

КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
Кафедра русской литературы и методики ее преподавания

В.Р. АМИНЕВА

СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ:
ПРЕДМЕТ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Казань — 2023

УДК 82.09
ББК 83

*Принято на заседании учебно-методической комиссии ИФМК
Протокол № 7 от 15 марта 2023 года*

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики ее преподавания КФУ **А. З. Хабибуллина**,
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ **М. И. Ибрагимов**

Аmineва В.Р.

Сопоставительное литературоведение: предмет и методы исследования / В.Р. Аmineва. Казань: Казанский федеральный университет, 2023. — 293 с.

В предлагаемом учебном пособии раскрываются ключевые понятия литературоведческой компаративистики, как традиционные, так и относительно новые, в ходе сопоставительного анализа произведений русской литературы XIX—XX вв. и татарской литературы XX в. Пособие состоит из двух частей. В первой части освещаются теоретические проблемы сопоставительного литературоведения, которое отличается от сравнительного своими методологическими установками, предметом и методами исследования. Во второй части представлены различные типы сопоставительного анализа: идейно-эмоциональной направленности произведений, традиционных образов и мотивов, особенностей организации субъектной сферы, принципов и приемов психологического изображения, жанровой структуры и др. Каждый раздел второй части содержит аналитический материал по теме, фрагменты специальных исследований (статей, монографий), а также вопросы и задания с разными типами ответов.

Пособие предназначено для студентов, магистрантов и аспирантов филологических специальностей вузов.

© Аmineва В.Р., 2023
© Казанский федеральный университет, 2023

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ЧАСТЬ I. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	
1. Основные понятия литературоведческой компаративистики:	9
2. Понятие «границы» в сопоставительном изучении национальных литератур	15
3. Читатель как субъект межлитературных диалогов	26
4. «Универсальное» и «уникальное» в сравнительном и сопоставительном литературоведении	39
ЧАСТЬ II. ТИПЫ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА	
1. Художественная идея и пафос в сопоставительном анализе	49
2. Устойчивые образы и мотивы в сопоставительном исследовании национальных литератур	72
3. Субъектная сфера произведения как предмет компаративного анализа (на материале лирических произведений)	109
4. Своеобразие психологизма в произведениях русских и татарских писателей	149
5. Пейзаж в прозе русских и татарских писателей	195
6. Художественное пространство, время, хронотоп и национальная идентичность литературы	214
7. Жанровая идентичность произведения как проблема сопоставительного литературоведения	239
ГЛОССАРИЙ	277

ПРЕДИСЛОВИЕ

Диалог, «сравнение», «сопоставление» — наиболее общие принципы культуры и жизни. М.М. Бахтин писал о том, что «...текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [Бахтин 1979: 384]. В.Н. Топоров считает, что «соотнесение-сравнение того и этого, своего и чужого составляет одну из основных и вековечных работ культуры, ибо сравнение, понимаемое в самом широком плане (как и любой перевод - с языка на язык, с пространства на пространство, с времени на время, с культуры на культуру), самым непосредственным образом связано с бытием человека в знаковом пространстве культуры, которое имеет своей осью проблему тождества и различия, и с функцией культуры» [Топоров 1989: 7].

В условиях глобализирующегося мира и роста национального самосознания культурные связи между народами получают новые формы и новое содержание. Различия конфессий, идеологий, ценностных ориентаций в условиях демократического общества актуализируют проблемы межкультурного диалога. Особую актуальность данной проблеме придает билингвизм, определяющий социокультурную ситуацию во многих национальных республиках России. Владение двумя или несколькими языками, чтение художественных текстов, принадлежащих разным национальным литературам, в оригинале способствуют восприятию своей культуры в столкновении и единстве с культурами других народов. Возникающее в сознании читателя сопоставление «своего» и «чужого» может стать основой для построения новых образовательно-воспитательных парадигм.

Наряду с каузально детерминированными контактно-генетическими связями и типологическими схождениями существует другая сфера межлитературных взаимодействий, в которой происходит свободный обмен художественными ценностями. Его основу составляют диалогические отношения, принципиально открытые, незавершенные, аккумулирующие в себе содержательную энергию национального литературно-эстетического развития и духовные ценности народов [Аmineва 2010: 19–20]. Таким образом, традиционные термины литературоведческой компаративистики: «контактно-генетические связи» и «типологические

схождения» могут быть дополнены понятием «межлитературный диалог», которое обогащает арсенал компаративистских приемов исследования [Аmineва 2010: 77–88] и возможности их проекций в сферу методики преподавания литературы в школе.

В предлагаемом учебном пособии ключевые понятия литературоведческой компаративистики, как традиционные, так и относительно новые, раскрываются в ходе сопоставительного анализа произведений русской литературы XIX–XX вв. и татарской литературы XX в.

Разграничение сравнительного и сопоставительного литературоведения проводится с опорой на следующие положения. Вслед за Я.Г. Сафиуллиным мы наделяем слово «сопоставление» самостоятельным значением, отличающимся от значения слова «сравнение» и отражающим новые подходы к изучению литературных взаимодействий: «Корень слова «сравнение» (-равн-) указывает на то, что разные литературы в ходе исследования выравниваются по общему признаку (например, по наличию в них категории «трагическое», представленности жанра фантастического романа, уровню насыщенности художественных текстов метафорами и т. д.). Различия литератур при этом редуцируются или рассматриваются как варианты общего в них. <...> Слово «сопоставление» семантически отличается от «сравнения», «Сопоставлять» (-став-) означает процесс, в ходе которого изучаемые литературы ставятся рядом. Приставки со- и по- указывают на возможные сочинительные связи между ними. Словами, близкими по структуре и смыслам к «сопоставлению», будут «со-существование», «со-гласие», «со-общество» и др.» [Сафиуллин 2010: 97–98].

При сопоставлении на первый план выходит не репрезентативность той или иной национальной литературы по отношению к мировой, но самобытность, неповторимость, уникальность каждой из них. Универсальное при таком подходе начинает трактоваться по-другому и к нему приходят другим путем. «Общее между разными литературами С. (*сопоставление* — В. А.) рассматривает как основу их со-существования, как состояние *межлитературного диалога*, в ходе которого различные литературы *дополняют* друг друга. При этом рождаются новые смыслы, которые трансформируют существующие теоретические категории» [Сафиуллин 2010: 98–99]. В связи с этим возникает ситуация, когда отвле-

ченно логический анализ средствами и в понятиях европейской и русской литературоведческой науки оказывается не работающим на литературном материале, имеющем иную языковую структуру и отражающем иные традиции художественного видения мира. Осознание насущной необходимости поисков адекватных средств понимания уникальности и своеобразия каждой национальной художественной системы определяет остроту постановки герменевтических проблем в области компаративных исследований [см. об этом: Аминова 2010: 56–77].

В сравнительном литературоведении предметом исследования являются контактные связи (в разнообразии их форм) и типологические схождения, в сопоставительном — межлитературные диалоги. Сопоставительное литературоведение отличается от сравнительного и методами исследования. Я.Г. Сафиуллин считает, что постижению уникальности каждой из литератур способствует такой прием, как **описание**: «Оно должно вестись в таких содержаниях терминов и понятий, в таких сочетаниях последних, которые соответствуют природе описываемой литературы. Описание не может быть «опрокидыванием» на разные литературы одной и той же исследовательской модели, источником которой являются одна или группа из них. Описание производится без целевой установки на последующее выравнивание литератур, в нем, наоборот, фиксируется *идентичность* каждой из них. Возможно описание, ориентированное на воспроизведение как целостности той или другой литературы, так и отдельных явлений в ней (системы жанров, тропов, представленности авторского «я», художественной фонологии и т. п). <...> Описание, проводимое обозначенным выше образом, оказывается связанным с понятием *множественность литератур*» [Сафиуллин 2010: 98].

В качестве инструмента сопоставительного анализа могут быть использованы понятия теоретической и исторической поэтики. При сопоставлении обозначаемых ими словесно-художественных явлений оказывается востребованным **историко-генетический метод**, позволяющий выявить их истоки и рассмотреть становление, что сближает сопоставительное литературоведение с историей национальных литератур и исторической поэтикой. Вслед за О.М. Фрейденберг подчеркнем значение в сопоставительных исследованиях генетического метода, «идущего от поверхности явлений вглубь, обнажающего слой за слоем, пока он не дохо-

дит до неизменно и спокойной пребывающего соотношения между фактором и данным явлением» [Фрейденберг 1995: 80].

Пособие имеет целью расширение общегуманитарного кругозора учащихся и студентов, формирование у них представлений о формах межлитературного процесса, овладение практическими навыками сравнительного и сопоставительного анализа художественных текстов, умением исследовать ту или иную национальную литературу в плане взаимодействия с другими литературами в разные периоды их развития.

Пособие состоит из двух разделов. В первой части освещаются теоретические проблемы литературоведческой компаративистики и предлагается истолкование основных ее понятий, учитывающее современное состояние научной мысли. Во второй части представлены различные типы сопоставительного анализа: идейно-эмоциональной направленности произведений, традиционных образов и мотивов, особенностей организации субъектной сферы, принципов и приемов психологического изображения, жанровой структуры и др. Каждый раздел второй части содержит аналитический материал по теме, фрагменты специальных исследований (статей, монографий), а также вопросы и задания с разными типами ответов, выполняющие интегративную функцию и призванные стимулировать познавательную активность читателя. Он должен не только знать определения понятий, но и уметь работать с научными текстами — извлекать из них нужную информацию, сравнивать разные суждения, оценивать их логичность и доказательность и т.п. В каждой теме есть задания, которые имеют в значительной степени исследовательский характер: при их выполнении приходится использовать освоенные научные понятия в качестве инструмента сопоставительного анализа включенных в раздел художественных текстов.

Литература

Аmineва В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / В.Р. Аmineва. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. — 476 с.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

Сафиуллин Я.Г. Сопоставление литератур / Я.Г. Сафиуллин// Теория литературы: словарь для студентов / Науч. ред. Я.Г. Сафиуллин. — Казань: Казан. ун-т, 2010. — С. 97-99.

Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем / В.Н. Топоров // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации / Редкол.: Л.Б. Алаев и др. Вып. 4. — М.: Наука, 1989. — С. 6–17.

Фрейденберг О.М. Вступление к греческому роману / О.М. Фрейденберг // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1995. - № 4 (13). — С. 78–85.

ЧАСТЬ I

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

В СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

1. Основные понятия литературоведческой компаративистики

В традиционной компаративистике, особенно западной, широко используется предложенное Д. Дюришиным системное разграничение форм межлитературного процесса на контактно-генетические связи и типологические схождения, демонстрирующие сходства и различия, обусловленные общественными, философско-психологическими и внутрилитературными факторами.

Под литературными контактами понимается совокупность всех видов и форм восприятия инонациональных литературных явлений и процессов. В понятие «литературные контакты» П.Н. Берков включает «усвоение сюжетов, образов, приемов, жанров, стихосложения и т.п.; переводы-переработки и точные переводы; подражания иноязычным литературным произведениям, полемика с ними в художественной форме, пародии на них; творчество писателей одного народа на языке другого народа или языках других народов; критические или историко-литературные суждения одного народа о литературе или отдельных писателях и произведениях другого народа; проникновение имен литературных персонажей или писателей одного народа в ономастический репертуар другого (Изольда, Лаура, Беатриче, Гораций, Овидий и т.д.), преломление явлений чужих литератур в творческом сознании писателей, композиторов, художников, в искусстве кино, декламации и т.п.» [Берков 1981: 38].

В сравнительном литературоведении существует множество классификаций видов контактных связей, причем основания для классификаций различны. В этом смысле теории разных ученых не столько противостоят друг другу, сколько дополняют друг друга. Классификации контактных связей позволяют установить их типологию, характеризуют их сущность, функции в сложном и неоднозначном процессе межлитературного общения; помогают воссоздать генезис принимающего явления и раскрыть внутренние, потенциальные возможности воспринимаемого феномена, которые актуализируются в процессе его рецепции [см. об

этом: Аминова 2010: 33–39]. Цель изучения контактов состоит в раскрытии их творческого результата: «Результат этот тем значительнее, чем полнее, совершеннее осуществлено творческое преобразование унаследованного, воспринятого элемента» [Бушмин 1969: 152].

Под типологическими схождениями (термин В.М. Жирмунского), конвергенциями, аналогиями, соответствиями, совпадениями или типологическими общностями (термин Н.И. Конрада) понимают сходные явления и процессы в разных литературах, возникшие независимо от контактов и являющиеся результатом сходных стадий общественно-исторического, культурного развития народов либо универсальных закономерностей человеческого сознания.

Типологические схождения — это не однородные явления, поэтому их принято дифференцировать с точки зрения меры, интенсивности, причинной обусловленности [см. об этом: Аминова 2010: 40–44].

В зависимости от того, какими факторами обусловлены типологические аналогии, Д. Дюришин различает общественно-типологические, литературно-типологические и психолого-типологические схождения.

«Под понятием *общественно-типологические* аналогии (или отличия) мы подразумеваем общественную обусловленность литературно-типологических схождений, природа которой определяется социальными и идейными факторами. Она сказывается на всей структуре художественного произведения, но в наиболее концентрированном виде выступает преимущественно в его идейных компонентах, отражая философские воззрения своего времени и образ мыслей автора.

К этой сфере принадлежат все те явления, в которых находят выражение отдельные области общественного сознания и которые специфическим образом воплощаются в литературе. Это прежде всего круг явлений, связанных с проблематикой *общественно-политических, идеологических* взглядов, *морали, философии, религии*, с проблемами, которые приносит с собой развитие *науки, других родов искусства, правовое сознание* и пр. Различия или сходства в сфере форм общественного сознания отдельных национальных литератур имеют своим следствием существование различных форм типологических аналогий и отличий. При этом аналогии в наибольшей степени обнаруживаются в литературах тех народов, которые находятся на сходном этапе общественного развития»

[Дюришин 1979: 177–178].

Зависимость типологического сходства литературных процессов от определенного сходства исторических условий отмечалась В.М. Жирмунским, Н.И. Конрадом: «Решающее условие возникновения однотипных литератур, — пишет Н.И. Конрад, — вступление разных народов на одну и ту же ступень общественно-исторического и культурного развития и близость форм, в которых это развитие проявляется» [Конрад 1972: 312]. Вопрос о взаимосвязи литературной и исторической типологии ставится И.Г. Неупокоевой [см.: Неупокоева 1976].

Литературно-типологические схождения включают в себя, по Д. Дюришину, специфически литературные явления, «которые возникают вследствие закономерного развития, к примеру, литературных стилей и направлений, а в конечном итоге — и всех частных компонентов художественного произведения.

Эта область литературы является, естественно, объектом сравнительно-типологического исследования, которое именно здесь в наибольшей степени смыкается со сферой теории литературы. Поскольку литературно-типологические аналогии являются продуктом имманентных законов развития художественной литературы - как в целом, так и в частности, - то с методической точки зрения здесь важно выдержать принцип комплексного охвата как «высших», так и «низших» единиц литературного процесса. Практически это означает, что аналогии и отличия должны рассматриваться не только на фоне литературных направлений, жанров и жанровых форм, но в то же время и под углом зрения таких слагаемых художественного произведения, как идейно-психологическая направленность, характеристика персонажей, композиция и сюжетосложение, мотивы, образная система, художественные приемы и средства, элементы метрической организации и прочие компоненты произведения [Дюришин 1979: 183–184].

Психологическая обусловленность типологических аналогий связана с «индивидуально-психологической предрасположенностью творческой личности к определенной форме художественного выражения.

Компаративисты нередко объясняют некоторые литературные подобия сродством творческой природы сравниваемых авторов. Здесь мы вплотную подходим к психологии художественного творчества. Данные

этой области науки могут оказать существенную помощь литературоведению вообще, а сравнительному изучению литературы в особенности. Они могли бы дать ключ к разгадке многих неясных моментов в литературных аналогиях, которые не поддаются философскому или эстетическому объяснению. Поскольку, однако, психология пока еще не выработала критериев, которые применяются при изучении восприятия или процесса возникновения художественного произведения, то мы укажем только на те свойства человеческой психики, которые имеют непосредственное отношение к природе художественной литературы. Прежде всего речь пойдет об изучении различных форм эмоциональной восприимчивости и др. Мы исходим из того, что в основе факторов, которые участвуют в творческом акте создания художественного произведения и в его восприятии, лежат некоторые особенности психики, и считаем желательным приглядеться к взаимосвязи общественно-литературных моментов, с одной стороны, и индивидуальной склонности творцов — с другой стороны» [Дюришин 1979: 186–187].

Однако данная классификация, в основе которой лежит идея единства мирового литературного процесса, обладает значительно меньшей объяснительной силой и практической применимостью при исследовании литератур неродственных народов, разъединенных языками, религией и художественно-эстетическими традициями и оказывается уязвимой при попытке понять каждую национальную литературу как самобытную, неповторимую, уникальную.

Так, сравнительный подход к изучению русской и татарской литератур XIX – XX вв. обрел известную степень законченности в описании контактных связей и типологических схождений. Внешние и внутренние контакты одной национальной литературы с другой не противопоставляются типологическим схождениям, обусловленным общественно-историческими, литературными, психологическими и другими причинами. История изучения русско-татарских литературных связей свидетельствует о том, что татарские писатели 1-й трети XX в. творчески восприняли опыт русской классической литературы, ориентировались на него в решении стоящих перед ними специфических художественно-эстетических задач. Усвоение художественных открытий русских писателей осуществляется в таких формах, как литературная критика, пере-

вод, переложения, теоретико-литературные концепции, создание оригинальных произведений искусства.

Основу межлитературных взаимодействий составляют процессы сохранения и приумножения художественно-эстетических ценностей в результате их освоения, сопоставления, приятия или неприятия представителями иной культуры. Воспринимая явления другой национальной литературы, мы сопоставляем их со своим читательским и жизненным опытом, обогащая их новыми смыслами и давая им новую жизнь в новом пространстве и времени. Эти процессы имеют активный творческий характер и основываются на диалогических отношениях, принципиально открытых, незавершенных, аккумулирующих в себе содержательную энергию национального литературно-эстетического развития и духовные ценности народов.

Разные виды межтекстовых взаимодействий: заимствование, влияние, подражание, цитацию, реминисценцию и т. д., а также существующие между национальными литературами контактные связи и типологические схождения, — диалогичны по своей природе, поэтому их принято называть диалогом. Но такая широкая трактовка понятия размывает его границы. При этом термин «диалог», будучи достаточно ёмким, не приносит ничего нового в аналитический инструментарий литературоведения обозначением того, что сейчас описывается как «интертекстуальность», в 1950-1980 — как «литературные связи», «традиции и новаторство».

Диалог литератур — это межсубъектные отношения в их предельной выраженности при несовпадении субъектов друг с другом [Колесников 2004: 267]. Диалог литератур создает для каждой из них герменевтическую ситуацию, в которой осуществляется самопознание и происходит понимание Другого. В работе «К методологии гуманитарных наук» М.М. Бахтин, поставив проблему «контекстов понимания» и разграничив малое время современности и большое время, «близкий» и «далекий» контексты, пишет о нескончаемом обновлении смыслов во все новых контекстах [Бахтин 1979: 372.]. В качестве такого «контекста понимания» одной национальной литературы может выступать находящаяся с ней в диалогических отношениях другая литература.

Идея диалога культур и литератур М. Бахтина, экстраполированная на взаимоотношения и взаимодействие разных национальных литератур, дает возможность выстроить и проанализировать виды этого диалога в фокусе разнообразных модификаций категорий «своего» — «чужого». Состояние диалога в любой форме его существования может быть воссоздано в виде своего рода балансирования между «своим» и «чужим», противостояния, полемики, взаимопереходов, осознания сходства и др. [см.: Аминева 2010].

Различные типы диалогических отношений между национальными литературами — это формы межлитературного процесса, отличающиеся от контактных связей и типологических схождений и позволяющие проводить его систематизацию на основе различий рассматриваемых феноменов, признания самобытности, неповторимости и уникальности сопоставляемых литератур.

Вопросы:

1. Чем межлитературный диалог отличается от контактных связей и типологических схождений?
2. Какие возможны варианты соотношения «я» и «другой», «свое» и «чужое»? Приведите примеры.
3. Какое содержание имеет оппозиция «свое» — «чужое» применительно к русской и татарской культурам в начале XX в. и в наше время?

Литература

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.) / В.Р. Аминева. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. — 476 с.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

Берков П.Н. Проблемы исторического развития литературы / П.Н. Берков. — Л.: Худож. лит., 1981. — 495 с.

Бушмин А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований / А.С. Бушмин. — Л.: Наука, 1969. — 228 с.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин / пер. со словац. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.

Колесников А.С. Философская компаративистика: Восток — Запад / А.С. Колесников. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. — 390 с.

Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи / Н.И. Конрад. — М.: Наука. Глав. ред. вост. лит-ры, 1972. — 496 с.

Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа/ И.Г. Неупокоева. — М.: Наука, 1976. — 360 с.

Сравнительное и сопоставительное литературоведение: хрестоматия / В.Р. Аминева, М.И. Ибрагимов, А.З. Хабибуллина. — Казань: ДАС, 2001. — 390 с.

Теория литературы: словарь для студентов / Науч. ред. Я.Г. Сафиуллин. — Казань: Казан. ун-т, 2010. — 147 с.

2. Понятие «границы» в сопоставительном изучении национальных литератур

Граница отделяет одно от другого и в то же время соединяет их, поскольку принадлежит обоим компонентам. Эта амбивалентная природа границы, которая обнаруживает себя в двух противоположных и взаимосвязанных актах — идентификации и дифференциации, определяет ее смыслопорождающие функции в межлитературном диалоге.

Разделительная функция границы ярко проявляется в акте дифференциации — противопоставлении «своего» «чужому». «Свой» мир — «это мир уникальных, индивидуальных, определенных в своей конкретности и известных в своей определенности для субъекта сознания и речи дискретных объектов, называемых собственными именами». «Чужой» мир — «это мир, в котором нет дискретных объектов, и потому он воспринимается нерасчлененно» [Пеньковский 1989: 57–58]. В татарском языке собственный, родной, родственный, близкий и есть «свой». Внутренняя форма слова «свой» в обоих языках содержит семантику «владения», «обладания», «принадлежности». Но в татарском языке на первый план выходит утверждение принадлежности чего-либо / кого-либо нации, осознание родства, союза, единства. В «своем» индивидуальное и общее соединяются по принципу взаимно-однозначных соответствий и взаимопереходов друг в друга.

«Чужое» в сопоставительном исследовании национальных литератур — это прежде всего знак иной смысловой позиции, в диалоге с которой самоутверждается и самоопределяется «своя» точка зрения. В инонациональных текстах, воспринимаемых как «чужие», усиливается их семиотическая однородность и обобщенно-символический смысл.

Природа «чуждости» основывается на противопоставленности этнолингвистических, этико-вероисповедальных, пространственно-географических, социальных и других аспектов [см.: Лотман 2002: 222–232; Сахно 1991: 95–101; Шукуров 1999]. Объем и содержание концепта «чуждости» конституируют и те параметры, в которых формулируются дихотомные типологии культур. Например, для парадигмы антропоцентризма, с которой коррелирует понятие «Запад», чуждой будет парадигма космоцентризма, или трансцендентальной культуры, соотносимой с понятием «Восток». Родо-видовой организации смысловых единиц, присущей европейской культуре, альтернативна теория «указания на смысл», которая сложилась в арабо-мусульманской поэтологии и имеет исторически устойчивый характер. Дуалистичность (определение Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского) или дихотомичность (термин И.П. Смирнова) русского мышления, не допускающего ничего промежуточного, плавного, смешанного, противопоставлена характерным для «восточного» человека представлениям о неразрывности части и целого, мира и человека и устанавливающимся между ними отношениях согласованности, непротиворечивости, неразрывности. Модель коммуникативной ситуации, сознательно и целеустремленно ориентирующейся на сообщение, передаваемое по общеязыковому каналу «Я — Он», противоположна коммуникативному каналу, который формирует система «Я — Я» (автокоммуникация) [Лотман 1996: 44–45].

Ф.Э. Шлейермахер трактует проблему чуждости в психологическом ключе как данность, нерасторжимо связанную с тайной индивидуальности «Ты». Полемизируя с ним, Х.-Г. Гадамер настаивает на герменевтическом понимании того напряжения, которое создает полярность «своего» и «чужого»: «Позиция между чуждостью и близостью, которую занимает для нас предание, есть промежуточная позиция между понимаемой исторически, отстоящей от нас предметностью и принадлежностью к

определенной традиции. *Эта «промежуточность» и есть истинное место герменевтики»* [Гадамер 1988: 350].

Поскольку пространство «чужого» осознается как недоступное и непостижимое, предел «своего», концептуальную роль играет установление границы, где «свое» встречается с «чужим», осознает и проявляет себя. Преодоление границы ведет к растворению «чужого» в «своем», его освоению [Шукуров 1999: 25]. Границы, отделяющие «свое» от «чужого», подвижны и относительны. В зависимости от того, где субъект межлитературного диалога проводит границу — отделяет себя от другого или осознает сходство с ним, будет зависеть логико-семантическая структура межлитературного диалога, его ценностно-семиотические основания и поэтика. Взаимоотношения с другим могут реализовываться в форме антитезы или аналогии, противопоставления или сходства, полемики или согласия, параллелизма или монтажа и т.д.

Культурно-цивилизационные процессы современности определяют предрасположенность к переходу границы и активизируют ее соединительную функцию. Формой снятия границ между языками, культурами и эпохами являются цитаты из произведений других национальных литератур.

Приведем пример из творчества Н. Гамбара (1947 — 2005)¹ — самобытного татарского поэта, отразившего в своем творчестве ведущие тенденции национального историко-литературного процесса конца XX — начала XXI вв. В этот период, как считают Н.М. Юсупова и М.И. Ибрагимов, «усиливаются философское начало, размышления о смысле жизни, общечеловеческих ценностях, что проявляется в активизации философской лирики» [Юсупова, Ибрагимов 2012: 118]. Н. Гамбар продолжает начатые поэтами-шестидесятниками поиски новых эстетических ориентиров, художественных средств и приемов, эксперименты в области содержания, формы и стиля. В то же время его поэзия — явление рубежа XX–XXI вв. и характеризуется новыми формами синтеза классической парадигмы художественности с неклассической и постклассической.

¹ Наис Гамбар (Гамбаров Наис Гимранович) родился в деревне Буляк Муслимовского района Татарской АССР. Окончил татарское отделение историко-филологического факультета Казанского государственного университета. Автор 4 сборника поэзии.

Огромную роль в лирике Н. Гамбара играет прием цитирования — по количеству реминисценций, широте их культурного диапазона, разнообразию художественных функций. Эта особенность творчества поэта может быть объяснена эстетической ориентацией на синтез различных культурных традиций и художественных систем. Лирический субъект сборника «Көзләрем яфрак коя» («Листопад») — «экзистирующий мыслитель» [Гадамер 1991: 11]. Он становится структурным центром межтекстового диалогизма. Эксплицируя с помощью «чужого» слова различные историко-культурные смыслы (темы жизни и смерти, любви и творчества, человека и природы, линейно-исторического и возвращающегося, циклического времени и др.), лирический герой осознает себя носителем общеродовой субстанции человечества («Кабатлана...» («Все повторяется»), представителем определенного этноса («Кылганнар йөгерә...» («Бежит ковыль...»)), неповторимой индивидуальностью, проходящей мучительные фазы проживания самого феномена своего существования («Шундый дымык, тонык иртэләрдә» («Так тихо, туманно по утрам»)), наконец, творческой личностью, постигающей свое предназначение в бесконечном вселенском потоке («Мин чыгамын юлга...» («Выхожу я на дорогу»)).

Эпиграфом к стихотворению «**Мин чыгамын юлга...**» является строка из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841). С этой строки, переведенной на татарский язык, начинаются первая, четвертая и пятая строфы стихотворения, ею же оно и заканчивается, небольшое изменение в порядке слов содержится во второй строфе: «Мин чыгамын юлга бер ялгызым...» [Гамбәр2001: 22], недословно эта цитата воспроизводится в 3 строфе: «Мин чыгамын юлга...» [Гамбәр2001: 22]. Таким образом, стихотворение подчеркнуто ориентировано на лермонтовский текст: в диалоге с классиком русской литературы происходит процесс самоопределения и самоидентификации лирического героя Н. Гамбара как поэта, творца.

Позиции, выраженные в эпиграфе и в авторском тексте, находятся в сложных отношениях притяжения и отталкивания. «Я» эпиграфа — это и «я» Н. Гамбара, также вышедшего в бесконечное пространство мира, выделенного из него и ищущего свое место во вселенной. Как и в претексте, в пространственно-временном континууме стихотворения

Н. Гамбара реализуются горизонтальная («центр — периферия») и вертикальная («верх — низ») модели структурной организации хронотопа. Вертикальную проекцию создают прежде всего образы гор, тени которых являются маяками для лирического героя: «Алда бары таулар шәуләсе / Маяк миңа...» [Гамбәр2001: 22]. (Впереди — тени гор — / маяки для меня...).

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» [Ханзен-Лёве 2003: 579]. Этот образ отсылает и к мусульманским традициям. В мусульманских космографиях 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, происходит ее контаминация с раем, с нее нисходит дивный свет, иногда с нее стекают райские реки [Брагинский 1989: 191]. В суфизме подъем на гору Каф символизирует внутреннее путешествие к центру своего бытия, путь единения [Брагинский 1989: 194]. Как отмечает А. Шиммель, гора Каф в суфийских сочинениях связана с «концепцией *курб*, “близость”, и *каф-и курб*, “первая буква” или “гора Каф близости”, становится почти обычным выражением — особенно потому, что эта гора рассматривается как стоянка в конце сотворенного мира, место, где человек может обрести истинную близость, *курб*, на своем пути к Богу» [Шиммель 2000: 326].

Г. Гачев доказывает, что из Космоса Ислама изгнаны стихии-посредники — воздух и вода, размывающие определенности мыслей и чувств, как и очертания предметов и их силуэты, но «образуем он четкостью Двоицы: небо, с его четкостью письмен — звезд по сини ночного покрывала, и земля-камень, с сумбуrom гор и песков, лишенных 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, ее виды и варианты, — малосмысленны. А весь Логос обитает на небе. А сколько себе моделей-образов-парадигм обрел европейский Дух из земли, ее обоготворяя как Мать, холя-лаская ее формы! Еще для индусов, для зоро-

астрийцев-иранцев горы смыслообразующи...» [Гачев 2002: 55]. К камню здесь возводят все реалии: поэты — красоту, любовь, ученые — все сути. «Таким образом, — делает вывод ученый, — не по странам света, не открыто-пространственно, где стихия воз-духа царит, но по камню = сердцу Исламского Космоса ориентируют здесь свой дух люди» [Гачев 2002: 59].

Вертикальная организация пространства (горы, небо, солнце, птицы) дополняется горизонтальной перспективой — морями, которые могут встретиться на пути лирического героя («... барыр юлларымда / Очраса да таулар, дэрьялар — Үтәрмен күк»), родником, вода которого прибавит силы уставшему телу («чишмә суы / Сихэт өстәр арган тәнемә»). Значимый для произведений М.Ю. Лермонтова и Н. Гамбара мотив пути характеризуется прежде всего философско-этическими категориями и соотносится с «жизненным путем» [Лотман 1988: 253], разворачиванием душевных устремлений личности во времени.

В стихотворении М.Ю. Лермонтова гармония между человеком и природой куплена ценой отказа от личного бытия. Создается новый в творчестве поэта образ сна как «некоего срединного состояния между жизнью и смертью, бытием и небытием. <...> Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью. Уничтожается антитеза “покой — счастье”: “я” преодолело изоляцию (оно “внемлет”), сделалось доступно любви» [Лотман 1988: 233]. У лирического героя татарского поэта иной путь обретения гармонии с миром и природой — путь преодоления препятствий, самопожертвования, творческой самореализации, единения с родной землей. Этапы этого пути определяют композиционную и архитектурную формы стихотворения.

Первая строфа построена на контрасте статики и динамики; друзей, знакомых, родственников, собирающихся за праздничным столом, и лирического «я», устремленного к поставленной цели. Его путь мотивирован данным обещанием, выполнение которого становится жизненно важной задачей: «...ләкин “барбер житәм” / Дигән вәгдәм тукран тәүбәсе / Булып калмас...» [Гамбәр2001: 22]. (Обещание: «все равно достигну», / — Не останется раскаянием дятла²).

² В народе есть понятие «раскаяние дятла»: если раскаялся, не нужно повторять. Здесь и далее перевод стихотворения Н. Гамбара выполнен автором пособия.

Во второй строфе, как и в стихотворении «Кабатлана...», развивается тема эквивалентности «жизни» и «горения», углубляющаяся новыми мотивами. Лирический герой встает в центр разоженного навстречу ночи костра, сжимая в объятиях пламя: «Төнгө каршы яккан учакның / Уртасына кереп басамын да, / Ялкыннарын кысып кочаклыым» [Гамбэр2001: 22].

Создается моноцентрическая структура, в которой «я» и стихия огня образуют единую синкретическую реальность. Искры, превратившиеся в звезды, являются одновременно и астральной актуализацией самых заветных слов, обращенных к родным: «Очкыннары оча йолдыз булып / Киек Каз юлына кадэрле; / Эллә алар минем күкрәктәге / Туганнарга әйтер хәбәрме?!» [Гамбэр2001: 22]. (Искры летят, становясь звездами, / Нужными в дороге для диких гусей; / Или они вести, хранимые / в груди, для родных?!).

Подчеркнута намеренная актуализация пространственного распределения стихии огня, развернутого в космическом ареале.

Катарсическое воспламенение душевно-духовного начала, приобретающего вселенские масштабы и символизирующего высокую степень интенсивности жизни, экстатическую напряженность, выходящую за пределы возможного, сменяется на следующем этапе пути обретением единства с родной землей. Происходит постепенная интериоризация объективной действительности и расширение пространства субъективности: «... биниһая киңлек, / Үзән, калкулыклар — үз төбәк / Минем жанга; һәрбер агач-ташы / Гел үзенчә якын, кадерле» [Гамбэр2001: 23]. (Беспредельная ширь, / Моя, холмы — свои / Для моей души, каждое дерево-камень / По-своему близки, дороги).

Сфера субъективности предстает и как не имеющая границ («беспредельная ширь»), так и сосредоточенная в каждой точке окружающего пространства («каждое дерево-камень»). Трудная до сих пор дорога с преградами и испытаниями, которые ставят под угрозу возможность преодоления пути, начинает приобретать положение устойчивости и топологической стабильности «своего» мира.

Мотивы усталости и смерти соотносятся с устойчивой в лирике поэта (см., например, стихотворение «Кабатлана») символикой цветов:

«Арып егыла калсам, чэчэклэре / Төрөп алыр минем каберне» [Гамбэр2001: 23]. (Если упаду, устав, цветы / Окутают мою могилу).

Как показывают исследования, «цветам в мировой, а особенно в восточной, поэзии отводится значительное место. Благодаря этому флористическому шифру, частотно присутствующему в лирических произведениях, мир растений ассоциируется с внешним и внутренним эмоционально-чувственным миром людей» [Именохоева 2014: 90]. Цветы в данном стихотворении становятся средоточием своего, родного пространства, и, несмотря на всю свою хрупкость и недолговечность, призваны защищать и оберегать могилу лирического героя. Линейное время человеческой жизни в ее краткосрочности, исторической протяженности и преемственности сопрягается с циклическим временем природы.

Тенденция, связанная с превращением явлений природы из объектов наблюдения и оценки в субъекты переживаний и действий, усиливается в следующих строках: «Кояш төшкэн болын-тугайлары / Ымсындырып дэшэ...» [Гамбэр2001: 23]. (Солнечные луга-поляны / Приветливо говорят...)

Если до этого речь шла о духовно-душевной сфере человеческой экзистенции («күкрәктәге хэбэр», «минем жан»), то в 4 строфе актуализируется физически-витальный уровень существования лирического «я»: «хэлдән тайсам», «арган тәтемә», «тэнгә яшәү биргән Тәңремә» (если потерю силы; уставшему телу; Всевышнему, давшему жизнь телу). В формирующейся в стихотворении мифопоэтической картине мира явления природного мира (стог сена, родниковая вода) включаются в процесс исцеления и спасения человека: «...ярты юлда / Хэлдән тайсам, печән күбәсе / Кәрван-сарай булыр; чишмә суы / Сихәт өстәр арган тәнемә...» (Если потерю силы / На половине пути, / Стог сена / Будут мне караваном-дворцом, родниковая вода / Прибавит силы уставшему телу).

Символический жест: «Баш орырмын соңгы сулышымда / Туган туфрагыма — Тэнгә яшәү биргән Тәңремә» [Гамбэр2001: 23] (При последнем вздохе устремлюсь головой к родной земле — Богу, давшему жизнь телу), — выражает связь рождения и смерти, духовного и физического, вертикальных и горизонтальных процессов, указывая на их обратимость.

Путь лирического героя, реализуемый по центробежным векторам в горизонтальной и вертикальной модели хронотопа («Тауга карап, озын сэфэргэ»; Глядя на гору, длинную дорогу) сопрягается с максимумом трудностей и испытаний. В.Н. Топоров рассматривает путь как преодоление препятствий: «Путь может быть известен вплоть до деталей или только в своих крайних точках (начало и конец), но он всегда труден. Трудность пути — постоянное и неотъемлемое свойство; двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг. В мифологеме пути акцент ставится <...> на том, что он строится по линии все возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих <...> герою-путнику и даже его жизни [Топоров 1983: 259]. Скорость преодоления трудностей пути становится условием достижения цели: «Ашыгырга кирэк, йокыдагы кошлар / Уянганчы таңгы сэхэргэ. / Мин үтэргэ тиеш юлымдагы / Киртлэч-киртлэч таулар үткелен» [Гамбэр2001: 23]. (Надо спешить. / Я должен пройти стоящие на пути / Уступы горных перевалов).

Целью познавательного и жизненного поиска человека становятся чтение и творчество: «Язылмаган поэма — һәрбер төнем, / Укылмаган китап — һәр көнем» [Гамбэр2001: 23]. (Ненаписанная поэма — каждая моя ночь, / Непрочитанная книга — каждый мой день).

Центробежный характер пространственного перемещения сменяется центростремительным движением, имеющим временные определения — «моя ночь» и «мой день». День и ночь — символы противоположностей, обозначающие одновременно малый цикл и мирового времени, и времени жизни лирического героя. На завершение одного жизненного цикла, этапа пути лирического героя и начало другого указывает повторяющаяся цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» («Мин чыгамын бер ялгызым юлга...»), которой произведение заканчивается.

Итак, умение понять и принять «чужое», проникнуться им, включить его в пределы «своего» или оставить «чужим», тем, что не нужно и невозможно применять в своей практике, — необходимая предпосылка эстетического самосознания и самоопределения в новых культурно-цивилизационных условиях рубежа XX — XIX вв.

Опыт освоения «чужого» позволяет по-новому, выйдя за рамки собственных представлений, взглянуть на «свое». Контекст иной литературы

увеличивают семантическую емкость «исходных», осваиваемых моделей и структур, раскрывает их архетипичность, способность порождать новые смыслы. Семантика перехода границы означает своеобразное взаимоналожение семантических полей «своего» и «чужого» художественно-эстетического опыта, способствует универсализации тех или иных свойств национального художественного дискурса.

На языке структурно-семиотических теорий результаты межлитературного диалога можно определить как конвергенцию двух национальных литератур и одновременно как их дивергенцию, т. е. фиксацию, углубление национального своеобразия каждой из них. В диалоге с «Другим» утверждаются собственные традиции, проявляется своя идентичность и в то же время формируются новые языки — нередко как следствие интенсификации «Другим» имманентных механизмов данной национальной литературы и культуры.

Два противоположно направленных процесса смыслообразования, которые действуют в энергетическом поле межлитературных диалогов, определяют функции и формы границы между «своим» и «чужим». Благодаря переходу границы происходит объединение текстов, принадлежащих разным национальным литературам, в некую межлитературную общность, обладающую концептуально-семантической протяженностью и коммуникативно-смысловой целостностью. Разделительная функция границы активизирует эстетически имманентные факторы самоидентичности вступающих в диалог текстов: происходит раскрытие, углубление, развитие, изменение их смысла.

Вопросы:

1. Как реализуется амбивалентная природа границы в межлитературных диалогах?
2. Охарактеризуйте «свое» и «чужое» как центральные концепты культуры, с помощью которых могут быть осмыслены типы диалогических отношений между разными национальными литературами.
3. . Какие формы снятия границ между литературами вы знаете?
4. Какую функцию выполняет цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» в стихотворении Н. Гамбара «Мин чыгамын юлга...» («Выхожу я на дорогу...»).

Литература

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. Гл. ред. вост. лит-ры, 1989. — С. 174–215.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер / пер. с нем. — М.: Искусство, 1991. — 366 с.

Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер / пер. с нем. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.

Гамбэр Н. Көзләрем яфрак коя. Шигырьләр / Гамбэр Н. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2001. — 127 б. Листопад. Стихи. На татарском языке.

Гамбэр Н. Көзләрем яфрак коя. Шигырьләр / Гамбэр Н. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2001. — 127 б. Листопад. Стихи. На татарском языке.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос ислама (интеллектуальные путешествия) / Г.Д. Гачев. — М.: Изд. сервис, 2002. — 784 с.

Именохоева И.Н. Концепты в поэзии Баира Дугарова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. / И.Н. Именохоева Улан-Уде, 2014. — 159 с.
<http://www.bsu.ru/content/disser/24/dissertatsiya.pdf>

Лифинцева Т.П. Философия диалога М.Бубера / Т.П. Лифинцева. — М.: ИФРАН, 1999. — 131 с.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя / Ю.М. Лотман. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю.М.Лотман. — М.: Яз. рус. культуры, 1996. — 464 с.

Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. — СПб.: «Искусство-СПБ», 2002. — 768 с.

Пеньковский А.Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке / А.Б. Пеньковский // Проблемы структурной лингвистики, 1985-1987. — М.: Наука, 1989. — С. 54–82.

Сахно С.Л. «Свое — Чужое» в концептуальных структурах / С.Л. Сахно // Логический анализ языка. Культурные концепты. — М.: Наука, 1991. — С. 95–101.

Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. — М.: Наука, 1983. — С.227–284.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. — СПб.: Академ. проект, 2003. — 816 с.

Шиммель А. Мир исламского мистицизма / А. Шиммель / пер. с англ. — М.: Алетейя, Энигма, 2000. — 416 с.

Шукуров Р. Введение, или Предварительные замечания о Чуждости / Р. Шукуров // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. — М.: Алетейя, 1999. — С.5–30.

Юсупова Н.М. Современная татарская поэзия / Н.М. Юсупова, М.И. Ибрагимов // Национальные литературы республик Поволжья (1980-2010 гг.): коллективная монография. — Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. С. 118–123.

3. Читатель как субъект межлитературных диалогов

Понятие «читатель», как и многие другие литературоведческие термины, обладает дифференцированным содержанием. Читатель — это и реальный участник литературного процесса, авторское представление об адресате («воображаемый читатель»), образ читателя в литературном произведении и т. д. Содержание понятия «читатель» выявляется путем установления его места в ряду других литературоведческих терминов. Одним из путей решения этой задачи может стать рассмотрение проблемы читателя в свете теории автора. Такой подход оправдан тем, что между кругом явлений, обозначаемых словом «читатель», и кругом явлений, обозначаемых словом «автор», существует глубокая внутренняя связь. Она проявляется, в частности в том, что каждому значению слова «читатель» соответствует определенное значение слова «автор», и наоборот» [Корман 2006: 217–221].

Говоря «читатели», «читатель» (читатели А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, Г. Тукая, Г. Ибрагимова), имеют в виду реально суще-

ствующих или существовавших людей. В этом случае читатель изучается как социально-исторический и культурно-психологический тип и может быть соотнесен с реальным, биографическим автором. Основная задача обращения к *реальному (биографическому) читателю* заключается в выяснении закономерностей функционирования художественного произведения в сознании читателей разных эпох. Кругозором, вкусами и ожиданиями читающей публики во многом определяются судьбы словесно-художественных произведений, а также мера авторитетности и популярности их авторов. Виды и формы воздействия литературного произведения на общественное сознание в разные исторические периоды, на разные слои читателей, связь с духовной жизнью людей в различные периоды времени, факторы, обуславливающие социально-эстетическую жизнь произведения, — *область историко-функционального изучения литературы*³.

Рецепция произведения совмещает в себе непосредственное эмоциональное переживание, постижение логики развития авторской мысли, богатство художественных ассоциаций и т.д. Чтение, по справедливому выражению В. Асмуса, — «труд и творчество», в котором участвуют разные сферы психики человека: чувство, воображение, мышление, память. Необходимыми качествами читателя оказываются активность и точность эмоциональной реакции, глубина осмысления художественного текста, конкретизации литературных образов в читательском воображении, способность эстетически оценить форму произведения, видеть за художественным миром его автора [Асмус 1969].

Онтологический статус произведения формируется именно в процессе его восприятия. «Художественное восприятие — это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим субъектом. Все эти факторы исторически обусловлены эпохой, средой, воспитанием. Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарованием, фантазией, памятью, личным опытом, запасом жизненных и

³ Термин предложен М.Б.Храпченко в конце 1960-х годов.

художественных впечатлений, культурной подготовкой ума и чувств. Подготовленность реципиента к художественному восприятию зависит и от того, что он пережил лично и что узнал из книг или почерпнул из других областей искусства» [Борев 1985: 32].

Экспериментальное изучение художественной рецепции показывает, что ее механизмы проявляются в двух формах: собственно восприятие (осознание смысла произведения) и реакция на восприятие (строй чувств и мыслей, пробужденных в душе реципиента). «Художественный текст — замкнутая структура, обладающая смыслонагруженной и эстетически ценной внутренней организацией, способной к разгерметизации и взаимодействию с исторически данным и меняющимся социокультурным контекстом. Это взаимодействие с контекстом придает художественному тексту новый онтологический статус, статус художественного произведения, что приводит к реализации потенциально заложенного в тексте дополнительного смысла и ценности: проявляется смысл и ценность внешних связей произведения с отраженной в нем действительностью, с реальностью новой исторической эпохи, с автором и его личностью, с творческим процессом создания текста, с другими произведениями данного вида искусства, с другими видами искусства, со всей культурой эпохи, породившей произведение, с предшествующей и последующей художественной и общекультурной традицией, с общественным мнением и т.д. Художественное произведение вступает во взаимодействие с читателем, зрителем или слушателем и в этом взаимодействии обретает новый онтологический статус — статус объекта художественной рецепции» [Борев 1985: 18]. Изменение смысла и ценности произведения на каждом этапе его конституирования, а также приращения смысла и ценности при взаимодействии с читательской аудиторией определяют особый характер соотношения изменчивого и определенного, исторически преходящего и непреходящего, объективного и субъективного, объективированного в тексте и входящего в него из реальности и культуры.

Литературоведение и эстетика выявили историческую изменчивость художественной ценности и ее конкретно-историческую обусловленность, поскольку художественный смысл и ценность не тождественны объективированной, знаковой форме произведения, их нельзя выяснить только путем имманентного анализа текста, не учитывая особенностей

читательского восприятия.

В задачи историко-функционального изучения словесного творчества входит определение того, каким смысловым потенциалом произведение обладает в настоящем, установление соотношения идейно-эстетического содержания произведения с духовными запросами современности. Писатели обращаются, как правило, прежде всего к людям своей эпохи, и восприятие литературы ее современниками часто отмечено предельной остротой читательских реакций, будь то резкое неприятие (отталкивание) либо, напротив, горячее, восторженное одобрение.

Изучение судеб литературных произведений после их создания основывается на источниках и материалах самого разного рода. Это количество и характер изданий, тиражи книг, наличие переводов на иные языки, письменно зафиксированные отклики на прочитанное (переписка, мемуары, заметки на полях книг). Широкое поле для проявления потенциальных смысловых возможностей, заложенных в тексте, представляет собой художественная литература, использующая созданные образы-типы, конфликты, ситуации и т.д. Факторами социально-эстетической жизни произведения является их инобытие в других видах искусства: графические иллюстрации и режиссерские постановки, а также отклики на литературные факты публицистов, философов, искусствоведов. Существенным компонентом функционирования литературы в ее современности является литературная критика, раскрывающая основные тенденции осмысления идейно-художественного содержания произведения. Характеристику картины реального бытования произведения дает и литературоведение данного времени, в котором отражаются более устойчивые оценки.

Обсуждая проблемы функционального изучения литературных произведений, ученые высказывают разнонаправленные, порой полярные одно другому суждения.

Одни абсолютизируют творческую инициативу реципиента, утверждают независимость читателя от создателя произведения, его намерений и устремлений. Так, в работах В. Изера, Г. Гадамера, Х.Р. Яусса складывается тенденция рассматривать произведение как исторически бесконечное и открытое, исторически меняющийся смысл и ценность, поэтому ни одно конкретно-историческое понимание и оценка не может

их исчерпать. В этих суждениях есть попытка гибкого рассмотрения художественной рецепции в ее исторической динамике и личностной обусловленности, однако преувеличивается роль субъективных моментов в художественной рецепции.

Идею не имеющей границ активности читателя довел до крайности Р. Барт, противопоставив и поляризовав автора и читателя. Деконструктивистская установка на «неразрешимость» смысловой определенности текста связана, по Р. Барту, с принципиальной «неразрешимостью» выбора читателя перед открывшимися ему смысловыми перспективами текста, читателя, выступающего в роли не «потребителя, а производителя текста».

Введенные Бартом понятия «текст-удовольствие» и «текст-наслаждение» концептуализируют два способа чтения: «Текст-удовольствие — это текст, приносящий удовлетворение, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с нею и связан с практикой комфортабельного чтения. Текст-наслаждение — это текст, вызывающий чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости); он расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком» [Барт 1989: 464]. Первый способ чтения напрямик ведет «через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка» [Барт 1989: 469–470] (в качестве примера приводится творчество Жюль Верна); второй способ чтения «побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, прикипать к тексту; оно и вправду требует прилежания, увлеченности... при таком чтении мы пленяемся уже не объемом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта означивания» [Барт 1989: 470]. Естественно, такое чтение требует и особенного читателя: «чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен — стать *аристократическими* читателями» [Барт 1989: 470].

Однако «смерть автора», которую провозгласил Р. Барт, в конечном

счете ведет и к «смерти читателя», «неизбежно цитатное» сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание.

Тенденции нивелирования автора ради возвышения читателя в науке противостоит другая влиятельная позиция. А.П. Скафтымов подчеркивал зависимость читателя от автора: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору» [Скафтымов 2007: 27]. По мысли Н.К. Бонецкой, читателю важно помнить прежде всего об исходных, первичных, однозначно ясных художественных значениях и смыслах, идущих от автора, от его творческой воли. «Смысл, вложенный в произведение автором, есть величина принципиально постоянная», — утверждает она, подчеркивая, что забвение этого смысла крайне нежелательно [Бонецкая 1985: 254, 267].

Односторонность этих точек зрения преодолевается, по мысли В.Е. Хализева, герменевтически ориентированным литературоведением. По словам Я. Мукаржовского, единство произведения задано творческими намерениями художника, но *вокруг* этого «стержня» группируются «ассоциативные представления и чувства», возникающие у читателя независимо от воли автора [Мукаржовский 1994: 219, 240]. Историческое же функционирование литературных явлений обуславливается, с одной стороны, их структурой (понимаемой как постоянное и в то же время изменяющееся соотношение эстетически значимых величин), внутренними, объективными свойствами, а с другой — характером соприкосновения с изменяющейся действительностью, новыми эстетическими запросами общества. Интерпретация художественного произведения в каждую эпоху определяется двумя системами смыслов — идейно-образным целым этого произведения и контекстом восприятия.

Соотнесенность читателя с автором как носителем концепции произведения, неким взглядом на действительность, выражением которого является все произведение в его целостности предполагает и соответ-

ствующего читателя — не эмпирического, а концепированного. «Носитель концепции предполагает читателя, который ее адекватно воспримет, на которого она и рассчитана. Этот читатель есть элемент не эмпирической, а особой, эстетической реальности. Он формируется произведением, создается, komponуется им» [Корман 2006: 218]. «Идеальный» (концепированный, провиденциальный) читатель мыслится в этом случае как некая духовная данность, сопоставимая с идеальным (концепированным) автором, — выражением духовного содержания которого является художественное произведение или система произведений.

В создании концепированного читателя, т.е. читателя как элемента эстетической реальности, участвуют все компоненты, все уровни словесно-художественного целого. Например, читательское присоединение к субъекту сознания происходит на уровне пространственно-временных отношений, запечатленных в тексте, как частном проявлении косвенно-оценочной точки зрения автора: «Пространственная точка зрения, предлагаемая текстом, заставляет читателя видеть то и только то, что видит субъект сознания: она определяет его положение в пространстве, его расстояние от объекта и направление взгляда. То же — с соответствующими изменениями — можно сказать и о временной точке зрения» [Корман 2006: 218–219]. Читатель принимает и предлагаемый сюжетом способ выражения авторского сознания, т.е. способ расположения частей текста, их порядок и последовательность.

Следующий уровень — фразеологическая точка зрения, которая «предполагает (в силу двойственного характера говорящего) двойной характер предлагаемой читателю позиции. С одной стороны, читатель совмещается с говорящим как субъектом сознания, принимая не только его пространственно-временную, но и оценочно-идеологическую позицию. С другой стороны, ему дана возможность возвыситься над говорящим, дистанцироваться от него и превратить его в объект. Чем в большей степени реализуется вторая возможность, тем в большей степени приближается реальный читатель к читателю предполагаемому и постулируемому текстом, т.е. к читателю как элементу эстетической действительности» [Корман 2006: 219].

На постулируемый тип читателя влияет и принадлежность произведения к тому или иному литературному роду. Наиболее последовательно

в теории литературы и эстетике изучалась позиция читателя в эпических произведениях в меньшей степени — в лирике, почти не рассматривалась до сих пор проблема читателя в драме.

Современное литературоведение рассматривает отношения автора и читателя как имеющие *природу диалога*. Авторские ориентации на вкусы и интересы читающей публики проявляются, по М.М. Бахтину, в двойной ориентации литературных жанров. Во-первых, авторы всегда учитывают при выборе жанра условия художественного восприятия. Во-вторых, жанры ориентированы на различные типы читателей: «...для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа» [Бахтин 1979: 279].

Наконец, читатель может присутствовать в произведении напрямую, будучи конкретизированным и локализованным в тексте [Хализев 2002: 149]. В этом случае мысль о читателе оформляется как художественный образ, являясь одной из граней художественной «предметности». «Образ читателя, подобно любому другому художественному образу, (в т. ч. и образу автора), рассчитан на ответную реакцию реального читателя, но степень обязательности и заданности этой реакции в процессе контакта реального читателя с образом читателя гораздо выше. При всем многообразии функций, выполняемых образом читателя, ведущей является функция разрушения установившейся границы между художественной и эмпирической реальностями и, в результате, утверждения новой. Возникновение в художественном произведении образа читателя — знак введения в сферу художественного освоения новых пластов действительности» [Корман 1995: 222–223].

Однако «образ читателя» зависит от господствующего в данную эпоху типа художественного сознания (традиционалистского, нормативного или индивидуально-творческого, инновационно-креативного) и меняется в соответствии с исторически обусловленной трансформацией категорий поэтики. Так, требования литературного этикета, характерного для средневекового искусства, подчиняли себе не только поведение героев, но и поведение читателя. Следовательно, позиция читателя в повествовании была нормативно заданной, «обрядовой», воплощавшей в себе

некий канон восприятия, требуемого соответствующей эстетической системой.

Разрушение литературного этикета и рост индивидуального авторского начала постепенно вели к конкретизации и индивидуализации образа читателя. Это проявилось в диалогизации повествования: в текст вводится перебивающее авторскую речь слово читателя (условные вопросы и реплики, замечания и предложения), учитывается его эмоционально-психологический опыт.

Присутствие читателя в тексте, подчеркнутое обращениями к нему различными художественными средствами, указывает на существенные особенности развития литературы, прежде всего прозы, эстетическое самоопределение которой было невозможно без осознания структурной роли читателя. В современном литературоведении утверждается особая значимость для становления нового художественно-прозаического видения жизни структурно оформляемого представления о читателе как о некоей личности, чья индивидуальность влияет на атмосферу художественного мира произведения, на выбор того или иного способа повествования.

Б.О. Корман полагает, что читатель реальный, образ читателя и читатель концепированный — это *этапы восприятия и освоения художественного произведения*. Реальный читатель, приобщаясь к нему, подвергаясь воздействию разнообразных форм воплощения авторской позиции, уже не равен себе, но наделен возможностью духовной сопричастности автору, возможностью соучастия в творении истины, добра и красоты. Таким образом, процесс восприятия есть процесс превращения реального читателя в читателя концепированного [Корман 2006: 221].

Осуществление диалога литератур как возможного и актуального развертывания смысловых отношений предполагает мир «третьего» — «нададресата», создающего то семантическое пространство во времени и континуальности которого происходит встреча «я» и «другого»: «Именно присутствие *третьего* дает возможность непрерывного осуществления диалога. Обладая способностью сохранять внешнюю наличную непроявленность и незадействованность в обмене позициями, *третий* создает целостность высказывания и устанавливает его диалогичность, как бы возвышаясь в своей субстанциальности над его участниками» [Михаил

Бахтин: pro et contra 2002, II: 336].

Понятие «третьего» в трудах М.М. Бахтина и его последователей определяется как особая субстанция «бытия — понимания», в отношении к которой конкретные диалоги предстают ее синергетическими проекциями: «Субстанциальность *третьего* может быть понята <...> как принципиальное вместилище всех возможных в прошлом, настоящем и будущем встреч и смыслов, причем это субстанциональность особенного рода — рода *активности* и *энергетики*, а не протяженности и фиксированности» [Михаил Бахтин: pro et contra 2002, II: 338]. Субстанциальность «третьего» А.А. Грякалов пытается раскрыть, обращаясь к принципиальным вопросам философии, прежде всего философии встречи: «Не имеющий своего определенного топоса *третий* каждый раз заново обретает его в конкретных встречах-диалогах, давая тем самым возможность осуществиться бытийно-диалогической непрерывности» [Михаил Бахтин: pro et contra 2002, II: 337–338]. И далее: «Мир *третьего* — не случаен. Он необходим, и не допускает смешения «я» и «другого». <...> Территория пребывания *третьего* — территория встречи. *Мета-физика* встречи именно и представляет единство соотнесенности конкретно-всеобщего религиозного переживания мира, культурного космоса и неповторимого поступка» [Михаил Бахтин: pro et contra 2002, II: 343].

Основанием диалога могут быть и его участники: татарские писатели XX в. вступают в диалог с русской литературой XIX в. Таким образом, «третий» спускается из своего «надстояния» и растворяется в позиции автора. На то, что топология и этого вида диалога не бинарна, неоднократно указывает М.М. Бахтин: «понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциально третий», сам «понимающий неизбежно становится *третьим* в диалоге» [Бахтин 1979: 294, 305].

Представление о читателе как участнике межлитературного процесса формируется трудами теоретиков рецептивной эстетики, структуралистов, герменевтически ориентированных литературоведов, исследовавших позиции адресата художественного высказывания и определивших его функции в эстетической коммуникации. Р. Ингарден, например, вводит понятие интенциональности, объясняющее активный, созидательный характер читательского восприятия, в процессе которого семантически

закодированный текст трансформируется в эстетическое произведение. Воспринимающую и конструирующую деятельность читателя характеризуют термины «конкретизация» и «реконструкция». Р. Ингарден обращает внимание на то, что в «конкретизациях» литературного произведения актуализируются потенциальные элементы значения [см.: Ингарден 1962: 79]. Для представителей Констанцской школы рецептивной эстетики Х.Р. Яусса и В. Изера читатель — смыслополагающий субъект, обеспечивающий непрерывность актуализации литературного наследия в исторической традиции. Литературное произведение, по определению Х.Г. Яусса, «не монумент, который монологически открывает свою вечную сущность. Оно скорее напоминает партитуру чтения, необходимую для нового читательского резонанса, который высвобождает текст из материи слов, дает ему актуальное здесь-бытие» [Яусс 1995: 58].

Креативный, творческий потенциал эстетического восприятия в максимальной степени реализуется в позиции читателя — субъекта диалога литератур. Адресат выступает в качестве конститутивного и конструктивного начала межлитературного процесса и обретает опыт глубинной сопричастности миру в его многообразии, динамике, сложности и уникальности.

При изучении межлитературного процесса востребован не только экзистенциально-феноменологический подход к проблеме читателя, но и концепция «идеального» реципиента — «элемента эстетической реальности» (Б.О. Корман), позиция которого «запрограммирована» автором. Подобно тому, как художественное целое, являющееся инобытием авторского сознания, создает «концепированного» (Б.О. Корман), или «имплицитного» (Ж. Женетт), читателя, так и межлитературный процесс, прежде всего его субъектная архитектоника, предполагает постулируемого адресата — «идеальное воспринимающее сознание» (Б.О. Корман), за которым стоит реально существующий социально-исторический и культурно-психологический тип читателя-билингва.

Позицию, которую занимает субъект межлитературного диалога, можно охарактеризовать как позицию «вненаходимости» и «внежизненно активную» — т. е. так, как М.М. Бахтин характеризует позицию автора-творца по отношению к формально-содержательному единству словесно-художественного произведения — с одной стороны, и к той пер-

вичной реальности (природной, социальной, бытовой, исторической и т. д.), отталкиваясь от которой или подражая которой автор создает вымышленный им поэтический мир — с другой [Бахтин 1979: 7–180]. Становясь полем встречи двух «смысловых и ценностных кругозоров», воспринимающее сознание читателя конструирует архитектонику возникающих между ними диалогических отношений.

Понятия «своего» и «чужого» перестают быть только центральными концептами каждой культуры, категориями текстовой реальности. Они дают возможность выделить промежуточно-общую, связующую сферу, которая возникает между двумя литературами и культурами, «территорию», где происходит их встреча.

Смыслы, которые формируются отношениями между «своим» и «чужим», никак непосредственно не существуют вне этих отношений, не поддаются излишней конкретизации, имплицитны, противятся выведению в слово. Они могут быть реализованы лишь в «метафизической дали» (М.М. Бахтин) и пространстве диалога, который происходит «как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами)» [Бахтин 1979: 305].

Становясь полем встречи двух «смысловых и ценностных кругозоров», воспринимающее сознание читателя конструирует архитектонику возникающих между ними диалогических отношений:

- выдвигает на первый план структурно-семантические комплексы и эстетические конструкции, в которых манифестируется уникальность и самобытность каждой национальной литературы;

- актуализирует региональную специфику художественных текстов, то, что определяет их включенность в пространство «западной» или «восточной» культур;

- выявляет возможность универсализации воспринятых смыслов, открывает в них метатекстуальные и интертекстуальные интенции;

- осмысливает тексты, принадлежащие разным национальным литературам, с точки зрения их общности, как выражающие некую единую культурно-историческую программу [Аmineва 2010: 425–426].

Таким образом, находясь между говорящими на разных языках, адресат межлитературного диалога соединяет разделенных и своим присутствием выводит их из потенциальности в актуальное изменяющееся ис-

торическое бытие.

Концепция диалога литератур позволяет выделить в системе межлитературного процесса самостоятельную инстанцию — читателя, воспринимающее сознание которого становится «полем» диалогической встречи двух (и более) ценностно-смысловых ориентаций, позиций, голосов.

Вопросы:

1. Соотнесите понятия реальный читатель — «идеальный» (концептированный, провиденциальный) читатель — образ читателя.

2. Охарактеризуйте читателя как субъекта межлитературных диалогов, используя понятия «реальный читатель» и «концептированный читатель»

3. Какую роль играет читатель как участник межлитературного процесса.

4. Как в позиции читателя — субъекта межлитературного диалога — реализуется творческий потенциал эстетического восприятия?

Литература

Аmineва В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / В.Р. Аmineва. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. — 476 с.

Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В.Ф. Асмус. — М.: Искусство, 1968. — 654 с.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н.К. Бонецкая // Контекст. 1985. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1986. — С.241–271.

Борев Ю.Б. Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика / Ю.Б. Борев. — М.: Наука, 1985. — 289 с.

Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М.: Изд-во

иностр. лит-ры, 1962. — 572 с.

Колесников А.С. Философская компаративистика: Восток — Запад / А.С. Колесников. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. — 390 с.

Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Б.О. Корман. — Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. — 552 с.

Корман Б.О. Соотношение понятий «автор» и «читатель» // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение Б.О. Корман. — Ижевск, 1995. — С.223–228.

М.М. Бахтин: pro et contra: Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры: Т. 2: Антология. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. — 711 с.

Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский / пер. с чешск. — М.: Искусство, 1994. — 606 с.

Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. — М.: Высш. шк., 2007. (Классика литературной науки) / А.П. Скафтымов. — 535 с.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. / В.Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 2002. — 437 с.

Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс / Предисл. и пер. с нем. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 12. — С.34–84.

4. «Универсальное» и «уникальное» как категории сравнительного и сопоставительного литературоведения

«Универсальное» и «уникальное» — понятия, связанные с механизмами сохранения и передачи культурной памяти в процессе межлитературных взаимодействий. Универсалиями словесно-художественного искусства называют метасодержательные и формообразующие начала разного типа, которые являются константной основой мирового литературного процесса. По своим истокам и возможностям философского и эстетического познания человека и бытия это феномены общечеловеческие, в значительной степени наднациональные и трансисторические. «Универсалии, — утверждал Р. Декарт в «Началах философии», — обра-

зуются в силу того, что мы пользуемся одним и тем же понятием, чтобы мыслить о нескольких отдельных вещах, сходных между собой» [Декарт 1950: 541].

«Общие» идеи и понятия, устойчивые способы художественного мышления и самовыражения, которые возникают в литературе разных эпох и народов, фиксируются исследователями на самых разных уровнях: в сходных способах художественного мышления, образно-тематическом строе произведений, принципах и приемах художественного изображения и т.д., — им соответствуют некие универсальные сущности, бытийные (так называемые онтологические и антропологические универсалии) и смысловые. Благодаря их существованию удастся описать национальные художественные системы с помощью одного и того же метаязыка.

Вещественно-пространственная определенность мира и его феноменальная представленность при всем своем многообразии характеризуются известным единством и монотонностью. Бытийные константы, которые неизменно запечатлеваются в искусстве, образуют комплекс так называемых вечных тем. В.Е. Хализев выделил два аспекта универсальной художественной тематики: **онтологический** (отражение вселенских и природных начал) и **антропологический**, который включает в себя духовные начала человеческого бытия с их антиномиями, сферу инстинктов, связанную с душевно-телесными устремлениями человека, то в людях, что определяется их полом и возрастом, надэпохальные ситуации человеческой жизни, исторически устойчивые формы существования людей [Хализев 2002: 57].

В силу своей универсальности и широты онтологические и антропологические параметры определяют «исходные», т.е. изначальные, базовые, смыслы, лежащие в основе произведения, — то, без чего оно не может существовать как нечто целостное и оформленное. «Ни одно произведение не оригинально, потому что «количество сюжетов или метафор, которые способно произвести человеческое воображение, ограничено», зато всякое произведение универсально, потому что «это малое число изобретений может принадлежать нам всем, подобно Апостолу» [Женетт 1998: 148].

Достаточно изученным в науке является вопрос об **источниках** возникновения универсалий. Ими являются мифы, архетипы, некоторые

свойства человеческой психологии, повторяющиеся закономерности исторического развития, типы культуры, механизмы смыслообразования и т.д. [см.: Аминова 2010: 47–56].

К универсалиям словесно-художественного искусства относят категории эстетики (трагическое, комическое и др.) и поэтики (мотив, символ, хронотоп, интертекстуальность и др.): они не узурпированы каким-то одним из видов искусств или литературных родов, могут переживаются вне эстетического восприятия, не сводятся к способу их лингвистического выражения, не объясняются полностью сопричастными их реализации историческими условиями, встречаются на различных этапах культурных изменений [Смирнов 1979: 5]. Таким образом, эти категории представляют собой смысловые структуры, подчиняющиеся неким универсальным закономерностям.

Развертываясь во времени, литература проходит на своем пути ряд общих для разных народов стадий. Универсально распространенные диахронические закономерности раскрывают категории исторической поэтики. А.Н. Веселовский выделял две стадии исторической поэтики — исторические типы художественных целостностей, называя их эпохами синкретизма и личного творчества [Веселовский 1989: 36–41; 310–316]. На иных основаниях две стадии всемирной литературы разграничивает и Ю.М. Лотман, именуя их «эстетикой тождества» и «эстетикой противопоставления» [Лотман 1970]. Большинство ученых принята трехчастная периодизация мирового историко-литературного процесса: эпоха синкретизма, дорефлективного традиционализма; эпоха поэзии, рефлективного традиционализма, нормативная, риторическая, или, «эйдетическая поэтика» (С.Н. Бройтман); эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая, или поэтика «художественной модальности» (С.Н. Бройтман) [см.: Категории поэтики... 1994; Бройтман, 2001]. Каждая стадия в истории поэтики характеризуется общезначимыми для литератур Востока и Запада художественными принципами, особенностями организации субъектной сферы, спецификой словесного образа, сюжетообразующими закономерностями и т. д.

Устойчивые признаки художественных произведений в области тематики, сюжета, композиции, образного, ритмического, языкового строя и т.д. фиксируют так называемые родовые, жанровые, стилевые универ-

салии. Так, выбор для текста лирической, драматической или эпической целеустановки определяет логико-семантические операции, определяющие принципы структурирования эстетического объекта и организации композиционно-речевых форм. Универсальным является деление жанров на канонические и неканонические, определение жанра как «особого типа строить и завершать целое» [Бахтин 1998: 248–255]. Художественные универсалии обнаруживаются и в области стиля, категории которого становятся выражением эстетической целостности произведения.

Универсалии словесно-художественного искусства активно используются в компаративистских исследованиях в качестве общих оснований сравнения национальных литератур: «Связывая литературные формы с символикой мифа, ритуала, историческими процессами, культурными кодами, константами бытия и природы человека, универсалии выявляют инвариантные свойства художественного дискурса, «архетипы» творческого воображения и повествовательных ресурсов писателей». [см.: Аминова 2010: 56].

Вместе с тем проблема универсалий относится к числу дискуссионных в современной науке. Е.В. Халтрин-Халтурина раскрывает эпистемологию двух принципиально различных подходов к проблеме «универсального»: «универсальное» понимается как возникшее под детерминирующим влиянием «общего», и «универсальное» как обусловленное множественностью его содержательного раскрытия. Первый подход характеризуется редукционизмом, поскольку «универсальная» модель «воспринимается как нечто реально существующее в общественной мысли, как эссенция, которую можно выделить путем интеллектуальной дистилляции и которой можно пользоваться как меркой при изучении и сравнении литературных произведений» [Проблемы сравнительного литературоведения 2004: 82]. Второй подход предполагает, что определение универсально распространенных процессов, закономерностей, структур неизбежно должно следовать за рассмотрением и объяснением специфики их этнической манифестации. Но при этом явственно вырисовывается проблема методики описания универсалий и определения адекватного для этого метаязыка, над решением которой работал Ю.М. Лотман [Лотман 2002: 142].

М. Эпштейн проводит разграничение между универсальным и все-

общим: «Универсальное не есть общее, присущее многим предметам, но **многое, присущее одному предмету**» [Эпштейн 2004: 643]. Открытыми остаются вопросы: «как можно объективированными, фиксирующими средствами материальной буквы полностью выразить кинетичность образа и мысли? Возможно ли вообще создать текст, полностью отражающий конкретную мысль и образ во всей их индивидуальной универсальности? Или каждый текст обречен на то, что он — всего лишь «проекция» той или иной идеи?» [Эпштейн 2004: 83–84].

В философской компаративистике также существуют принципиально различные методы определения универсальных оснований культур, отражающие разброс мнений не только в отечественной академической среде, но и в мировом научном сообществе в целом. Одни исследователи полагают, что отличительные черты культуры могут быть адекватно описаны через вычленение некоторого набора фундаментальных понятий, универсальных для разных культур. В.К. Шохин и В.Г. Лысенко рассматривают универсалии в традиционном историко-философском смысле как «наиболее *фундаментальные, общезначимые и атомарные* — не сводимые к другим — понятия, позволяющие осуществлять наиболее полную рубрикацию либо самих вещей, либо наших идей о них» [Универсалии восточных культур 2001: 63]. Иной точки зрения придерживается А.В. Смирнов, полагающий, что описание набора универсалий иной культуры оказывается не критическим и видящий цель своих разысканий в том, чтобы «показать, как для одной и той же “универсалии культуры” могут быть выстроены по меньшей мере два равно рационально обоснованных описания, которые не будут противоречить друг другу и между которыми, следовательно, оказывается невозможным выбор на основании собственных, внутренних критериев порождающих их систем рациональности» [Универсалии восточных культур 2001: 293].

Однако при всем многообразии подходов к данной проблеме внимание исследователей фиксируется на том, что универсалии в искусстве — это семантические образования, порожденные устойчивыми, неизменными в своей основе способами художественного мышления и самовыражения. Сопоставление двух и более литератур позволяет выработать новый подход к данной категории. В чем его суть и чем этот подход отличается от существующего?

В процессе диалога культур и литератур его участники входят в мир иных художественно-эстетических ценностей и обретают свое неповторимое место в «зоне контакта» с «чужими» познавательными, этическими и эстетическими смыслами. При этом «чужое» либо трансформируется в «другое», «иное», «новое», наконец, в «свое», либо остается таковым — тем, что не нужно и невозможно применять в своей практике. Поскольку пространство «чужого» осознается как недоступное и непостижимое, предел «своего», концептуальную роль играет установление границы, где «свое» встречается с «чужим», осознает и проявляет себя. В зависимости от того, где субъект межлитературного диалога проводит границу — отделяет себя от другого или осознает сходство с ним, будет зависеть логико-семантическая структура межлитературного диалога, его ценностно-семиотические основания и поэтика.

Каждая национальная литература тождественна себе, образует неповторимую целостность и конструирует свою идентичность как «чужую» другим. Различия «своего» и «чужого» существенны для постижения национальной идентичности вступающих в диалог национально-художественных систем, особенностей их функционирования в ценностном поле мировой культуры как уникальных духовно-практических образований. Именно различия между двумя литературами формируют словесно-концептуальное пространство диалога, инициируя направленные процессы смыслопорождения — центростремительные, выявляющие потенциал развития национальной идентичности, и центробежные, учитывающие многообразие художественно-эстетических традиций и образующие новые модели их объединения — «межлитературные синтезы». Их порождают новые смыслы, которые определяют феноменологию, семантическую структуру и функционирование универсалий словесно-художественного искусства.

«Встреча» в читательском сознании двух литератур, в которых принципиально по-разному строятся отношения между формой и содержанием, частью и целым, внешними и внутренними границами художественного образа, вызывает **проблематизацию** присущих им устойчивых смысловых структур. Так, при сопоставлении русской и татарской литератур проблематизируются свойственные разным культурам «процедуры» смыслопорождения, проявляющиеся в принципах художественного

обобщения и соответствующих им коммуникативных стратегиях, логико-смысловые отношения, подчиняющие себе тип конфликта и принципы сюжетосложения, способы построения образа героя, воспроизведения и осмысления того или иного жизненного характера, мотивировочные категории, особенности организации субъектной сферы и т.д.

Различие, уникальность двух национальных литературно-художественных систем — условие их взаимодополнительности, а также расширения и обогащения сферы художественных представлений реципиента. Анализируя данную герменевтическую ситуацию, Я.Г. Сафиуллин приходит к выводу: «Границы между приведенными антиномиями размываются, возрастает их метафоричность. Они воспринимаются как противоположные варианты описания явления более сложного, чем оно в каждой из них в отдельности представлено...» [Сафиуллин 2010: 80]. Так из противостояния рождаются преодолевающие его новые смыслы, толерантные по своему содержанию и функциям. Именно они определяют функциональные и структурно-содержательные особенности действующей в литературе категории универсального.

Таким образом, понять функционирование универсалий словесно-художественного искусства и пути реализации национальной идентичности литературы помогает сопоставительный анализ произведений, принадлежащих разным национальным литературам, — анализ, в котором усилены моменты контекстуальности, процессуальности, событийности; используются дескриптивные и нарративные, логико-дискурсивные и образно-метафорические способы познания. Специфика предлагаемого подхода к категории универсального состоит в том, что он опирается на логику дистанцирования, принципы аналогии, неисключающей оппозиции, трансфинитности [Кристева 2004: 173] и выявляет значимость таких аспектов данной категории, как-то: интерсубъективность, коммуникативность, креативность, историчность, событийность; подчеркивает нелинейный, дискретный, динамичный характер рождающихся в межлитературных диалогах новых смысловых структур.

Метасмыслы возникающих между национальными литературами диалогических отношений ведут к построению многомерной и многоуровневой картины межлитературного процесса, в котором сосуществуют и взаимодействуют разные мировоззренческие системы, ценностные

ориентации, разные типы образного мышления, идейно-эстетические традиции. Методология сопоставления при таком подходе становится средством выработки нового концептуального пространства диалогического взаимообогащения и взаимоосвещения художественно-эстетических традиций, способом создания плюралистической модели развития национальных литератур, утверждает ценностно-смысловую неисчерпаемость возникающих между ними диалогических отношений.

Изучение разных типов диалогических отношений, возникающих между произведениями, принадлежащими разным национальным литературам, меняет характер познавательной деятельности учащихся. Контекст иной национальной литературы делает подлинной проблемой смысл изучаемого произведения. В герменевтической ситуации, создаваемой на подобном уроке, учебная деятельность направлена на осмысление рождающихся в межлитературных диалогах универсальных и уникальных смысловых структур. Нахождение этих смыслов помогает читателю-школьнику, сознание которого фиксирует многообразие художественных принципов и форм изображения мира и человека, адекватно интерпретировать получаемую эстетическую информацию.

Вопросы:

1. Что такое универсалии словесно-художественного искусства? Каковы источники их возникновения?
2. Определите сферы проявления универсалий словесно-художественного искусства.
3. Какое значение имеют универсалии словесно-художественного искусства в компаративистских исследованиях?
4. Какой подход к определению универсалий словесно-художественного искусства формируется в рамках сопоставительного литературоведения? В чем его отличие от существующего?
5. Дайте определение универсалий словесно-художественного искусства, используемых в сравнительном литературоведении.
6. Как вы могли бы описать смысловые структуры, которые рождаются в межлитературных диалогах?

Литература

Аминева В.Р. Типы диалогических отношений между националь-

ными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / В.Р. Аминева. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. — 476 с.

Бахтин М.М. Тетралогия / Сост., текстол. подгот., науч. аппарат: И.В. Пешков; Коммент.: В.Л. Махлина и др. / М.М. Бахтин. — М.: Лабиринт, 1998. — 607 с.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учеб. пособие / С.Н. Бройтман. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. — 320 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И.К.Горского. Сост., автор. коммент. В.В.Мочалова / А.Н. Веселовский. — М.: Высш. шк., 1989. — 406 с.

Декарт Р. Избранные произведения / Р. Декарт. — М.: Госполитиздат, 1950. — 712 с.

Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 1 / Ж. Женетт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.

Категории поэтики в смене литературных эпох / Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С.3-38.

Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева / пер. с франц. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.

Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Ю.М. Лотман. — СПб.: Гуманит. агентство «Академ. проект», 2002. — 543 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.

Проблемы современного сравнительного литературоведения: сб. ст. — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — 96 с.

Сафиуллин Я.Г. Принцип дополнительности / Я.Г. Сафиуллин // Теория литературы: словарь для студентов. — Казань: Казан. ун-т, 2010. — С. 79–80.

Смирнов И.П. Генеративный подход к категории трагического (на материале русской литературы XVII в.) / И.П. Смирнов // Wiener Slawistischen Almanach. — 1979. — В. 3. — P.5–32.

Универсалии восточных культур. — М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2001. — 431 с.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. / В.Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 2002. — 437 с.

Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 864 с.

ЧАСТЬ II

ТИПЫ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Художественная идея и пафос в сопоставительном анализе

Задание. Прочитайте стихотворения А.С. Пушкина «Вольность» (1817) и Г. Тукая «Хөрриятэ» («К свободе», 1907).

А.С. Пушкин «Вольность»

Ода

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

Открой мне благородный след
Того возвышенного галла,
Кому сама среди славных бед
Ты гимны смелые внушала.
Питомцы ветреной Судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Увы! куда ни брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправедная Власть
В сгущенной мгле предрассуждений
Воссела — Рабства грозный Гений
И Славы роковая страсть.

Лишь там над царскою главой
Народов не легло страданье,
Где крепко с Вольностью святой
Законов мощных сочетанье;
Где всем простерт их твердый щит,
Где сжатый верными руками
Граждан над равными главами
Их меч без выбора скользит

И преступленье свысока
Сражает праведным размахом;
Где не подкупна их рука
Ни алчной скупостью, ни страхом.
Владыки! вам венец и трон
Дает Закон — а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!
Тебя в свидетели зову,
О мученик ошибок славных,
За предков в шуме бурь недавних
Сложивший царскую главу.

Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства,
Главой развенчанной приник
К кровавой плахе Вероломства.
Молчит Закон — народ молчит,
Падет преступная секира...
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

Самовластительный Злодей!

Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты богу на земле.

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи сверкает
И беззаботную главу
Спокойный сон отягощает,
Глядит задумчивый певец
На грозно спящий среди тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец —

И слышит Клии страшный глас
За сими страшными стенами,
Калигулы последний час
Он видит живо пред очами,
Он видит — в лентах и звездах,
Вином и злобой упоенны,
Идут убийцы потаенны,
На лицах дерзость, в сердце страх.

Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата отверсты в тьме ночной
Рукой предательства наемной...
О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

И днесь учитесь, о цари:
Ни наказанья, ни награды,

Ни кров темниц, ни алтари
Не верные для вас ограды.
Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой [Пушкин 1985: 182–185].

1817

Г. Тукай «Азатлыкка»

Тигезлек шәмен яндыр турылык нурына каршы,
Безне нурыңа нурландыр да коткар караңгы кичтән.

Безне хак Тәңренең колы ит,
Без моңа кадәр башка Тәңредән ярдәм сорадык.

Баш идек, риза булдык һәр шинель кигән санәмнәргә;
Жансыз агачтан — жан, тума сукуырдан күз көттек.

Син Хәттаб хәзрәт бул да бар потларны таптап бетер,—
Кәгъбә Мәнәттан, Лат вә Гоззадан пакь булып калсын.

Дөнья халкы эшләре боларга тапшырылган;
Табигый, бу санәмнәр туры юлда йөрмиләр.

Түбәннәр югары ашкан, бөекләр түбән төшкән;
Син рәхмәтең белән бөекләргә түбәннәрдән аер.

Бүген кыямәт: дәрәслек кояшы тотылды;
Айлар ярылды, акыллар гаугадан шашып калды.

Инде бердәмлек йолдызлары күктән жиргә түгелде;
Жир йөзәндә кешелек тойгылары Ганкадан күп ерак.

Зөбанилар, кылыч, туп, казак, мылтык, палачлар белән
Һәрьяктан: уң, сул, ас, өстән чолгап алынганбыз.

Гажәп: гөнаһлы кешеләргә сорамый жәннәт бирелде;
Ожмах тиешлеләр иң куркыныч тәмугка жибәрелде.

Милләт хәлен тетрәгән куллар белән язып бирү бу;

Син бу зарлану сүзлөрөннән эсэрлән.

Ярдәмгә житеш: жир йөзеннән сөрделәр безне;
Дөнья һәм ахирәтен ташлап китүдән дә башка чара юк.

«Жир — аны эшләүчеләр өчен» дию тәмам юк ителгән;
Теләсән, күктә яки йолдызлар арасында урын тап.

Кешеләр белән бергә диннәр дә изелделәр; мөселманнар
Исламны, христианнар Гайса динен ташлады.

Ни эшләсен, ни кылсын — диннәр дә туфракка иңгәннәр;
Билгеле ки, дин кешеләрдән аерым түгел.

Бу дөнья бер төркем вәхшиләргә рәхәт урын булды:
Болар, белмим, ни сәбәптән безнең өскә ябырылдылар.

Болар яхшы кешеләрнең канын эчә, чөнки кан эчү
Аларга шикәрдән һәм дә хәлвәдән татлырак.

Терек дөнъяны ашатма, бу Яэжүж-Мәэжүждән сакла.
Дума кешеләреннән Искәндәр ныгытмасы төзеттер.

Без — ишек төбөндәге ачлар; һәммәбез — сиңа мохтаж;
Пәрдән ач, йөзең күрсәт; нигъмәт диңгезен бүләк ит.

Илаһым, рәхмәтең белән шагыйрьнең бәйле телен чиш;
Дуслар һәм дошманнар хәленнән ул берәз хәбәр бирсен.

Ачыл, азатлык бакчасы! Сандугачларың сайрасын, —
Милләтнең киләчәге айлы кичтән дә яктырак булсын.

Бар мөселманнарны һәр заман вәждән кушканча йөрт;
Аякларыбызны багълаган чалма богауларыннан азат ит.

[<http://gabdullatukay.ru/works/poem/1907/horriyate/>].

1907

К свободе

Вместе со светочем правды зажги равноправия светоч,

Грей нас лучами своими, избавь нас от мрака былого.
У божества справедливости лучше мы будем рабами —
Зря до сих пор о спасенье молили мы бога иного!

Верили мы, повинуюсь тупым истуканам в мундирах:
Идол душой обладает и зрение есть у слепого.

Грянь, очищая Каабу от Лата, Гоззы и Моната, —
Жалких божков растопчи ты стопою Хаттаба святого!

Судьбы народов вершили бездушные ложные боги,
В сумрак вели их дороги, обмана исполнены злого.

Низкий и подлый — возвышен, унижен — высокий душою.
Пусть твоя воля поставит на место того и другого.

Света конец наступает, и правды светило померкло.
Луны распались, и разум затмился от трубного зова.

Звезды единства низверглись, и, как легендарная птица,
Ты, человечность, всё дальше от рода людского!

Ружья, и пушки, и сабли, штыки, палачи и казаки
Справа, и слева, и сзади — кольцом окружают нас снова.

Странно: отъявленный грешник свободно в раю очутился,
Тем же, кто рая достоин, — ужасное пекло готово.

Это — о бедствиях нации я написал, содрогаясь,
Пусть возмутит тебя ропот, внемли моей жалобе новой!

Сжить нас со света решили, спешите же скорее на помощь!
Нам остается одно: удалиться из мира земного.

Попран закон: «Кто возделывал землю — тот ею владеет!»
Жить еще хочешь? На небе средь звезд поищи себе крова!

Магометане отвергли ислам, и Христа — христиане,
Ибо религии тоже гоненьям подверглись сурово.

Если, как люди, и вера затоптана в прах, что поделаться?

Неотделима религия от человека живого.

Звероподобные люди, как прежде, господствуют в мире,
Злобно на нас нападают, — что сделали мы им плохого?

Кровь нашу пьют они жадно, ведь теплая кровь человечья
Слаще халвы или сахара для кровопийцы такого!

Не отдавай нас язычникам! В Думе заставь депутатов
Вал Искандера построить — ограду от зла векового.

Перед воротами твоими стоим мы голодной толпою,
Лик свой открой нам, дай хлеба — на благо живого.

Связан язык у поэта... Свобода, ты дай ему волю,
Пусть о друзьях и о недругах скажет он веское слово!

Сад распахни свой, свобода! Да будет светлей полнолуныя
Нации нашей грядущее, доля народа родного!

Совесь буди, пусть не знают оков наши ноги,
Сбей эти — словно чалмою — обвившие всех нас оковы! [Тукай
1988: 105–107]

Перевод Р. Морана

Познакомьтесь с одним из вариантов сопоставительного анализа произведений А.С. Пушкина и Г. Тукая.

Аmineва В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели: монография. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. — С. 10–24.

«Типологическая близость А.С. Пушкина и Г. Тукая проявляется в сходстве той культурно-исторической миссии, которую каждый из них выполнил в своей литературе, заложив основы новой национальной поэзии и создав ее классический стиль. Г. Халит, исследуя роль Г. Тукая в истории татарской поэзии, приходит к выводу, что он максимально сблизил поэтическое слово и его функцию с сущностью художественного объекта: «В тукаевской поэзии татарское слово впервые в полном смысле скинуло с себя общетюркскую поэтическую оболочку и обрело свое национальное звучание. В поэтической речи Тукая слова свободно пере-

ходят из одной тональности в другую, перестают быть атрибутами, привязанными к какой-либо теме или образу. В ней расширились и обогатились эмоциональные потенции и музыкальные нюансы родного слова. Поэт придавал большое значение его поэтической пластичности. <...> Впервые в тукаевской поэзии засверкали, как единое целое, интимно-лирические, общественно-публицистические и обличительно-сатирические грани национально поэтического стиля»⁴.

Художественно-эстетическая реализация просветительских идей и концепций

Системообразующими в творчестве Г. Тукая являются мотивы судьбы нации и служения ей — основные идеологемы формирующегося в эти годы национального самосознания. Они стали определяющими в системе ценностного кодекса общественной идеологии, их приоритет перед другими интересами был незыблем. Только в служении нации личность обретала возможность самореализации. Именно эти идеи, воспламеняя сознание поэта на протяжении всего его творческого пути, составили один из нервных узлов его лирического сознания. Они вобрали в себя и мысль о необходимости развития татарского общества на путях приобщения к опыту и достижениям европейской культуры, и осознание значимости национальных традиций, и жестокую правду реальности, и утопические надежды, и исторический опыт.

В художественной концепции мира и А.С. Пушкина, и Г. Тукая господствует представление о законе и закономерностях, которые оба поэта ищут в просветительских теориях и традициях народно-национальной жизни. «Тукай и Пушкин видели в просветительстве путь к гражданскому и национальному освобождению народов. Именно так понимали они цель прогресса. Таким образом, просвещение и свобода сливались для них в единый идеал, ведущий к желанному народному счастью»⁵. Г. Халит подчеркивает, что «вольнлюбивые (гражданские) стремления Тукая неотделимы от его гуманистических воззрений, от его исторического оптимизма. Мотивы свободы разума и гражданственности, пламенно выраженные Пушкиным, были ему органически близки. Пушкинская поэзия, восславившая силу ра-

⁴ Халит Г. Многоликая лирика. Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. С. 66-67.

⁵ Халит Г. Тукай и его современники. Казань: Таткнигоиздат, 1966. С. 138.

зума, утверждавшая его победу над царством тьмы, оплодотворила “светом правды” гуманистические устремления татарского поэта»⁶.

Просветительская парадигма стала толчком к преобразованию традиционной для национальной литературы картины мира, где доминировала оппозиция «Бог — человек». Одно из первых стихотворений Г. Тукая «Алла гыйшкына» («Из-за любви к Богу», 1905) использует ее модификацию: «Бог — нация». Традиционные оппозиции вырадают новое содержание: лирический герой призывает свой народ жить по божественным канонам. Под ними понимаются высокая нравственность, стремление к знаниям, просвещению, высокое представление о человеке, его жизненном и общественном долге. Как отмечает Д.Ф. Загидуллина, «исламская философия, таким образом, переосмысливается с позиций этноцентризма: служение нации определяется для для мусульманина как необходимость (фарыз)»⁷. В соответствии с логикой просветительского мышления строится характеристика человека. Такие качества, как высокомерие, лень, консервативность, невежественность, борьба против просвещения, негативное отношение к другим людям, оцениваются отрицательно и признаются вредными для будущего нации, а значит и богоотступническими. Противоположные им черты способствуют прогрессу нации, и следовательно оцениваются как богоугодные⁸.

Ю.Г. Нигматуллина выделяет в творчестве Г. Тукая две тенденции, которые характеризуют его как поэта переломной эпохи: «совмещение двух или нескольких поэтических систем в пределах одного художественного произведения и постоянное сопоставление в поэтическом сознании прошлого и настоящего»⁹. Сближая цели поэзии с задачами просветительской проповеди, Г. Тукай создает ряд стихотворений в форме нравоучительных наставлений и дидактических призывов. Уже в самом первом из опубликованных стихотворений Г. Тукай от имени современного ему поколения татарской молодежи заявляет:

Тырышып, идәлем журналларың әмсалени тәксир;

⁶ Халит Г. Тукай и его современники. С.138.

⁷ Татарская энциклопедия: В 6 т. Казань: Ин-т татарск.энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 5: Р-С-Т. – С. 687.

⁸ См.: Татарская энциклопедия. С. 687.

⁹ Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. Казань: «Фән», 1997. С. 112.

Жәһаләт вә наданлык ардусыны идәлем тәксир.

Гәзитәң дәрлу әнвагы күбәйсән көн бә көн кат-кат;
Мәгариф мәйданында без, татарлар, уйнаталым ат¹⁰.

Мы, усилъя умножая, будем книги выпускать,
Побеждая светлой силой темноты слепую рать.

Пусть растут труды науки с каждым днем —
во много раз,

Пусть на ниве просвещенья увенчает слава нас!¹¹

«Голүмең бакчасында...» («В саду знаний», 1905).

Перевод А. Ахматовой

Название стихотворения «Голүмең бакчасында...» («В саду знаний») символично. Существенны религиозные истоки образа: сад имеет значение Рая, он занимает промежуточное место между небом и землей. Словарь символов отмечает, что такая трактовка тесно связана с символикой Создателя как Божественного Садовника Жизни и Творения как выращивания сада. Это значение перекликается с мифологической картиной упорядочения первозданного Хаоса¹².

В восточной философии и поэзии это «место наслаждения», символ жизни, воплощение рая на земле. В классической поэзии Востока сад представлен в виде рая. Деревья служили символом жизни и бессмертия, цветы были полны символических и мистических аллюзий, идущих от духовной поэзии. В «Гулистане» Саади читаем: «В саду ручей прохладный протекал / И пенье птиц звучало голосистых. / Румяные плоды — на всех ветвях, / Тюльпанов пестрых много, роз душистых; / В тени деревьев ветер расстелил / Ковры цветов, и мягких, и пушистых...»¹³. Райские сады описаны в Коране. Четыре сада в чертогах Райского Сада составляют, по представлению суфиев, Сад души, Сад сердца, Сад духа и Сад

¹⁰ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904-1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. эзерл. Р.М.Кадыров, З.Г.Мөхәммәтшин. Казан: Татар.кит.нәшр., 2011. 35 б.

¹¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 37.

¹² Турскова Т.А. Новый справочник символов и знаков. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. С. 575.

¹³ Персидская классика поры расцвета / пер. с перс.: сб. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ, 2005. С. 321.

сущности. Они являют собой четыре этапа пути, по которому шествуют мистики. «Последним этапом постижения является путешествие по четырём райским садам, последний из которых (Сад Сущности) объединяет мужской и женский принципы, но уже в состоянии взаимопреодоления и снятия противоположностей»¹⁴. Данное описание утвердило устойчивую традицию воспринимать сад как духовную аллегория, место, сочетавшее крепкими узами духовное и мирское, мистический хронотоп единения с Абсолютом, постижения истины.

По наблюдениям Ю.Г. Нигматуллиной, Г. Тукай в одном из своих ранних произведений «Дустларга бер сүз» («Слово друзьям») не только упоминает о произведении Кол Гали и пишет стихотворение таким же стихотворным размером, как «Сказание о Йусуфе», но и развивает в духе просветительской идеологии идеалы гуманизма и просвещения, выраженные в произведении великого предшественника¹⁵.

Лирический герой Г. Тукая, постигая реальные преграды на пути просвещения, каждый раз с новой силой утверждает необходимость знаний и их непреходящее значение, призывая брать пример с других наций и народов:

И кардэшләр, кул тотышып, алга барыйк,
Башка милләтләрнең хәлен карап карыйк;
Мәдәният мәйданында урын алыйк,—
Егъла-тора алга таба атлыйк имди¹⁶.
Возьмемся за руки, друзья, вперед пойдем —
И как живет другой народ, тогда поймем,
Чтобы мир культуры был и нам — родимый дом,
Трудна дорога, но вперед шагнем теперь¹⁷.

«Дустларга бер сүз» («Слово друзьям», 1905).

Перевод С.Олендера

¹⁴ Шукуров Ш.М. «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (Текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI – XIV веков). - М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1983. – С. 87.

¹⁵ Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. – С. 113.

¹⁶Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. – 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). – 55 б.

¹⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 39.

Үл ачлыкдин! — тәгам көтмә ләимдин;
Өмид ит ризкыңый Рәхман Рәхимдин.
Хәрийслык гаять эсфәлдер, сәфилдер;
Шәкертләр ризкына Тәңре кәфилдер¹⁸.
Ты просьбой пред ним свою честь не унизь,
Надейся на бога, учись и трудись.

Запомни, что жадность — презренный порок, —
Стремящихся к знанию питает сам бог!¹⁹

«Шәкерт, яхуд бер тәсадеф»
(«Шакирд, или одна встреча», 1906).

Перевод П. Шубина

Однако оптимистическая одушевленность просветительскими идеями и вера во всеилие слова и знаний очень скоро уступает место иронической оценке татарской действительности. Так, идейно-художественную установку поэта в стихотворении «**Татар кызларына**» («**Татарским девушкам**», 1906) проясняет противоречие между поэтизацией красоты татарских девушек и сниженностью изображения их доли. Портрет татарских девушек создается в соответствии с традициями восточной любовной лирики: используются устойчивые эпитеты и сравнения, цель которых — воссоздать эмоциональную атмосферу восторга, восхищения, наслаждения красотой:

Сөям сезнең сызылган кашыңызыны,
Тузылган сачыңызыны, башыңызыны.

Яратам тәмле, татлы сүзеңезне,
Зөбәржәт төсле якты күзеңезне.

Сөям кәүсәрдән әхля ирнеңезне,
Бу мактауга ризалык бирдеңезме?

Сөям кысмыйча нечкә билеңезне,
Ничек дисәм дә аз тәмсилеңезне.

¹⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 67 б.

¹⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 47.

Сөям бигрэк, хосусэн, садреңезне;
Ни соң ул: шәмсеңезме, бәдреңезме?²⁰
Люблю ваши брови — как стрелы они,
На кудри смотрел бы я целые дни.
Отраду слова ваши в душу мне льют,
Глаза ваши светятся, как изумруд.
О сладкие губы, я так вас люблю!
Всё кажется: мало красавиц хвалю...
Как тонкий и стройный ваш стан не любить!
Не знаю я, девушки, с чем вас сравнить!
Люблю вашу грудь я, вздыхаю порой:
Сравнить ее с солнцем? Сравнить ли с луной?²¹

Перевод С. Ботвинника

Внешнему облику девушек соответствуют внутренние качества — простота, целомудренность, чистота и др. Главная антитеза: «Родились вы золотом — стали землей», — выявляет трагическую судьбу женщины-татарки, обреченной на бессмысленное существование. «Золото — земля» — суфийский парный символ, который используется в светском контексте и в новой, нетрадиционной функции как способ выражения эмоционально-насыщенной, гиперболизированной оценки лирическим «я» положения татарских женщин в современном обществе. Судьба их трудная и уродливая, в ней — «невежество», «извечное горе и мрак»:

Алар сездән балаларын карата,
Идәннен юсаңыз, бигрэк ярата.

Сабак «бабын наданлык»тан аласыз,
Гомер буе надан булып каласыз.

Утырып сез бозаулар берлә бергә,
Лыкылдыйсыз ижекне бергә-бергә²².

Детей вы качаете в доме муллы,

²⁰ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 106 б.

²¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 72.

²² Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 107 б.

Стираете тряпки и трете полы...
Вас учат: стараются сделать темней!
Неграмотность — спутница всех ваших дней.
В телятнике сидя, приходится вам,
Священные тексты зубрить по слогам...²³

Гиперболизация тяжелой доли женщины-татарки восходит также и к приемам просветительской литературы, которой для исправления пороков важно было потрясти все существо человека. Вглядываясь в жизнь татарской деревни, лирический герой с горечью и негодованием констатирует нарушение в ней законов бытия. Обращение к татарским девушкам в конце стихотворения — это заключающие развитие темы призывы:

Вэ сез энгам дэгелсез бөйлә хаксыз,
Хокука мөстәхак, бәлки әхаксыз*.

Вакыт кортылмага бу пәнжәләрдән,
Вакыт ычкынмага эскәнжәләрдән.

Ышанмаңыз, бабай Сәйдәш надан ул,
Түгел надан гына — анларга хан ул²⁴.
Но девушка наша — не скот, не раба!
Достойны вы всех человеческих прав.
Воспряньте же, хищникам когти сломав!
Избавьтесь от гнета, вам страх не к лицу,
Не верьте Сайдашу²⁵ — невежде, лжецу!²⁶

Основные антитезы, на которых строится образность текста, преодолеваются побудительной интонацией финала. В соответствии с точкой зрения Н. Лаисова, произведения Г. Тукая конца 1905 — начала 1906 гг. «О единстве», «Слово друзьям», «Шакирд, или одна встреча» и др. написаны с целью пропаганды просветительских идеалов молодого поэта, вместе с тем в них воссозданы социально-политическая атмосфера эпохи, события периода Первой русской революции, ставятся актуальные проблемы времени: «Акту-

²³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.73.

²⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 107 б.

²⁵ Ахметзян Сайдашев (1840–1912) — издатель общественно-политической газеты «Баян-эль-хак» («Вестник правды»), предприниматель, общественный деятель.

²⁶ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.73.

альность призывов, романтика борьбы, устремленность в будущее, страстное желание свободы... выводили отдельные стихи Тукая за рамки дидактического морализаторства. Не нравоучение, не мораль, а высокое гражданское слово или призыв берут вверх в лучших стихах молодого поэта»²⁷.

Этой цели служат и посвящения конкретным личностям, событиям, новым явлениям в татарском обществе. Так, идеи просвещения и служения делу национального возрождения татарского народа утверждаются в ряде стихотворений, адресованных представителям различных слоев татарского общества и имеющих призывно-публицистический характер: «Гэзитә мөрәттибләренә» («Наборщикам газет», 1906), «Мөхәрриргә» («Редактору», 1906)²⁸, «Әдәбият ахшамы ясаучы яшьләремезгә» («Молодежи, организовавшей литературный вечер», 1906).

Дугъры сөйлә, дугъры яз — хәүфитмә һичбер кемсәдән.

<...>

Канигъ улма бу кадәрлә, ит тәрәккый, алга бас;
Насбидер әбхаре гыйльмен иң дәрин бәхри сәңә²⁹.
Правду говори, редактор. Правду не боюсь пиши.

<...>

Глубочайшим морем знания надо стать. Иди вперед.
Пусть тебя просторы манят, пусть претит застой тебе³⁰.

«Мөхәрриргә» («Редактору», 1906).

Перевод Р. Морана

Әбәд тәрк итмәңез, зинһар, бу раһи,
Будыр чөн милләтең раһе рәфаһи³¹.
«С пути, что вы избрали, не сходите,
Вперед, к прогрессу, нацию ведите!»³²

²⁷ Лаисов Н.Х. Лирика Тукая: вопросы метода и жанра. Казань: Татар. кн. изд-во, 1976. С. 18.

²⁸ Стихотворение написано в защиту демократической периодической печати. В те годы резкой критике подвергался издатель и редактор газет и журналов «Фикер», «Уклар», «Эль-гаср-эль-джадид», «Уральский дневник» Камил Мутыги-Тухвагуллин. См.: Искәрмә һәм аңлатмалар // Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 337 б.

²⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 108 б.

³⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.74–75.

«Әдәбият ахшамы ясаучы яшьләремезгә»
(«Нашей молодежи, устроившей литературный вечер», 1907).

Перевод С. Ботвинника

В лирическом субъекте этих стихотворений голос оратора, трибуна, одушевленного высокими гражданскими идеалами, сочетается с бытовой, социально-исторической и психологической конкретикой. Например, поэту важно передать впечатление, которое произвел на него литературный вечер, организованный передовой татарской интеллигенцией:

Ниһаятьсез гүзәл ахшам — бу ахшам,
Бәнем ядымда бу ахшам — сабах, шам³³.

Прекрасный вечер видел я воочию,
Его я помнить буду днем и ночью.

«Әдәбият ахшамы ясаучы яшьләремезгә»
(«Нашей молодежи, устроившей литературный вечер», 1907).

Послание «Наборщикам газет» завершается признанием:

Бу шигърем, шөбһәсез, кәлмештер афакы хыялымнан;
Сези тәкъдирә мәжбүрем, дәгел кәнде хыялымнан.

Бусүз ахыр сүземдер: сагъ улың, дустлар, мөрәттибләр;
Сезә даир берәз яздым — кәләнчә икътитарымнан³⁴.

Этот стих для вас написан, он согрет мечтой высокой,
Вас, наборщики, хвалю я с благодарностью глубокой.

Говорю я в заключение: будьте счастливы, здоровы,
Как могу и как умею, я составил это слово!³⁵

«Гәзитә мөрәттибләренә» («Газетным наборщикам», 1906).

Перевод С. Ботвинника

³¹Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 139 б.

³²Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.93.

³³Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 139 б.

³⁴Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 96 б.

³⁵Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.63.

По мнению Н. Лаисова, высокая художественность подобных стихотворений Г. Тукая достигается слиянием публицистического слова с эмоционально-личным началом, умением общее выразить через личный опыт — опыт человека, осознавшего свою причастность к судьбе нации³⁶.

Содержание стихотворения Г. Тукая «Милләтә» («К нации», 1906) составляет выражение всепоглощающего чувства любви к своему народу. Для того чтобы передать силу и накал этого чувства, занимающего абсолютно главенствующее место в помыслах лирического героя, поэт широко использует суфийские мотивы потери рассудка, сумасшествия, болезни-здоровья, одержимости любовью, отказа от своего «я», метаморфозы субъекта. «Жөмлә фикрем кичә-көндөз сезгә гайд, милләтем; / Сыйххәтенде — сыйххәтем һәм гыйлләтендер гыйлләтем³⁷»; «Мысли все и днем и ночью о тебе, народ родной! / Я здоров, когда здоров ты, болен ты — и я больной»³⁸. Целью каждой мысли и каждого чувствования становится не абсолютный и трансцендентный объект, а родной народ.

Һәр хыялдан татлыдыр милләт хыялы, ля мөхаль;

Бу хыяләтдән кәлүр, гәр кәлсә мәжнүниятәм³⁹.

О твоём мечтаю счастье, в мире нет светлей мечты,

Одержим одной я страстью — сердцем быть всегда с тобой»⁴⁰.

Перевод С. Ботвинника

Те же идеи высказываются и в публицистических статьях Г. Тукая. Так, в программной статье «Хиссияте миллия» («Национальные чувства», 1906) он пишет: «И наша нация нуждается в Пушкиных, Толстых, Лермонтовых <...> наша нация нуждается в настоящих писателях, художниках...»⁴¹. В статье «Безнең милләт үлгәнме, әллә йоклаган гынамы?» («Умерла ли наша нация или она только спит?», 1906) поэт призывает: «... давайте окропим нашу нацию душистым нектаром цветов лите-

³⁶ См.: Лаисов Н.Х. Лирика Тукая: вопросы метода и жанра. С.38–41.

³⁷ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 127 б.

Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. 127 б.

³⁸ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.85.

³⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 127 б.

⁴⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.85.

⁴¹ Тукай Г. Избранное: в 2-х т. Т. 2. Казань: Таткнигоиздат, 1961. С. 31.

ратуры, овеем ее мягким ветерком газетных вееров и вольем в ее уста живительную влагу объединения и совместного труда; вдохновим ее музыкой, услаждающей душу, в ярких картинах отразим ее собственное лицо; пусть раскроются ее глаза, пусть оглядится она вокруг, соберется с мыслями...» (Пер. И. Ахунзянова).

Стихотворение Г. Тукая «**Хөрриятэ**» («**К свободе**», 1907), как считает Г. Халит, своими свободолобивыми мотивами и возвышенно-одическим строем напоминает пушкинскую оду «**Вольность**» (1817)⁴². Для Г. Тукая, как и для А.С. Пушкина, свобода — высшая ценность бытия, имеющая всеобъемлющий, универсальный смысл: это свобода и политическая, и духовная. Свобода — это двигатель истории, в которой лирический герой Г. Тукая ищет пути к правде, справедливости, равноправию. В стихотворении татарского поэта, как и у А.С. Пушкина, разворачивается картина бедственного положения народа, которая приобретает характер вселенской катастрофы. С этой целью используются образы и мотивы, восходящие к апокалиптически-эсхатологической парадигме: затмение солнца, распад луны, трубный зов, падающие на землю звезды, улетающая от рода людского птица Симуург⁴³. Знаки «конца света», последовательно отсылающие к событиям культурной мифологии, образуют символическую перспективу, указывающую на разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил.

Өмүре әһле дөнья бунлара тәслим улынмышдыр;
Табиғыйдер ки, йөрмәз бу санәмләр раһе әһдадан.

Дәниләр ашмыш әгъяйә, галиләр дөшмеш әднайа;
Ки сән лотфында тәфрикь ит — аер әгъяйи әднадан.

Кыямәтдер бу көн: шәмсе хакыйкәт мөнхәсиф улды;
Камәрләр иншикакь итде, гакыллар шашты гаугадан.

Нежүме иттихад күкдән дүкелде йирләрә шимди;
Жиһанда хиссе инсият озак кәрратлә Ганкадан⁴⁴.

⁴² Татарская литература начала XX века. Очерки. Казань, 1954. С.117.

⁴³ Ганка, или Симуург, в тюркской традиции — вещая птица, обитающая на вершине горы Каф и считающаяся символом справедливости и счастья.

⁴⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 152 б.

Судьбы народов вершили бездушные ложные боги,
В сумрак вели их дороги, обмана исполнены злого.

Низкий и подлый — возвышен, унижен — высокий
душою.

Пусть твоя воля поставит на место того и другого.

Света конец наступает, и правды светило померкло.

Луны распались, и разум затмился от трубного зова.

Звезды единства низверглись, и, как легендарная

птица,

Ты, человечность, всё дальше от рода людского!⁴⁵

Перевод Р. Морана

Ю.Г. Нигматуллина констатирует: «Всю глубину отчаяния человека и общества, не получивших долгожданной свободы, выражают метафоры в стиле классического восточного романтизма»⁴⁶. Она выделяет в стихотворении элементы поэтической системы, характерной для древнетюркской поэзии: изобразительность, равнозначность образов и деталей, синхронность развития лирического действия как чередования одномоментных картин и др.⁴⁷. В последнем издании под названием стихотворения автор добавил пояснение: «Из “Мухаммадии”»⁴⁸, тем самым указав на интертекстуальные связи с мусульманской культурой, с турецкой литературой, значимые для понимания его идейной концепции.

Доисламский период истории — время войн, кровопролития и беспорядков, прямо соотносится с современной поэту действительностью. Лирический герой верит, что и для его нации наступит период благоденствия, как в тогда, когда был принят ислам. Это событие оказывается равнозначным освобождению личности, обретению свободы. По мнению Ю.Г.Нигматуллиной, «главная функция лирического размышления —

⁴⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 105.

⁴⁶ Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. С. 113.

⁴⁷ Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. С. 113.

⁴⁸ Искәрмә һәм аңлатмалар // Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: Шигъри әсәрләр (1904–1908). 346 б.

понять трудности пробуждения политического сознания масс. Поэтому ход мыслей лирического героя — цепь причинно-следственных связей — развивается во времени»⁴⁹.

Позиция лирического «я» Г. Тукая, раскрывающего всю остроту противоречий современной ему действительности, поначалу лишена личностных примет. Но глубина отчаяния и боли человека, судьба которого неотделима от судьбы народа, выявляет субъективно-лирическую основу гневных обличений поэта, мысль которого накаляется страстью, ужас и негодование возрастают с каждым новым разворотом картины. Уровень эмоционального напряжения в стихотворении продолжает повышаться с каждым новым циклом в развитии темы. Г. Тукай все называет «своими именами», заключая в этих номинациях огромную взрывную силу. Зло пригвождено отточенными обозначениями: «попран закон», «как люди, и вера затоптана в прах», «звероподобные люди, как прежде, господствуют в мире», «злбно на нас нападают», «кровь нашу пьют они жадно», «стоим мы голодной толпою», «связан язык у поэта» и т.д.

В конкретно-исторических иллюстрациях своих положений Г. Тукай обращается к примерам из современной ему действительности, прямо соотнося их с событиями культурной мифологии. Поэт отсылает своего читателя к 96 аяту суры Корана Аль-Анбийя, в котором говорится о приближении судного дня и о том, что «язычники» игнорируют возможность этого события. Упоминаемые поэтом Яджудж и Маджудж — в исламской эсхатологии племена, наводящие порчу на земле, нашествие которых предвещает конец света⁵⁰. Г. Тукай, с одной стороны, конкретизирует ситуацию, наполняя ее актуальными аллюзиями, с другой — органически вписывает в эсхатологическую проблематику и образную систему. Опираясь на характерную для исламской эсхатологии концепцию противопоставления земной жизни концу света, поэт показывает проницаемость границы между мирами и зависимость второго от первого.

Зѳбанилар, кылыч, туп, казак, мылтык, палачларла

Мѳхатыз һѳр жѳһѳтдѳн: сагъ вѳ сулдан, зир вѳ балядан.

⁴⁹ Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. С. 113.

⁵⁰ Исламский энциклопедический словарь. М.: Ансар, 2007. 400 с. // <http://slovar-islam.ru/books/y.html#IadzhudzhiMadzhudzh1>

Коранические и суфийские сюжеты, образы и мотивы прямо проецируются на реальные ситуации и события современной поэту общественно-политической действительности и наполняют их мифологическим подтекстом. Окружающий лирического героя мир со всеми присущими ему гротескными чертами включается в контекст божественного космоса — арену борьбы Добра и Зла, Хаоса и Порядка, Света и Тьмы, демонических и небесных сил. Религиозно-мистические, эсхатологические темы и мотивы не только углубляют «просветительские» наставления и призывы Г. Тукая ракурсом иного измерения и видения событий. Между «тем» и «этим» мирами устанавливаются причинно-следственные связи. Наступление конца света, «последних времен» ставится в прямую зависимость от реализации просветительских проектов и преобразований».

Вопросы и задания.

1. Что является основанием для сопоставительного анализа произведений А.С. Пушкина и Г. Тукая?
2. Сопоставьте понятие «свобода» в стихотворениях русского и татарского поэтов. Какова позиция лирического героя А.С. Пушкина и Г. Тукая?
3. Какую функцию в стихотворении Г. Тукая выполняют образы и мотивы «конца света»?
4. Определите жанрово-стилистические особенности предложенных для сопоставления произведений А.С. Пушкина и Г. Тукая. Как в стихотворениях проявляются традиции национальных литератур?

Литература

Источники:

на татарском языке

Тукай Г.М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. — 1 т.: шигъри әсәрләр (1904-1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл. Р.М. Кадыйров, З.Г. Мөхәммәтшин. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2011 — 407 б.

Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. Т. 1.: Ширырьләр, поэмалар / Г. Тукай. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. — 271 б.

на русском языке

Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1 / А.С. Пушкин. — М.: Худож. лит.,

1985. — 735 с.

Тукай Г. Стихотворения / пер. с татар. / Г. Тукай. — Л.: Сов. писатель, 1988. — 432 с.

Научно-критическая литература:

на татарском языке

Башкуров Р.Ш. Тукай һәм рус әдәбияты. Шагыйрьнең тәржемәләре турында / Р.Ш. Башкуров. — Казан: Татар китап нәшр., 1958. — 120 б.

Гази И. Рус поэзиясе һәм Тукай / И. Гази // Совет әдәбияты. — № 4. — 54 — 57 б.

Гордлевский В.А. Тукай һәм рус әдәбияты / В.А. Гордлевский // Габдулла Тукай: Шагыйрьнең тууына 60 ел тулуга багышланган гыйльми сессия материаллары. — Казан, 1948. — 37–50 б.

Гыйлаҗев Т.Ш. Әдәби мирас: тарих һәм заман: Тукай фәне. Әдәби тәнкыйть. XX гасыр башында традицияләр һәм яңачалык / Кереш сүз авт. Д.Ф. Заһидуллина / Т.Ш. Гыйлаҗев. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. — 206 б.

Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи эсәрләр: Монография / Д.Ф. Заһидуллина. — Казан: Мәгариф, 2006. — 191 б.

Кутуй Г. Рус әдәбиятының Г.Тукайга тәэсире / Г. Кутуй // Безнең юл. — 1928. — № 3 / 4. — 20–22 б.

Нәҗми К. Пушкин һәм татар әдәбияты / К. Нәҗми // Совет әдәбияты. — 1937. — № 2. — 46–49 б.

Толымбай Г. Пушкин һәм Тукай / Г. Толымбай // Совет әдәбияты. — 1937. — № 1. — 62–67 б.

Хисамов Н.Ш. Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». На татарском языке / Н.Ш. Хисамов. — Казань: ТаРИХ, 2003. — 80 с.

на русском языке

Аmineва В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели: монография / Венера Аmineва. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. — 160 с.

Лаисов Н.Х. Лирика Тукая: вопросы метода и жанра / Н.Х. Лаисов. — Казань: татар. кн. изд-во, 1976. — 168 с.

Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. — 211 с.

Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: «Фэн», 1997. — 192 с.

Пехтелев И.Г. Тукай и русская литература / И.Г. Пехтелев. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. — 184 с.

Поэт свободы и правды. Материалы Всесоюзной научной конференции и юбилейных докладов, посвященных 100-летию со дня рождения Габдуллы Тукая. — Казань: Татарское книжное изд-во, 1990. — 344 с.

Халит Г. Многоликая лирика / Г. Халит. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. — 336 с.

Интернет-источники:

Габдулла Тукай. Интернет-портал <http://gabdullatukay.ru/works/>

2. Устойчивые образы и мотивы в сопоставительном исследовании национальных литератур

Задание. Прочитайте стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» (1826), «Поэту» (1830), М.Ю. Лермонтова «Пророк» (1841), Г. Тукая «...гә (Яджяр)» («На память», 1908), «Пэйгамбэр (Лермонтовтан үзгэртелгән)» («Пророк (по Лермонтову, с изменениями)», 1909).

А. С. Пушкин «Пророк»

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, --
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, --
И их наполнил шум и звон:

И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей [Пушкин 1985: 385].

1826

А.С. Пушкин «Поэту»

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник [Пушкин 1985: 474].
1830

М.Ю. Лермонтов «Пророк»

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено камня.

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи;

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:

Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!» [Лермонтов 1988: 224–225].

1841

Г. Тукай «...гә (Яджяр)»

Шагыйрем! Кодсиятең булсын синең күңлеңдә сер;
Дөнъядан шагыйрь икәнеңне яшер, дустым, яшер.

Белмәсеннәр — кайсы жирдән агыла бу кодрәтең,
Син, ләтыйф тәннәр кеби, күрсәтмәгел чын сурәтең.

Һәрвакыт, һәр жирдә син башка киёмнәргә төрен:
Йә жүләр бул, йә мөзахчы бер кеше төсле күрен.
Бирмә сер һичкемгә: сөйләшсәң сөйләш өстән генә;
Көл — караңгы йөз бирү анчак килешмәстән генә.

Читкә бор — сүз килсә каршыңда шигырьләр бабына;
Иптәшең шагыйрь генә бассын аяк михрабыңа.

Итмә үз тормышны; тап башка жиһан, башка хәят;
Дөнъяның буш шау-шуы шагыйрьгә чит, шагыйрьгә ят.

Кем генә булсаң да бул — юк ансына һичбер сүзем;
Тик сүзем шулдыр сиңа: саклан булудан үз-үзең!

Бел: килешмидер сиңа бу вак мәгыйшәт, вак тормыш;
Чөнки мәңгегә очалмас, йортта күп асралса кош.

Фәйзы бакый — таже шагыйрь* мәңгегә булмас сиңа,
Ваксынып, син төшсәң алтын шылтыравы астына.

Баш имә — зур син — бу әдна жанлылар дөнъясына;
Падишаһ син! Бик кирәксә, баш исен дөнъя сиңа.

Таш йөрәкләр кырсалар күңлеңне — түз, эндәшмә син;
Эшләре шул: болгасыннар әйдә зәмзәм чишмәсен! [Тукай 2006: 141].

1908

«На память»

О поэт, храни прилежно чувства тайные твои,
От людей свое призванье утай ты, утай!

Пусть останется неведом им могущества исток,
Чтоб никто из них увидеть образ истинный не мог.

Ты всегда имей в запасе сотни всяческих одежд,
То безумным представляйся, то шутком в кругу невежд.

Говори не слишком много — пусть другой поговорит!
Улыбайся лишь затем, что неприличен хмурый вид!

А поэзии коснутся — на другое спор сверни,
Чтоб в святилище поэта не смогли вступить они.
Ты живи своею жизнью, избегая суеты,—
Шум бесплодный чужд поэту, от него скрывайся ты!

Будь кем хочешь — я не спорю, облик выбери любой.
Одного лишь опасайся: это быть самим собой.

Быта мелкие заботы ты не должен даже знать,—
Птицы, запертые в доме, отучаются летать.

Никогда твоим не будет славы лавровый венок,
Если к золоту пристрастья ты убить в себе не мог.

Не сгибайся! Ты огромен в этом мире мелкоты.
Падишах ты! Пусть в поклоне мир согнется, а не ты.

Если камнем сердце ранят, будь, мой друг, как камень
нем.

Значит, дело их такое — пусть мутят святой Земзем! [Тукай 1988:
179–180].

Перевод В. Тушиновой

Г. Тукая «Пэйгамбэр (Лермонтовтан үзгэртелгэн)»

Качан кем сайлады Тэнре мине бу хак пэйгамбэр, дип,
Мине фазленэ лаек күрде, фэрманым төгэллэр дип,—
Шул ук сэгать үземнэн, башкалардан баш-күз алдым да

Сөйләргә башладым хакны кешеләрнең күз алдында.

Кирәк баймы, фәкыйрьме, падишаһмы — күрсәтәм гайбен;

Укыйм ялкынлы аятьләр — карау юк һичберәү кәйфен.

Керештем мин мэхәббәткә, карендәшлеккә өндәргә,

Ашамый-эчми көндөз, кич белән баш куймый мөндәргә.

Жәмигы әкьрибам — дустлар, карендәшләр, замандашлар —

Миңа каршы котырдылар, рәхимсез аттылар ташлар.

Сөйләнде өстемә күп ифтира, бөһтан, усал телләр;

Сибелде зур хәкарәт берлә хәтта башыма көлләр.

Ходайга кыйлмадым үпкә золымнардан, каһәрләрдән;

Теләнче рәүше берлән мин качып чыктым шәһәрләрдән.

Менә хәзер япа-ялгыз торам бер читтә, сахрада,

Итәм тагать, күзем, күңлем тәмамән гарше әгъляда.

Күз алдымда күрәм мең-мең кадәр яшьрен жиһаннарны,

Күрәм булган, буласы барча яхшы һәм яманнарны.

Күрәм гъаден, сәмүден, бар булып үткән халыкларны,

Күрәм диңгез төбен, уйнап-йөзеп йөргән балыкларны.

Миңа кол анда бар жанвар: арыслан, хәтта капланнар

Нәбиләргә тимәслекнең мөкаддәс гаһден алганнар.

Догамны тыңлый йолдызлар — кечесе, зурлары бергә,—

Мине тәгъзымлиләр шатлыклә, уйнап нурлары берлә.

Әгәр кайчакта шау-шулы шәһәрдән аркылы үтсәм,

Янып рухани ут берлә, ашыккан хәлдә юл тотсам,—

Миңа шул хәлдә картлар, бер хәкарәт күзләрен йөртеп,

Үгетлиләр сабыйларны, миңа бармак белән төртеп:

«Караңыз, и сабыйлар! Бу кешене, сезгә гыйбрәт бу;

Арамызда иде күптән түгел моннан элегрәк бу;

Тәкәббер ул: торасы килмәде безнең арамызда.

Сабыйлар! Алыңыз гыйбрәт, бу мискингә караңыз да:

Күрәмсез, нинди беткән һәм арыкланган, фәкыйрьләнгән,

Зәгыйфьләнгән, таланган, өсте-башы нинди керләнгән!

Ышандырмакчы булды ул, жүләр! безне, имеш, Тәңре
Аның аузы белән сөйли, аңар килгән, имеш, әмре!
Имеш тә, безне өндәргә аңар Тәңре үзе кушкан,
Күрәмсез: нинди хур ул, һәм жиһан халкы аңар дошман!»⁵⁵ [Тукай
2006: 146–147].

1909

Когда всевышний избрал меня истинным пророком,
Нашел меня достойным своих знаний и уверовал,
что я выполню его повеления,
В тот же час я, отрешившись от самого себя и от всех,
Начал перед всеми изрекать истину.
Кто бы он ни был — богач ли, бедняк ли, сам царь ли —
Всем я стал указывать их вины,
Читаю огненные святыи стихи, не считаюсь ни с чьим
настроением.
Принялся я призывать к любви, к дружбе, к родству;
Не ел, не пил, днем и ночью не склонял голову на
подушку...
Все мои близкие, друзья, родные, современники
Озлобились против меня, стали безжалостно кидать
камни.
Злые языки стали поносить, ругать, хулить напрасно,
На мою голову посыпалось много оскорблений, клеветы.
Не стал я перед господом сокрушаться от этих зол,
оскорблений,
Приняв облик нищего, я тайком ушел из города.
И теперь я живу одиноко вдали, в степи,
Смиряюсь я, глаза и сердце мое возносятся ввысь.

⁵⁵ Фазленә — рәхмәтенә, олылавына.
Жәмигы әкърибам — барлык якыннарым.
Ифтира, бөһтан — яла ягу.
Хәкарәт — хурлау, кимсетү.
Итәм тагать — гыйбадәт кылам.
Тәмамән гарше әгъяда — бөтенләй югары күктә.
Нәби — пәйгамбәр.
Мөкаддәс гаһден — изге вәгъдәсен, антын.
Тәгъзыймләү — олылау, хөрмәтләү.
Шатлыклә — шатлык белән.

Перед собою я вижу тысячи сокрытых ранее миров,
Вижу все бывшее и будущее добро и зло.
Вижу рай, вижу все жившие когда-то народы,
Вижу дно морей, вижу рыб, плывущих там играючи.
Мне покорны там все животные, львы, даже тигры,
Они дали обет не трогать праведных.
Мои молитвы слушают звезды — и малые и большие —
Все они возвеличивают меня, сияя в радостных лучах.
И если иногда я прохожу через город,
Горя духовным огнем, торопливо спешу куда-либо,
Тогда старики, насмешливо оскорбляя, смотрят,
Увещевают малых ребят, тыча в меня пальцем:
Глядите, малыши! Вот этот человек пусть будет для нас
уроком,

Недавно он жил среди нас.
Возгордился он, не захотел жить среди нас;
Малыши! Глядите на этого беднягу, пусть он будет
вам уроком,
Видите, как он исхудал, отощал, обеднел,
Ослаб, потерял силы, как загрязнел?
Глупец захотел нас уверить, будто господь
Глаголет его устами, как будто он дает свои
повеления через него!

Будто господь сам повелел ему увещевать нас,
Видите, как он опозорен, и все враги ему! [Пехтелев 1966: 106-107].

Перевод И.Г. Пехтелева

Познакомьтесь с одним из вариантов сопоставительного анализа темы поэта и поэзии в лирике А.С. Пушкина и Г. Тукая.

Аmineва В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели: монография. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. — С. 24–49.

«В татарской литературе начала XX в. складываются новые принципы образного мышления и новая философия творчества. Благодаря ряду исследований, посвященных данной теме, можно с достаточной опре-

деленностью говорить о том, что в это время в татарской литературе формируется новая картина мира, которая находится в сложных диалогических отношениях с предшествующей художественно-эстетической традицией⁵⁶. Г. Тукая, как и А.С. Пушкина, на протяжении всего его творческого пути волновали вопросы *назначения поэта и поэзии, взаимоотношений поэта и общества, искусства и жизни, славы и вдохновения*. В стихотворениях и А.С. Пушкина, и Г. Тукая, посвященных теме творчества, утверждается великая миссия поэта — служить людям, нести им слово правды, обличать зло, сеять добро. Гуманистическая направленность творчества предстает основой пророческой миссии художника. Г.Халит полагает, что Г. Тукай продолжает пушкинско-лермонтовские традиции в осмыслении темы поэта и поэзии: «Какое сходство может быть в отношении к образу поэта у таких литераторов, как Пушкин и Тукай, относящихся к разным историческим эпохам? Без всякого сомнения, общим для них был идеал личности художника, не склоняющего головы перед жизненными невзгодами и злом, т.е. гуманистический идеал, крепко связанный с общественно-политическими обстоятельствами времени»⁵⁷.

В ранней лирике А.С. Пушкина поэт предстает в облике то «меланхолического певца», то безмятежного эпикурейца, воспевающего радости жизни, то «бедного стихотворца», то «философа ленивого», то «смелого жителя небес», воспаряющего к солнцу, то «друга человечества», потрясенного при виде всепроникающего невежества, то трибуна, открыто выражающего стремление «воспеть Свободу миру», «на тронах поразить порок». Это разнообразие ролей отражает напряженные поиски юным поэтом своей дороги в искусстве и жизни.

В произведениях Г. Тукая 1905 — 1907 гг., по наблюдениям Г. Халита, преобладает тенденция к идеализации призвания поэта. Для лирического героя стихотворений «Газетным наборщикам», «О перо!», «Поэт и голос» и др. поэт — «избранник всевышнего», получивший свой

⁵⁶ См.: Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр: Монография. Казан: Мәгариф, 2006. 191 б.; Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. Казань: «Фән», 1997. 192 с.

⁵⁷ Халит Г. Многоликая лирика. С.171.

дар от божественной силы⁵⁸. Для Г. Тукая неприемлемы встречающиеся в произведениях А.С. Пушкина иронические отзывы о деятельности стихотворца (см., например, «История стихотворца»), поскольку поэтическое слово отождествляется с божественным. Но для Г. Тукая, как и для А.С. Пушкина, важна просветительская направленность творчества, напоминая о себе каждый раз, когда речь идет о всеисилии слова, его способности преображать человека и окружающую его действительность. Показательна в этом плане чрезвычайная продуктивность светоносных образов в лирике Г. Тукая. Так, в стихотворении «Пушкинэ» («Пушкину», 1906) он сравнивает стихотворения классика русской литературы с ярким солнцем — источником жизни и света, символом демиургической силы космического разума. Н.М. Юсупова, анализируя традиционную для татарской литературы систему символов, отмечает, что распространенный в арабо-мусульманской поэзии образ солнца являлся символом божественного величия⁵⁹. В данном значении он функционирует и в этом произведении Г. Тукая:

Нә шагыйрьдер у кем эшгар аңа Мәүлядан ихсандыр.

Кәсавәт кәлмәйер кальбә, — сәнең шигърең мөнафиһа,
Нәчек кем шәмсә каршы парлайыр дөнья вә мафиһа.

<...>

Кәлер рәүнәкь колүбә сүзләрендән, жанә сайкаллар!⁶⁰.
Бог столько сил в тебя вложил, исполнил вдохновенья!

Моя душа не знает тьмы: ты жизнь в нее вселяешь,
Как солнце — мир, так душу ты стихами озаряешь!

<...>

От слов твоих исходит свет, и ты в веках прославлен...⁶¹

Перевод С. Ботвинника

В татарском литературоведении данное произведение рассматривается как написанное в жанре оды (мадхий⁶²). Светоносные образы соот-

⁵⁸ Халит Г. Многоликая лирика. С. 166.

⁵⁹ Юсупова Н.М. Космогонические символы в лирике Г. Тукая // Филология и культура. 2014. № 1 (27). С. 155.

⁶⁰ Тукай Г. М. Эсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри эсәрләр (1904–1908). 84 б.

⁶¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 59.

ветствуют жанровой эмоции восторга перед творениями великого русского поэта. Сравнения Пушкина и его произведений с солнцем, творений поэта с цветами, плодами деревьев, соловьями создают ощущение величия, грандиозности, всемогущества гения, определяют принадлежность его сочинений к категории прекрасного. Р.К. Ганиева отмечает: «Бакча, чэчэклэк, былбыллар, төрле-төрле яктылык сурәтләре ярдәмендә Тукай романтикларча Пушкин поэзиясенә матурлык эстетикасы үрнәге («рәүнәкъ-гүзәллек, нур чәчү») икәнлеген күрсәтергә тырыша»⁶³. «Тукай, подобно романтикам, с помощью образов сада, цветов, соловьев, разных источников света пытается показать, что поэзия Пушкина является образцом эстетики Красоты («озарение красотой, светом»)»⁶⁴.

Высокой тональности восхищения соответствует и принцип эмоциональной градации, когда каждый новый поворот темы, поднимая дух лирического «я» вверх, способствует эмоциональному сгущению, концентрации высокого. Т.Н. Галиуллин подчеркивает: «Тукай аны нэзырсыз (тиндәшсез) шигырь дип күтәрү белән генә чикләнми, сынландыру-чагыштыруларны куерта, тыгызлыгын барып, синәң, илһамны Алладан алган, якты кояш кеби шигъриятең алдында «агач һәм таш» биергә мәжбүр була, «Сүзләреңнән күңелгә хушлык, жанга яктылык килә», ди. Кыскасы, ул Пушкинга карата хөрмәте, соклануы, ижади мэхәббәте гадәттән тыш көчле булуны яшерми. Пушкин — Тукай өчен олы, үрнәк алырдай шагыйрь»⁶⁵. «Тукай не ограничивается только тем, что поднимает его на уровень неповторимого стиха, но, сгущая приемы выразительности (олицетворения и сравнения), говорит, что солнечная поэзия, вдохновленная Аллахом, заставляет «дерево и камень» танцевать, слова поэта радуют душа, озаряют ее светом. Таким образом, он не скры-

⁶² Мадхия (араб – ода, хвалебное стихотворение, панегирик) — «жанр восточной поэзии; лирическое стихотворение, написанное в честь важного исторического события или какого-либо известного человека с перечислением и восхвалением его достоинств и заслуг» [Татарская энциклопедия 2008, 4: 16].

⁶³ Ганиева Р.К. Духовный мир поэта (Из материалов, подготовленных для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай»). На татарском языке. Казань: ТаРИХ, 2002. С. 11.

⁶⁴ Подстрочный перевод, выполненный автором монографии.

⁶⁵ Галиуллин Т.Н. Ступени поэзии: Литературно-критические статьи. На татарском языке. Казань: Магариф, 2002. С. 35.

вает своего уважения, восхищения, чрезмерной творческой любви по отношению к Пушкину. Пушкин для Тукая великий, образцовый поэт»⁶⁶.

Ю.Г. Нигматуллина выделяет три значения, в которых выступает образ солнца в стихотворении «Өмид» («Надежда», 1908): это символ мысли-разума, истины и вдохновения, неиссякаемой творческой энергии поэта⁶⁷. В суфийской литературе путь познания, который проходит суфий, рассматривается как приближение к солнцу (Аллаху). В ряде стихотворений Г. Тукая разворачивается тема эквивалентности «творчества» и «горения» как приближения к божественному. Мотив горения раскрывает состояние высшего творческого напряжения, духовного энтузиазма и воодушевления:

Заманың инкыйлабатына бән һәр дәмдә калканым;
Бәһак бән нар сачар әтрафә бер атәшле вулканым.
Чәкәм дине мөбиннең бән тәдәннисенә аһ-ваһлар,
Идәм бән башка милләтең тәрәккыйсенә ваһ-ваһлар⁶⁸.

Как вулкан я силен
И огонь в моем сердце пылает!
Я щитом предстаю
На путях суетливых времен.
Только плачет душа,
Что в народе так тускло мерцает
Веры чистый огонь,
Той, которой уж мир пробужден.

«Шагыйрь вә һатиф» («Поэт и небесный голос»), 1906.

Перевод Н. Ахмерова

Эстетико-художественный дар в ряде стихотворений Г. Тукая осмыслен в образах света, огня, пламени:

Күкрәгемдә минем шигырь утым саумы?!⁶⁹

⁶⁶ Подстрочный перевод, выполненный автором монографии.

⁶⁷ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. Казань, 1970. С.174–176.

⁶⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 58 б.

⁶⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 225 б.

Огонь поэзии, гори в душе моей!⁷⁰

«Поэт», 1908.

Перевод А. Чепурова

Архетипическая память, связанная с символикой огня и света, имеет принципиальное значение для метафорической и обобщенно-философской трактовки сущности и назначения поэтического творчества. Таким образом акцентируются божественное происхождение литературы и божественная сила слова, способного совершенствовать людей и вести общество к миру и свободе. Дума о возможностях слова, его способности возрождать к жизни в стихотворении «Китап» (Книга, 1909)⁷¹ высвечивает картину душевного состояния человека, измученного борьбой, не находящего себе места в мире, одинокого и страдающего.

Һич тә күнлем ачылмаслык эчем пошса,
Үз-үземне күрәлмичә, рухым төшсә,
Жәфа чиксәм, йөдәп бетсәм, бу башымны
Куялмыйча жанга жылы һичбер төшкә;

Хәсрәт соңра хәсрәт килеп алмаш-алмаш,
Күңелсез уй белән тәмам әйләнсә баш,
Күзләремдә кибеп тә житмәгән булса
Хәзер генә сыгылып-сыгылып елаган яшь...⁷²

Когда душа измучится в борьбе,
Когда я ненавистен сам себе,
Когда я места в мире не найду
И, утомясь, проклятье шлю судьбе;

Когда за горем — горе у дверей
И ясный день ненастной тьмы темней;
Когда в печали белый свет не мил,

⁷⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 153.

⁷¹ Название стихотворения уточняется следующим образом: «Аз гынасы русчадан» («Некоторые строки с русского»), так как оно является авторским переводом стихотворения русского поэта Н.И.Позднякова (1857-1910) «Книга» (Искәрмә һәм аңлатмалар // Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913) / төз., текст., иск. һәм аңл. эзерл. З.Р. Шәйхелисламов, Г.А. Хөснетдинова, Э.М. Галимжанова, З.З. Рәмиев. Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. 317 б).

⁷² Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 49 б.

Когда не станет сил в душе моей...⁷³

Перевод М. Петровых

На этом жизненном фоне воздействие слова сравнивается с приобщением к иному, космическому, измерению мира, в котором есть «путеводная звезда», исторгающая поэта из круга жизненной суеты:

Рәхәтләнәп китә шунда жаным, тәнәм,
Шуннан гына дәрәтләремә дәрман табам;

Укып барган һәрбер юлым, һәрбер сүзем
Була минем юл күрсәткүче йолдызым;
Сөйми башлыым бу дөнъяның ваклыкларын,
Ачыладыр, нурланадыр күңлем, күзем;

Жиңелләнәм, мәгъсумләнәм мин шул чакта,
Рәхмәт әйтәм укыганым шул китапка;
Ышанычым арта минем үз-үземә,
Өмид берлән карый башлыым булачакка⁷⁴.

Я исцелен, я счастлив, я живу.
Я пью тебя, отрада из отрад.

И слово, мной прочтенное, тогда
Встает как путеводная звезда,
Бесстрашно сердце, радостна душа,
И суета вседневная чужда.

И, вновь рожденный чистою мечтой,
«Спасибо» говорю я книге той.
И, распрямленный верою в себя,
Я вдаль гляжу с надеждою святой⁷⁵.

Таким образом, слово, открывая в жизни прекрасное, становится той силой, которая противостоит несовершенству и дисгармонии бытия.

В середине 1820-х гг., как установлено в литературоведении, в поэзии А.С. Пушкина формируется художественный концепт поэта-пророка,

⁷³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 204.

⁷⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). Казан: Татар.кит.нәшр., 2011. 49 б.

⁷⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 204.

получивший последовательное воплощение в тройственном образе: пророк Корана, пророк Библии (Исаия) и Дельфийский жрец⁷⁶. Образ пророка и пророческое вдохновение получают в творчестве русского поэта двойственную проекцию — сакральную и демоническую. Б.М. Гаспаров приходит к выводу, что «в поэзии Пушкина конца 1810-х — первой половины 1820-х годов мощное развитие получил образ героя-демиурга, раздираемого противоречиями, соединяющего в себе черты мученической святости и демонизма»⁷⁷. Однако романтические аспекты мессианистических образов и мотивов совмещаются с «классицистическими» парадигмами, сопрягающими исторические и литературные события с космическим и метафизическим планами божественного миропорядка, а также взаимодействуют с традициями вольнодумного острословия эпохи рококо и русского апокалиптического мышления. Синтез разных по своему происхождению, идеологической направленности, жанровым и стилевым модусам художественных систем определяет, как показывает Б.М. Гаспаров, новую гибкость стилей и жанров, новую смысловую глубину поэтического слова и образа в творчестве Пушкина⁷⁸.

В лирике Г. Тукая получает развитие тема большого общественно-политического значения художественной литературы, призванной служить делу возрождения татарского народа.

Ушбу милләт ertyгының жәен жәйлим, –
Жебем — кара, инәм каләм булсын имди⁷⁹.

Прорехи нации родной я все зашью.

Чернила — нить моя, перо — игла теперь⁸⁰.

«Дустларга бер сүз» («Слово друзьям»), 1905.

Перевод С. Олендера

Отвечая на угрозы сильных мира сего, поэт утверждает основные принципы своей деятельности:

Язам, юк, туктамыйм мин һич, алардан бер дә кот чыкмай;

Нидәндер жаннарым бу куркулардан бер дә сызланмай⁸¹.

⁷⁶ Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999. С.244.

⁷⁷ Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. С. 327–328.

⁷⁸ см.: Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999.

⁷⁹Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 55 б.

⁸⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 39.

Нет, писать не перестану, их нисколько не боюсь,
Не пугают их угрозы, не страшит их злобный лай⁸².

«Сорыкортларга» («Трутням»), 1906.

Перевод С. Ботвинника

Продолжая пушкинские традиции в трактовке высокого призвания поэта, Г. Тукай освещает эту тему применительно к конкретным обстоятельствам современной ему татарской литературной жизни, причем не без горечи и скрытой иронии: «“Дөнъяда торыйммы?” дип киңэшлэшкән дустыма» («Приятелю, который просит совета — стоит ли жить на свете», 1907), «Бер татар шагыйренең сүзләре» («Размышления одного татарского поэта», 1907) и др.

В стихотворении «Приятелю, который просит совета — стоит ли жить на свете» поэт противопоставляет высокие социально-нравственные идеалы: честь, справедливость, истину — низкой действительности:

Читен тормыш! — Капиталга чукынмасаң,
Хэзрәтендә тезләр чүгеп укынмасаң;
Тор, рэхәтлән, кәп-кәкрене туры дисәң,
Истибадның намусына тукынмасаң!

Зинһар, иптәш, хаклык сөйгән булып йөрмә,
Ялган сөйлә, күрмә зиндан, күрмә төрмә;
Тип! Дөнъяда ач-ялангачларны белмә,
Иске дөнъя тузанын ит күзгә сөрмә!

Лязем түгел инсаф, вөждан — бер данә дә,
Һич кирәкми гайрәт итмәк, мәрданә дә;
Килешмидер Коръән уку, тәсбих әйтү
Фәхеш-вәхшәт берлән тулган бер ханәдә

Тор дөнъяда: иманың сат, вөжданың сат,—
Шулай торсаң, гомрең үтәр бигрәк ансат;
Алдаучылар, кяферләргә дөнъя жәннәт,—
Гомрең үтсен рэхәт-рэхәт, ансат-ансат⁸³.

⁸¹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 104 б.

⁸² Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 69.

Жить тяжело, если ты не молишься мошне,
Поклоны ей не бьешь, не предан ей вполне.
Блаженствуй, если ты — реакции слуга,
«Прямое» говоришь о явной кривизне.

Забудь об истине. Любить ее — к чему?
Лги, чтобы не попасть за истину в тюрьму.
Кути! Голодных — прочь! Раздетых — прочь!
Прах мира для очей ты преврати в сурьму.

Что справедливость, честь? Кто здесь им будет рад?
На нужды общие зачем бросать свой взгляд?
Пристойно ли читать молитвы и Коран
В жилищах, где царят бесчинства и разврат?

Живи! И совесть ты и веру продавай!
И, поступая так, все блага дней познай!
Пусть бытие твое в уладах протечет:
Плуту и лживому на этом свете — рай!⁸⁴

Перевод К. Липскерова

Поэт и его окружение изображаются как порождение противоположных сфер общественной жизни — высокой и низкой. На вопрос: стоит ли человеку жить на свете? — поэт отвечает: жить стоит для того, чтобы выполнить свое предназначение — «вместе с истиной быть до конца миров». Эта творческая установка является способом противостояния окружающей действительности, которая трагически отпала от идеала. На истину возлагаются особые надежды. Она понимается как некая абсолютная, готовая и привилегированная точка отсчета, приобщение к которой может изменить мир к лучшему.

Через произведения и А.С. Пушкина, и Г. Тукая проходит мотив свободы творчества и гордой независимости поэта от его общественного окружения. Характерно в этом плане стихотворение Г. Тукая «...гэ (Яджяр)» («На память», 1908), типологически сходное с сонетом А.С. Пушкина «Поэту» (1830). Призывая поэта «не дорожить любовью

⁸³ Тукай Г. М. Эсэрлэр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. – 1 т.: шигъри эсэрлэр (1904–1908). 178 б.

народной», лирический герой А.С. Пушкина основывается на представлении о пророческой («Пророк»), жреческой («Поэт») миссии художника, который произносит свой «высший суд» над миром с позиций запредельного этому миру знания:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной

Иди, куда влечет тебя свободный ум...

<...>

... Ты сам свой высший суд;

Всех строже оценить умеешь ты свой труд⁸⁵.

Г. Тукай, как и А.С. Пушкин, был убежден в том, что истинный поэт обречен на одиночество и отверженность, поэтому обращается к нему с призывами:

Шагыйрем! Кодсиятең булсын синең күнлеңдә сер;

Дөньядан шагыйрь икәннеңне яшер, дустым, яшер.

Белмәсеннәр — кайсы жирдән агыла бу кодрәтең,

Син, ләтыйф тәннәр кеби, күрсәтмәгел чын сурәтең.

Һәрвакыт, һәр жирдә син башка киёмнәргә төрен:

Йә жүләр бул, йә мәзахчы бер кеше төсле күрен⁸⁶.

О поэт, храни прилежно чувства тайные твои,

От людей свое призванье утай ты, утай!

Пусть останется неведом им могущества исток,

Чтоб никто из них увидеть образ истинный не мог.

Ты всегда имей в запасе сотни всяческих одежд,

То безумным представляйся, то шутом в кругу невежд⁸⁷.

Перевод В. Тушиновой

Развивая тему противостояния сильно и тонко чувствующей личности бесчувственному и равнодушному обществу, лирический герой Г. Тукая советует поэту скрывать под маской «тайные чувства», «истоки» своего могущества, сокровенные глубины своего «я». Возникает антитеза

⁸⁴ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 121–122.

⁸⁵ Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т.1. М.: Худож. лит., 1985. С. 474.

⁸⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 313 б.

между ничтожными качествами людей и божественной, священной природой поэтического дара:

Читкә бор — сүз килсә каршыңда шигырьләр бабына;
Иптәшең шагыйрь генә бассын аяк михрабыңа.

Итмә үз тормышны; тап башка жиһан, башка хәят;
Дөнъяның буш шау-шуы шагыйрьгә чит, шагыйрьгә ят⁸⁸.
А поэзии коснутся — на другое спор сверни,
Чтоб в святилище поэта не могли вступить они.

Ты живи своею жизнью, избегая суеты, -
Шум бесплодный чужд поэту, от него скрывайся ты!⁸⁹

Исключительная роль творца, создающего свои произведения в согласии с высшими ценностями, высвечивает в образе поэта черты, возвышающие его над обыденностью:

Баш имә — зур син — бу эднә жанлылар дөнъясына;
Падишаһ син! Бик кирәксә, баш исен дөнъя сиңа⁹⁰.
Не сгибайся! Ты огромен в этом мире мелкоты.
Падишах ты! Пусть в поклоне мир согнется, а не ты⁹¹.

Фигура «поэта» в стихотворении предстает одновременно великой и трагической. Мотивы незащитности творческой личности перед людьми, которые «камнем сердце ранят», неценности труда поэта вносят щемящую эмоциональную ноту в финал стихотворения:

Таш йөрәкләр кырсалар күңлеңне — түз, эндәшмә син;
Эшләрә шул: болгасыннар эйдә зәмзәм чишмәсен!⁹²

Если камнем сердце ранят, будь, мой друг, как камень
нем,

Значит, дело их такое — пусть мутят святой Земзем!⁹³

⁸⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 179.

⁸⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 313 б.

⁸⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 179.

⁹⁰ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 313 б.

⁹¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 180.

⁹² Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 313 б.

Противопоставляя слову молчание, которое соотносится с внутренним миром человека, его душой, лирический герой Г. Тукая утверждает суверенность и недоступность «я» поэта для посторонних. Молчание поддерживает «поэта» в его одиноком противостоянии «толпе». Г. Тукай обращается к форме наставления. Значимость высказываемых суждений подчеркнута восклицательной интонацией поэтических предложений, использованием глаголов в повелительном наклонении, что придает урокам и поучениям Г. Тукая обязательный характер.

Стихотворение «Вакъты гажезем» (Көнлек дәфтәремнән) («В часы раздумий (Из дневника)» (1909)), подобно «Осени» (1833) А.С. Пушкина, воспроизводит творческий процесс, как он протекал у Г. Тукая. Одним из самых важных побудительных мотивов к творчеству назван поиск истины:

Юк эле миндә хәкыйкаткә вәсул,
Әллә нигә айрылалмый уң вә сул.

Йа Ходай! Кайчан чыгармын шөбһәдән?
Кипми ник шөбһә тире бу жибһәдән?⁹⁴
Много истинных мыслей в душе перебрав,
Сомневаюсь я все еще — прав иль не прав?

Боже! Истиной благостной горе развей!
И сомнения пот осуши поскорей!⁹⁵

Перевод В. Ганиева

Изображение того, как мучительно трудно найти истину и выразить ее в слове, определяет содержание стихотворения Г. Тукая о сущности творчества и роли художника.

В стихотворениях А.С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье», 1825) и Г. Тукая «Иһтида» («Постижение истины», 1911) раскрывается особый бытийный статус состояния любви-вдохновения: любовь и творчество представлены как две стихии, объединенные принадлежностью к сфере возвышенного, божественного и нуждающиеся друг в дру-

⁹³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 180.

⁹⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 47 б.

⁹⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 202.

ге. Лирический герой стихотворения «**Постижение истины**» уподобляется Маджнуну, потерявшему рассудок из-за любви к Лейле. Для него, как и для героя поэмы Низами, любовь — «высшая цель в этом мире». Используя суфийскую символику, Г. Тукай отождествляет любящего человека со свечой, воск которой тает от огня страсти:

Миңа ул бер вә бар, көчле вә һәйбәтле санәм булды;
Анар хәмдем, салатымны ирештергән каләм булды.

Мәхәббәттән эреп шәмдәй үзем, күңлемдәге гөлләр
Янып жиргә сыгылдылар, һавага очтылар көлләр⁹⁶.
В ней я видел одной воплощение сущего мира,
Я молитвы слагал для нее — божества и кумира.

Как свеча я растаял, цветы, что я в сердце лелеял,
Почернели, сгорели, и ветер их пепел развеял...⁹⁷

Перевод Р. Морана

Этот мистический опыт, ведущий к полной диссоциации и деперсонализации, становится этапом в духовной эволюции лирического «я» и необходимой предпосылкой творчества. Мысль, знание, ум поэта несут в себе божественное начало, поэтому они наделяются способностью изменять предначертанное, освещать путь не только верующего человека, но и наций и народов:

Килеп чыкты хәзер фикрем кояшы золмәт артыннан,
Түгел инде вакытлы, мәгънәсе юк хискә мин корбан.

Шөкер булсын, хәзер алдымда бер нурлы хәят инде,
Теге мәзкүр пот алдында табынганнан оят инде.

Жиңел уй, йөз кызарткыч төрле хисләр, сезгә мең ләгънәт!
Яшә, тугъры караш, төпле гакыл, меңнәр яшә, хезмәт!⁹⁸

Солнце мысли моей из-за облака вырвалось, к счастью:
Я не скован уже мимолетной, бессмысленной страстью.

⁹⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 186 б.

⁹⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.248.

⁹⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 187 б.

Слава богу, опять предо мною светлеет дорога,
И теперь я стыжусь, что я в идола верил как в бога.

Чувства, мысли пустые — проклятия шлю вам без
счета!

Здравствуй, ясность ума, здравствуй, истина, здравствуй,
работа!⁹⁹

«Солнце мысли» — возвышенно-идеальное, духовное начало, с помощью которого осуществляется познание мира, противопоставляется витально-экзистенциальной сфере чувств, имеющих деструктивно-разрушительный характер. Р.К. Ганиева, анализируя данное стихотворение, приходит к следующему выводу: «Нәтижә ясап шуны әйтергә мөмкин: беренчедән, шигырьдә акылны хискә каршы куеп, Тукай урта гасыр мөселман әдәбиятларында бик тә киң таралган әдәби-эстетик кануннар белән бәхәскә керә. Икенчедән, шагыйрьнең әсәрдә беренче карашка әллә ни күзгә ташланмаган, эчкәрерәк яшеренгән Л.Н. Толстой фәлсәфи-этик карашларын да алга сөргәнлегә сизелеп тора. Мәгълүм булганча, рус язучысы мөхәбәт шөхәснен, аеруча ир-егетләрнең халык файдасына булган ижтимагый әшчәнлегенә аяк чала дип исәпләде. Күп кенә шигырьләрендә Толстойның бу фикерен Тукай да уртаклашты. Шагыйрьнең сөю хисләреннән бигрәк Акыл белән Хезмәтне өстен күрүе милләт хадиме булу идеалын яклавы рус әдәбиятының йогынтысы белән дә аңлатыла иде»¹⁰⁰. «Подытожив, можно сказать следующее: во-первых, противопоставив в стихотворении разум чувству, Тукай вступает в дискуссию с художественно-эстетическими канонами, широко распространенными в средневековых мусульманских литературах. Во-вторых, чувствуется выдвижение на первый план скрытых в подтексте философско-этических взглядов Л.Н. Толстого. Как известно, русский писатель считал, что любовь мешает человеку, особенно мужчине, заниматься общественной деятельностью во благо народа. Во многих своих стихотворениях Тукай соглашается с этой точкой зрения писателя. Влиянием рус-

⁹⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.249.

¹⁰⁰ Ганиева Р.К. Духовный мир поэта (Из материалов, подготовленных для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай»). На татарском языке. С. 38.

ской литературы можно объяснить предпочтение, которое поэт отдает Разуму и Трудю перед чувством любви, поддержку идеала слуги народа».

А.М. Саяпова обнаруживает в стихотворениях Г. Тукая «О, эта любовь!», «Постижение истины» суфийскую символику, давшую ключ к эмоционально-интуитивному постижению тайны мира: «... как суфий любовь к Богу выражает через любовь к женщине, так и Тукай любовь к музе своей черпает из любви к женщине земной, реальной или воображаемой. Образ свечи-огня переосмысливается Тукаем как символ высшей божественной силы, одаривающей творческой силой, а мотылек стремится к ее огню не для того, чтобы, сгорев в пламени, слиться с божеством и ощутить свое с ним единство (кульминация единства — “небытие в Истине”). Мотылек стремится зажечь свет в своей душе, уподобиться божественному творчеству»¹⁰¹. Таким образом, если в суфийской поэзии парные образы-символы «свеча — огонь» выражали абстрактную, мистическую идею достижения состояния единения с Абсолютом, то у Г. Тукая они используются не в мистическом, а в философско-экзистенциальном смысле.

Поэт Г. Тукай оказывается вовлеченным во вселенский конфликт борьбы добра и зла, света и тьмы, истины и лжи. И.Пехтелев обращает внимание на то, что в стихотворении Г. Тукая «**Пэйгамбэр (Лермонтовтан үзгэртелгэн)**» («**Пророк (по Лермонтову, с изменениями)**», 1909) переплетаются и пушкинские, и лермонтовские мотивы одновременно¹⁰². Одним из компонентов образа пророка у Г. Тукая, как и у его предшественников, является бегство от людей, удаление в пустыню. Г. Тукай подхватывает пушкинскую тему космической необозримости мира, открывшейся преображенному сознанию пророка: это все сферы бытия — явное и сокрытое, прошлое и будущее, высота и глубина («дно морей» и свет «больших и малых звезд»).

Итәм тагать, күзем, күнлем тәмамән гарше эгъляда.

Күз алдымда күрәм мең-мең кадәр яшьрән жиһаннарны,

Күрәм булган, буласы барча яхшы һәм яманнарны.

¹⁰¹Саяпова А.М. Тукай и Дардменд: к проблеме суфийских традиций в творчестве поэтов // Тукай и духовная культура XX в.: материалы науч. конф., посвященной 110-летию со дня рождения Тукая. Казань, 1997. С.112.

¹⁰² Пехтелев И. Тукай и русская литература. С. 106.

Күрәм гьаден, сәмуден, бар булып үткән халыкларны,
Күрәм дингез төбен, уйнап-йөзеп йөргән балыкларны¹⁰³.

Смиряюсь я, глаза и сердце мое возносятся ввысь.
Перед собою я вижу тысячи сокрытых ранее миров,
Вижу все бывшее и будущее добро и зло.
Вижу рай, вижу все жившие когда-то народы,
Вижу дно морей, вижу рыб, плывущих там играючи.

*Подстрочный перевод И.Пехтелева*¹⁰⁴.

Сила, глубина и всеобъемлемость полного и самозабвенного созерцания, в котором участвуют различные силы человеческого духа («глаза», «сердце»), — свойства поэтического дара, определяющие гармонию творца с природой, мирозданием:

Миңа кол анда бар жанвар: арыслан, хәтта капланнар
Нәбиләргә тимәслекнең мөкаддәс гаһден алганнар.
Догамны тыңлый йолдызлар — кечесе, зурлары бергә, —
Мине тәгъзыймлиләр шатлыклә, уйнап нурлары берлә¹⁰⁵.

Мне покорны там все животные, львы, даже тигры,
Они дали обет не трогать праведных.
Мои молитвы слушают звезды — и малые и большие —
Все они возвеличивают меня, сияя в радостных лучах.

Создается некий фантастический мир, в котором даже дикие звери своей покорностью подтверждают праведность дороги, выбранной героем стихотворения. Н. Хисамов отмечает: «Детали, отсутствующие в лермонтовском оригинале, восходят к «Кыссас эль-анбия» («Сказания о пророках») Рабгузи (XIV век) и к поэме “Кысса-и Йусуф”». Ученый приводит два примера: сыновья Йакуба приводят волка к отцу, говоря «Йусуфа съел он». Волк отвечает старцу: «Мясо пророков для нас запрещено». А «поклон звезд пророку» безусловно перенят из сна Йусуфа¹⁰⁶. На

¹⁰³ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909-1913). 15 б.

¹⁰⁴ Пехтелев И. Тукай и русская литература. С. 107.

¹⁰⁵ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909-1913). 15 б.

¹⁰⁶ Хисамов Н.Ш. Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». На татарском языке. С. 25.

достигаемую им мученическую святость указывают и звезды, символизирующие высшую степень мистического единения творческой личности с космосом.

Но бытию вселенной противоречат законы общественной жизни. Продолжая лермонтовские традиции, Г. Тукай показывает конфликт между пророком, призывающим «к любви, дружбе и родству», и презирающим его обществом. Обличительные речи и высокие призывы поэта-пророка встречают враждебное отношение «близких, друзей, родных, современников». По наблюдениям Н. Хисамова, в стихотворении Г. Тукая усиливается трагизм судьбы пророка. Ученый сравнивает функционирование мотива «посыпание головы пеплом» в стихотворении М.Ю. Лермонтова и Г. Тукая: «Этнографическая деталь, характерная для Ближнего и Среднего Востока, заимствованная Лермонтовым из Библии, Тукаем переосмыслена на основе этнографических традиций татарского народа. Посыпание пеплом головы, как проявление скорби у лермонтовского пророка, у Тукая превратилось в жестокость толпы по отношению к пророку»¹⁰⁷.

В стихотворении «Пророк (по Лермонтову, с изменениями)» возникает аналогия между деятельностью поэта и религиозным служением, подвижничеством. Служение истине, борьба за души людей, стремление утвердить в мире законы правды, любви и добра требуют самоотречения, терпения, лишений:

Шул ук сэгать үземнән, башкалардан баш-күз алдым да
Сөйләргә башладым хакны кешеләрнең күз алдында.

<...>

Ашамый-эчми көндез, кич белән баш куймый мендәргә¹⁰⁸.

В тот же час я, отрешившись от самого себя и от всех,
Начал перед всеми изрекать истину.

<...>

Не ел, не пил, днем и ночью не склонял голову на подушку...

¹⁰⁷ Хисамов Н.Ш. Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». На татарском языке. С. 24.

¹⁰⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 15 б.

Стойкость поэта и его верность своему призванию выражаются в теме творчества, имеющего «огненную» природу («Укыйм ялкынлы аятьләр...»; «Читаю огненные святы стихи»...), и в состоянии горения лирического «я» («Янып рухани ут берлә, ашыккан хәлдә юл тотсам»; «Горя духовным огнем, торопливо спешу куда-либо»). Творческое пламя, несмотря на трагическую обреченность судьбы поэта-пророка, представлено как главная ценность мира.

На фоне установленного сходства эстетических представлений А.С. Пушкина и Г. Тукая существенны принципиальные различия между творчеством русского и татарского поэтов. Качественно иной по сравнению с пушкинской является субъектно-объектная ситуация в лирике Г. Тукая. Соотношение объективной и субъективной сторон художественного содержания в русской литературе определяется повышенной активностью авторского плана. В творчестве татарских писателей начала XX в. рождение новой формы авторства, характерной для поэтики художественной модальности, сосуществует с элементами традиционалистского художественного сознания, что проявляется в преобладании объективного начала над субъективным в структуре художественного образа. Допущение, что «я» как автономный и самоценный субъект могут владеть истиной, дополняется представлением о посреднической функции автора, в котором индивидуально-творческое начало взаимодействует с традиционно-каноническим. Степень активности автора при этом может быть различной.

Г. Тукай нередко занимает скромную позицию ученика по отношению к авторитетным для него предшественникам — классикам русской литературы. Лирическое «я» оды (мадхии) «Пушкину», переставая быть поэтической условностью, приобретает черты психологической конкретности, даже биографичности. Погружаясь в себя, лирический субъект концентрируется на собственных переживаниях. Прежде всего он передает то воздействие, которое оказывают на него творения великого поэта:

Касавәт кәлмәйер кальбә: сәнең шигърең мөнафиһа, —
Нәчек кем шәмсә каршы парлайыр дөнья вә мафиһа.

Кыйраәт әйләдем, эзбәрләдем бән җөмлә асарың;
Кереп гөлзарыңа, бән дә тәнавел иттем әсмарың.

Сәнең бакчаңда гиздем, йөрөдем һәм әйләдем тайран;
Күрүбән гандәлибаны, тамаша әйләдем сәйран¹⁰⁹.

Моя душа не знает тьмы: ты жизнь в нее вселяешь,
Как солнце — мир, так душу ты стихами озаряешь!

Я наизусть твердить готов твои произведения,
Вкушать плоды твоих садов, влюбляться в их цветенье.

От деревца до деревца я теми брел садами
И восхищался без конца твоими соловьями¹¹⁰.

Перевод С. Ботвинника

Полное воздаяние великому русскому поэту совершается, несмотря на то, что автора отделяет от него религиозная граница:

Мәрамең-матлабым анчак сәнең мәнзум вә мәнсүрең;
Бәнем шәземме тәфтиш мәзһәбеңне, дине мәнсүбең¹¹¹.

Идти повсюду за тобой — мой долг, мое стремление,
А то, что веры ты другой, имеет ли значение?¹¹²

Наконец размышления о величии Пушкина включаются в контекст раздумий о себе, своем поэтическом даре, о художественно-эстетических ориентирах в творчестве:

Әвәт, дәрдем дорыр якъсан, вәликин бәндә юк дәрман,
Вирер дәрмани дә, шаять, жәнабе мән ләһелфәрман¹¹³.

Моя душа близка твоей, но так различны силы!
О, если бы такой талант судьба мне подарила!¹¹⁴

Развитие этой личной темы в стихотворении прослеживает Т.Н. Галиуллин: «Яшь шагыйрьнең максаты — Пушкин каләменнән төшкән тезмә-чәчмәләрнең тирәнлегенә үтеп керү, шулардай үрнәк-өлге алу, гөлбакчасына кереп, жимешләреннән авыз итү. Шуңа күрә, беренче

¹⁰⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 84 б.

¹¹⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 59.

¹¹¹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 84 б.

¹¹² Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 59.

¹¹³ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 84 б.

¹¹⁴ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 59.

куплетта ук, Александр Пушкин янәшәсендә «мин» образы калкуы гажәп түгел («Минем дәрт-омты-лышым синең дәртең белән бер үктер»). Остазыңның шигъри бакчасында очып, «сандугачларыңны күреп», «күңел ачып» йөрү бер хәл, аңа тиң эсәрләр иҗат итү — икенчерәк гамәл. Бу нисбәттән дә лирик затның икеләнү, борчылулары озакка бармый: «Кодрәтле зат, шаять, ул дәрманны да бирер». Остазының шифалы иҗади йогынтысы — аның өчен шигъри осталык мәктәбе, рухи таяныч үзәге. Иҗатының алдагы, житлеккән чорында да шагыйрь Пушкин иҗатына, исеменә еш мөрәҗғәгать итә, үз иҗат юнәлешен якларга, расларга кирәк булганда, бәхәскә дә керә (әйттик, «Пушкин вә мин» шигъре), әмма аның олы талантын, халыкчан рухын, шигъри тирәнлеген һәрвакыт югары бәяли»¹¹⁵. «Цель молодого поэта — добратся до самой глубины поэзии и прозы Пушкина, опираться на них как на образцы, вкусить плоды в «саду» его поэзии. Поэтому, неудивительно появление образа «я» рядом с Александром Пушкиным («Мое стремление одинаково с твоим») в первой строфе стихотворения. Одно дело, летать, «знакомясь с соловьями», «отдыхать» в поэтическом саду учителя, но совсем другое — на его уровне творить произведения. Связанные с этим переживания и сомнения лирического героя не продолжают надолго: «Всемогущий, даст он и силы». Живительное творческое влияние учителя — для него школа поэтического мастерства, духовная опора. Даже в период своего зрелого творчества поэт часто обращается к творчеству и личности Пушкина, вступает с ним в спор, утверждая свой путь в искусстве (например, стихотворение «Пушкин и я»), однако всегда высоко ценит его талант, народный дух, поэтическую глубину»¹¹⁶.

Лирический герой стихотворения «Бер татар шагыйренен сүзләре» («Размышления одного татарского поэта», 1907) видит цель творчества в приближении к «первообразцам», данным классиками русской литературы:

Пушкин илә Лермонтовтан үрнәк алам,
Әкрән-әкрән югарыга үрләп барам;
Тау башына менеп кычкырмакчы булсам,

¹¹⁵ Галиуллин Т.Н. Ступени поэзии: Литературно-критические статьи. На татарском языке. — Казань: Магариф, 2002. С. 35–36.

¹¹⁶ Подстрочный перевод, выполнен нами — В.Р. Аминовой.

Биек жир бит, егълырмын дип шүрләп калам¹¹⁷.
Образцами мне Пушкин и Лермонтов служат.
Я помалу карабкаюсь, сердце не тужит.
До вершины добраться хочу и запеть,
Хоть посмотришь на кручу — и голову кружит¹¹⁸.
Незадолго до смерти Г. Тукай признавался:
Хәзрәти Пушкин вә Лермонтов әгәр булса кояш,
Ай кебек, нурны алардан икътибас иткән бу баш¹¹⁹.

«Кыйтга» («Хәзрәти Пушкин вә Лермонтов...»)

Пушкин, Лермонтов — два солнца — высоко

вознесены,

Я же свет их отражаю наподобие луны¹²⁰.

«Отрывок», 1913.

Перевод В. Ганиева

В то же время лирический герой Г. Тукая осознает уникальность и неповторимость творческой индивидуальности каждого поэта и утверждает его право на оригинальность художественных решений:

Булмый Пушкин шигърене һич хаинанә үз итеп,
Булса да «Әлхәм» уку ул өр-яна бер сүз итеп¹²¹.

Пушкин, ты неподражаем, в повтореньях толку нет.

Повтори я стих Корана, был бы я тогда поэт?¹²²

В лирике А.С. Пушкина появляется двуголосое и стилистически трехмерное слово, ориентированное на чужое (другое) слово¹²³. Оно развертывает свою семантику в бесконечных столкновениях и преобразованиях различных смыслов, кодов, поворотов образов и тем. В произведениях Г. Тукая доминирует «риторическое» (М.М. Бахтин) слово, т.е. одноголо-

¹¹⁷ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 190 б.

¹¹⁸ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С.128.

¹¹⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 290 б.

¹²⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 313.

¹²¹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 290 б.

¹²² Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 313.

¹²³ См.: Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002. 110 с.

сое и объектное, непосредственно направленное на свой предмет и выражающее последнюю смысловую инстанцию говорящего¹²⁴.

В отличие от русских поэтов, воспринимающих язык как средство самовыражения творческой личности, в лирике Г. Тукая, последовательно проводящего мысль о том, что поэт владеет истиной в готовом виде и может транслировать ее читателям, складывается представление, что слово обладает неким независимым от конкретного человека существованием. Отсюда — обилие метонимических заменителей творческого дара: поэта сопровождают образы пера (каляма) («О перо!», «О нынешнем положении», «Размышления одного татарского поэта» и др.), нежного и печального саза («Разбитая надежда»). Г. Халит констатирует: «Тукай ведет свободный разговор со своим вдохновением и поэзией». По мнению ученого, это свидетельствует о том, что «он достиг полновластия над своим духовным миром и творчеством»¹²⁵.

В стихотворении «Хэзерге халемезэ даир» («О нынешнем положении»), 1905) утверждается священность Пера, которым написан Коран:

Каләм сәед дорыр руе зәминә,
Сәзадер сурәтен “Нүн” дә яминә¹²⁶.

А перо над миром властвует земным,
В суре «Нун» всевышний сам клянется им¹²⁷.

Перевод С. Ботвинника

Перо наделяется независимым от автора существованием, не подчинено ему, задано божественным актом и само направляет высказывания по своим предустановленным путям. Система выстраиваемых в данном тексте соответствий: Бог — перо — писатели — основывается на углублении и переосмыслении архаической партиципации-сопричастия. Являясь репрезентирующим Бога посредником, перо связывает писателей с Всевышним, поэтому каждый, кто взял в свои руки перо, становится проводником божественной воли:

Мөхәррирләр сәбәб диндә сәбатә,

¹²⁴ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 340.

¹²⁵ Халит Г. Многоликая лирика. Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. С. 123.

¹²⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 62 б.

¹²⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 43.

Ике дөнъя жәхименнән нәжатә.

Болардыр дине исламның гыймады,
Боларга итмәлиез игътимады.

Мөхәррирсез язылдымы бу Коръән,
Мөхәррирсез дөзелдеме бу Форкан?¹²⁸
Крепче пишущих — у веры нет основ,
В них спасение от ада двух миров...

Не на них ли опирается ислам?
Не они ль примером в жизни служат нам?

Без писателей написан ли Коран?
Без писателей составлен ли Форкан?¹²⁹

Перо, которым клянется Всевышний, является образом-эмблемой,
обозначающим силу, мощь и величие поэтического слова:

Каләм гали, каләм сами каләмдер;
Ходаның каүледә жае кьәссәмдер.

Каләм намле, каләм шанлы каләмдер,
Шифадыр дәрдә, сабуны әләмдер¹³⁰.

Будь, великое перо, вознесено —
Вместо клятвы ты всевышнему дано!

Именитое и славное перо

Боль уймет, печали смочет, в нем — добро!¹³¹

Оно способно победить зависть, мелочность, невежество, высокомерие, которые живут в татарском обществе:

Жәһаләт таптамасын — яньчелермез,
Каләмгә каршы бармыйк — чәнчелермез¹³².

¹²⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 62 б.

¹²⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 43–44.

¹³⁰ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 62 б.

¹³¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 44.

¹³² Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 62 б.

Пусть невежды нас не топчут — ведь, остро,
Всех перечаших ему пронзит перо¹³³.

Эмоциональная стихия стихотворения двойственна: критический пафос сочетается с одическими интонациями, что определяет специфику выраженного поэтом лирического мироотношения.

Гимн перу («О нынешнем положении») сменяется в стихотворении «И каләм!» («О перо!», 1906) обращенной к нему молитвой-жалобой. Вера лирического героя в то, что только силой художественного слова можно излечить нацию, спасти ее от унижений, вывести на «верный» путь, установить границу между добром и злом, правдой и обманом, раскрывается с помощью интонационно-ритмических средств. Спор с «черной судьбой», обрекающей народ на жалкое существование в «царстве косности и тьмы», определяет ценностную экспрессию вопросов:

Рэфгыйдеп Аурупаи сэн гарше эгълэйэ кадэр,
Нэ ичүн безне дөшердең фэрше эднэйэ кадэр?

Милләтең бу хале мәктүбме китабы хикмәтэ?
Монхасыйрмы ане гомре хәле мәхзүниятэ?¹³⁴

Ты возвысило Европу до небесной высоты,
Отчего же нас, злосчастных, опустило низко ты?

Неужели быть такими мы навек обречены
И в постылом униженье жизнь свою влачить должны?¹³⁵

Перевод А. Ахматовой

Интонация призывных восклицаний, усиливающих ритмическую энергию стиха, выявляет могущество воли лирического субъекта, противостоящего судьбе и стремящегося создать новый мир на разумных основаниях, по законам справедливости и добра:

Яз тәгаллемләргә тәргыйб, әйлә тәкъдир кьәдрене;
Ит наданлыкларны тәгъриф, зәһрене яз, гьәдрене.

Яз караны “кара” диб һәм һәм игътираф ит акны ак,

¹³³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 43.

¹³⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 71 б.

¹³⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 48.

Жөпне “жөп” дип язмалысан һәм ушандык такны так.

Бакма һич кәс хәтеренә, милләтен дәрденә бак!

Бәддога — явыз догая һәр заман асма колак.

<...>

Гафилез без, жаһилез — вай хәлемез, вай хәлемез!

<...>

Дәфгулынсын жөмлә хәсрәт, фәкърү хәкърү, мәскәнәт!¹³⁶

Призови народ к ученью, пусть лучи твои горят!

Объясни глупцам, как вреден беспросветья черный яд!

Сделай так, чтобы считали черным черное у нас!

Чтобы белое признали только белым — без прикрас!

Презирай обиды глупых, презирай проклятья их!

Думай о народном благе, думай о друзьях своих!

<...>

Пусть из мрака преисподней в царство света

выйдем мы!

<...>

Пусть исчезнет безвозвратно нищеты и горя путь!¹³⁷

Попытки управлять силами жизни возрождают жанровую семантику заклинания, превращая перо в единственное и универсальное орудие мироустройства.

Поэтический дар существует в человеке как некая внеположная ему стихия, на которую лирический герой Г. Тукая пытается воздействовать, к которой обращается с вопросами, призывами и т.д. Например: «Күкрәгемдә минем шигърь утым саумы?!»¹³⁸; «Огонь поэзии, гори в душе моей!»¹³⁹ («Поэт», 1908); «И каләм, син хакны язма, күз буя, юк-барны яз...»¹⁴⁰; «Отныне лги, мое перо, тумань глаза и вздор мели!»¹⁴¹

¹³⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 71 б.

¹³⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 49.

¹³⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 225 б.

¹³⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 153.

¹⁴⁰ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 131 б.

(«Отчаяние», 1910). В «Размышлениях одного татарского поэта» проявилось рефлексивное отношение к своему таланту, обладающему неким независимым от лирического субъекта бытием:

Ачы булгач күңлем, шигърем ачы чыга,
Бәгъзан пешкән дип уйласам да — чи чыга;
Очырмакчы булсам былбыл күкрәгемнән,
Әллә ничек! — Мыр-мыр итеп мәче чыга¹⁴².

Горьким вышел мой стих, горечь сердца вбирая...
Плод испекся как будто, а мякоть — сырая.
Соловья ощущаешь в груди, а на свет
Лезет кошка, мяуканьем слух раздирая¹⁴³.

В отличие от А.С. Пушкина, считающего жизнь поэта избранническим служением («Пророк»), а пророческий дар знаком как сакральной миссии поэта, так и его сопричастности демоническим силам («Пророк», «Подражание италиянскому»), Г. Тукай придает художественному творчеству значение «земного ремесла» («Кечкенә генә көйле бер хикәя» («Маленький рассказ в стихах», 1906), которое, как и любой другой вид деятельности, надлежит выполнять добросовестно и ответственно. Творческое же призвание может проявиться в каждом под воздействием воспитания и образования:

Бу галәм, бел, — фәкыйрьлек галәмедер,
Мөвәккәть бер хәкыйрьлек галәмедер.
Ниһаятьсез сәгадәттер мәали;
Соңы — рифгать, тәрәккыйдер мөғали¹⁴⁴.
Здесь, в этом же мире, среди рабства росли
Писатели — гордость и слава земли.
И может быть, станешь и ты знаменит,
И слово твое на весь мир прогремит¹⁴⁵.

¹⁴¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 227.

¹⁴² Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 189 б.

¹⁴³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 128.

¹⁴⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). 68 б.

¹⁴⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. С. 46.

«Шәкерд яхуд Бер тәсадеф» («Шакирд, или одна встреча»), 1906.

Перевод П. Шубина

В лирике Г. Тукая особо выделена функция художественного слова как средства сохранения национальной идентичности. Поэт — носитель языка, представление о котором у Тукая связано с понятием «туган» — родной. О.Х. Кадыров сопоставляет стихотворения И.С. Тургенева «Русский язык» и Г. Тукая «Туган тел» («Родной язык», 1909) и приходит к следующему выводу: «Тема внешней, общеэтнической связи, остающейся у Тургенева на уровне одной лишь абстракции, постигаемой только путем рефлексивного мышления, у татарского поэта уступает место связи чисто эмоциональной, растет мотив теснейшей семейно-родовой, лично-человеческой близости — “туган” (“родной”). <...> Самые высокие эстетические качества — красоту, совершенство, гармонию — вот что вбирает в себя концептуальное для поэта, настойчиво выделяемое им качество — “туган”»¹⁴⁶. Мысль о языке как высшей духовно-нравственной и национально-родовой ценности, источнике взаимоисключающих чувств («радости» и «печали»), способе общения с Богом, раскрывается в стихотворении «Родной язык», как показано О.Х. Кадыровым, в форме глубокого интимно-лирического переживания.

Итак, в поэтике А.С. Пушкина и Г. Тукая очевиден параллелизм в эстетическом соответствии отдельных тем, образов и мотивов, но некоторые конститутивные моменты их творчества (принципы организации субъектной сферы, статус художественного слова) различны. Тем не менее, исключительное положение, отводимое Г. Тукаю и его поэзии в национальном пантеоне, аналогично тому, которое занимает А.С. Пушкин в истории русской литературы и культуры в целом. Особое место обоих поэтов в национальном самосознании обусловлено универсально-синтезирующим характером их творческого гения. Г. Тукай стал той фигурой, в которой с наибольшей полнотой и мощью воплотился диалог татарской литературы с русско-европейским миром».

Вопросы и задания:

¹⁴⁶ Кадыров О.Х. Стихотворения «Русский язык» И.С. Тургенева и «Туган тел» («Родной язык») Г. Тукая. Казань, 2004. С. 13–14.

1. Что объединяет предложенные для сопоставления стихотворения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Г. Тукая?

2. В чем видят поэты сущность поэзии и долг поэта? Как решается в стихотворениях проблема взаимоотношений творческой личности с окружающей средой?

3. Как понимается сущность поэтического творчества каждым из поэтов?

4. Известно, что стихотворение А.С. Пушкина «Пророк» было навеяно чтением Библии (Книга пророка Исаии). О ком это стихотворение — о поэте или пророке? Какую функцию выполняют библейские образы в стихотворении А.С. Пушкина? В чем различие трактовки темы поэта у А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Г. Тукая? Какую функцию выполняет в стихотворениях Г. Тукая символика огня и света? Какие художественные приемы используют поэты, создавая образ пророка? Как татарский поэт развивает традиции А.С. Пушкина и у М.Ю. Лермонтова? Можно ли назвать стихотворение Г. Тукая «Пәйгамбәр (Лермонтовтан үзгәртелгән)» («Пророк (по Лермонтову, с изменениями)» переводом стихотворения М.Ю. Лермонтова «Пророк»? Обоснуйте свой ответ.

5. Охарактеризуйте соотношение объективной и субъективной сторон художественного содержания в лирике А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Г. Тукая. Почему в произведениях Г. Тукая доминирует одноголосое и объектное слово? Почему Г. Тукай предпочитает обращения к метонимическим заменителям творческого дара — перу (калям), сазу и т.д.? Определите жанровое своеобразие стихотворений «Хәзерге халемезә даир» («О нынешнем положении»), «И каләм!» («О перо!»).

Литература

Источники:

на татарском языке

Тукай Г.М. Эсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. — 1 т.: шигъри эсәрләр (1904-1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. эзерл. Р.М.Кадыров, З.Г.Мөхәммәтшин. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2011 — 407 б.

Тукай Г. Сайланма эсәрләр: 2 т. / Г. Тукай. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. Т. 1.: Ширырьләр, поэмалар. — Казан: Татар. кит. нәшр.,

2006. — 271 б.

на русском языке

Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. Т.1 / М.Ю. Лермонтов. — М.: Изд-во «Правда», 1988. — 720 с.

Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1 / А.С. Пушкин. — М.: Худож. лит., 1985. — 735 с.

Тукай Г. Стихотворения / Г. Тукай / пер. с татар. — Л.: Сов. писатель, 1988. — 432 с.

Научно-критическая литература:

на татарском языке

Башкуров Р.Ш. Тукай һәм рус әдәбияты. Шагыйрьнең тәржемәләре ту-рында / Р.Ш. Башкуров. — Казан: Татар китап нәшр., 1958. — 120 б.

Гази И. Рус поэзиясе һәм Тукай / И. Гази // Совет әдәбияты. — № 4. — 54–57 б.

Гордлевский В.А. Тукай һәм рус әдәбияты / В.А. Гордлевский // Габдулла Тукай: Шагыйрьнең тууына 60 ел тулуга багышланган гыйльми сессия материаллары. — Казан, 1948. — 37–50 б.

Гыйлажев Т.Ш. Әдәби мирас: тарих һәм заман: Тукай фәне. Әдәби тәнкыйть. XX гасыр башында традицияләр һәм яңачалык / Кереш сүз авт. Д.Ф. Заһидуллина / Т.Ш. Гыйлажев. — Казан: Татар.кит.нәшр., 2005. — 206 б.

Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр: Монография / Д.Ф. Заһидуллина. — Казан: Мәгариф, 2006. — 191 б.

Кутуй Г. Рус әдәбиятының Г.Тукайга тәэсире / Г. Кутуй // Безнең юл. — 1928. — № 3 / 4. — 20–22 б.

Кутуй Г. Лермонтов һәм татар шагыйрьләре / Г. Кутуй // Кызыл Татарстан. — 1939. — 15 октябрь.

Нәжми К. Пушкин һәм татар әдәбияты / К. Нәжми // Совет әдәбияты. — 1937. — № 2. — 46–49 б.

Толымбай Г. Пушкин һәм Тукай / Г. Толымбай // Совет әдәбияты. — 1937. — № 1. — 62–67 б.

Хисамов Н.Ш. Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». На татарском языке /

Хисамов Н.Ш. — Казань: ТаРИХ, 2003. — 80 с.

на русском языке

Аmineва В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели: монография / Венера Аминева. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. — 160 с.

Кадыров О.Х. Стихотворения «Русский язык» И.С.Тургенева и «Туган тел» («Родной язык») Г.Тукая / О.Х. Кадыров. — Казань, 2004. — 32 с.

Лаисов Н.Х. Лирика Тукая: вопросы метода и жанра / Н.Х. Лаисов. — Казань: татар. кн. изд-во, 1976. — 168 с.

Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. — 211 с.

Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: «Фэн», 1997. — 192 с.

Пехтелев И.Г. Тукай и русская литература / И.Г. Пехтелев. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. — 184 с.

Поэт свободы и правды. Материалы Всесоюзной научной конференции и юбилейных докладов, посвященных 100-летию со дня рождения Габдуллы Тукая. — Казань: Татарское книжное изд-во, 1990. — 344 с.

Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе / А.М. Саяпова. — Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. — 246 с.

Халит Г. Многоликая лирика / Г. Халит. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. — 336 с.

Юсупова Н.М. Космогонические символы в лирике Г.Тукая / Н.М. Юсупова // Филология и культура. — 2014 — № 1 (27). — С. 153 — 156.

Интернет-источники:

Габдулла Тукай. Интернет-портал <http://gabdullatukay.ru/works/>

3. Субъектная сфера произведения как предмет компаративного анализа (на материале лирических произведений)

Лирика как род литературы определяется особым типом **типом субъектной архитектоники** — такого рода отношением субъектов эстетического события (автора, героя, читателя), при котором между ними отсутствует внешняя граница [см.: Поэтика 2008: 109-110].

Освоение данной темы предполагает изучение глоссария:

Субъектная организация текста — нелингвистическая упорядоченность лексических, синтаксических и фонологических единиц речи, обращенная к внутреннему (ментальному, смыслоразличающему) слуху читателя как эстетического адресата данного текста. Понятие введено Б.О. Корманом для обозначения соотнесенности всех фрагментов текста, образующих данное произведение, с субъектами речи — теми, кому приписан текст, и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте.

Субъект речи — тот, кто говорит, формально кому приписан текст (формально-субъектная организация).

Субъект сознания — тот, чье сознание выражается, «точка зрения»: перцептуальная (конкретно-чувственная) или концептуальная (воображаемая) позиция, с которой представляются повествуемые ситуации и события в тексте (содержательно-субъектная организация).

Точка зрения в литературном произведении — положение наблюдателя (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой, — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозор.

Лирический субъект — носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении.

Лирическое «я» — носитель речи, который имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я» или «мы», но при этом «не является объектом для себя. <...> На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» (Корман).

Лирический герой — главный субъект лирического переживания. В отличие от лирического «я» (субъекта-в-себе), лирический герой — еще и субъект-для-себя, т.е. он становится собственной темой. Лирический герой — не образ-характер, а образ-личность, т.е. не объектный образ, а человек, увиденный изнутри в качестве «я». Лирический герой не тождествен автору биографическому — по отношению к лирическому герою автор выступает как прототип по отношению к типу. Из совокупности стихотворений лирический герой вырастает как достаточно определенное лицо, с особенностями судьбы, характера, внешнего облика (в отличие от лирического субъекта отдельного стихотворения, обычно такой определенности лишённого).

Герой ролевой лирики — субъект лирического переживания, которому принадлежит высказывание и который открыто выступает в качестве «другого» по отношению к автору. «Ролевой» герой обладает резко характерной речевой манерой, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы и позволяет соотнести образ «я» с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой.

Повествователь в лирике — не имеющий грамматического выражения субъект речи.

Задание. Прочитайте приведенные ниже стихотворения Н.А. Некрасова и Г. Тукая. Подумайте над вопросом о том, как в этих стихотворениях выражается авторское сознание.

Н.А. Некрасов «Размышления у парадного подъезда»

<...>

За заставой, в харчевне убогой
Всё пропьют бедняки до рубля
И пойдут, побираясь дорогой,
И застонут... Родная земля!
Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?
Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,

В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат.
Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурлаки идут бечевой!..
Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля, —
Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуюсь закону,
Всё, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?.. [Некрасов 1979, 1: 267-268].

1858

Н.А. Некрасов «Когда из мрака заблужденья...»

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок;

Когда забывчивую совесть
Воспоминанием казня,
Ты мне передавала повесть

Всего, что было до меня;

И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена, —

Верь: я внимал не без участия,
Я жадно каждый звук ловил...
Я понял все, дитя несчастья!
Я все простил и все забыл.

Зачем же тайному сомненью
Ты ежечасно предана?
Толпы бессмысленному мненью
Ужель и ты покорена? [Некрасов 1979, 1: 95-96].

1846

Н.А. Некрасов «Памяти Добролюбова»

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил,
Свои труды, надежды, помышленья

Ты отдал ей; ты честные сердца
Ей покорял. Взывая к жизни новой,
И светлый рай, и перлы для венца
Готовил ты любовнице суровой,

Но слишком рано твой ударил час
И вещее перо из рук упало.
Какой светильник разума угас!

Какое сердце биться перестало!

Года минули, страсти улеглись,
И высоко вознесся ты над нами...
Плачь, русская земля! но и гордись —
С тех пор, как ты стоишь под небесами,

Такого сына не рождала ты
И в недра не брала свои обратно:
Сокровища душевной красоты
Совмещены в нем были благодатно...
Природа-мать! когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни... [Некрасов 1979, 2: 95-96].

1864

Н.А. Некрасов «Пророк»

Не говори: «Забыл он осторожность!
Он будет сам судьбы своей виной!..»
Не хуже нас он видит невозможность
Служить добру, не жертвуя собой.

Но любит он возвышенной и шире,
В его душе нет помыслов мирских,
Жить для себя возможно только в мире,
Но умереть возможно для других.

Так мыслит он, и смерть ему любезна,
Не скажет он, что жизнь его нужна;
Не скажет он, что гибель бесполезна;
Его судьба давно ему ясна.

Его еще покамест не распяли,
Но близок час — он будет на кресте;
Его послал бог гнева и печали
Рабам земли напомнить о Христе [Некрасов 1979, 2: 358-359].

1874

Г. Тукай «Милли моңнар»

(«Зөләйлүк» көенә)

Ишеттем мин кичә: берәү жырлый
Чын безнеңчә матур, милли көй;
Башка килә уйлар төрле-төрле, —
Әллә нинди зарлы, моңлы көй.

Өзлеп-өзлеп кенә әйтеп бирә
Татар күңле ниләр сизгәнән;
Мескин булып торган өч йөз елда
Тәкъдир безне ничек изгәнән.

Күпме михнәт чиккән безнең халык,
Күпме күз яшьләре түгелгән;
Милли хисләр белән ялкынланып,
Сызлып-сызлып чыга күңленнән.

Хәйран булып жырны тыңлап тордым,
Ташлап түбән дөнья уйларын;
Күз алдымда күргән төсле булдым
Болгар һәм Агыйдел буйларын.

Түзәлмәдем, бардым жырлаучыга,
Дидем: «Кардәш, бу көй нинди көй?»
Жавабында милләттәшем миңа:
«Бу көй була, диде, — «Әллүки!» [Тукай 2006: 162].

1909

«Национальные мелодии»

Вчера я слышал — песню кто-то пел,
Ту, что народом нашим сложена.
И я подумал: сколько грусти в ней,
Как беспредельно жалобна она.

Она тревожит сердце. В ней живет
Татар многострадальная душа.
В протяжных звуках — трехсотлетний гнет.

Горька она и все же хороша.
Да, много тягот испытали мы,
Не сосчитать пролитых нами слез.
Но пламенную верную любовь
Напев свободный сквозь века пронес.

Я изумленно слушал, отойдя
От повседневной суеты земной,
И возникал передо мной Булгар,
И Агидель¹⁴⁷ текла передо мной.

Не вытерпел я, подошел к певцу,
Спросил, коснувшись бережно руки:
«Послушай, брат, что ты за песню пел?»
Татарин мне ответил: «Аллюки» [Тукай 1966: 210].

Перевод В.Тушиновой

Г. Тукай «Көзге жилләр»

*Яктырак йолдыз янадыр, төн кара булган саен;
Ядыма Тәңрем төшә, бәхтем кара булган саен.*

Русчадан

Көзге төн. Мин йоклый алмыйм. Өй түрендә жил жылый;
Жил жыламый, ач үлемнең куркусыннан ил жылый.

— Иң сөекле эшче әүладым быел ач калды, — дип,
Изге, шәфкәтле анабыз — мәрхәмәтле жир жылый.

Куйса монда корткалар төшкән тешен алтын белән,
Бер телем икмәк, дип анда назлы нечкә бил жылай!

Бер сынык юктан гына үлгән таза ирләр күрәп,
Жан алырга кызганудан анда Газраил жылай.

Тилмереп торса бу ачлар, безгә бәйрәмнән* ни ямь?!
Мәркадендә чөнки Ибраһим вә Исмагыйль жылай.

Көлсә монда тук вә ихлассыз халык тәкбирләре,
Һәр ишеткән жан жыларлык — андагы тәкбир жылай

¹⁴⁷ Река Белая

Көзге төн, ямьсез, караңгы... Өй түрендә жил жылый,
Жил — хэбэр ул: ач үлемнең куркусыннан ил жылый!¹⁴⁸ [Тукай
2006: 211].

1911

«Осенние ветры»

Чем темнее ночь, тем светлее горит звезда.

Чем я становлюсь несчастнее,
тем чаще вспоминаю бога.

С русского

Осень. Ночь. Уснуть нет силы. За стеною ветер плачет
Но не ветер — люд голодный в страхе смерти лютой
плачет.

«Мой любимый сын, рабочий, не имеет корки хлеба» —
Это мать-земля родная, к нам заботливая, плачет.

Если здесь кокетке старой ставят зубы золотые,
Там «кусочек хлеба» молит молодая дева, плачет.
Вот, мужей погибель видя — им ломоть был нужен хлеба —
И жалея брать их душу, Азраил в печали плачет.

Если бедняки страдают, что за праздник¹⁴⁹, что за радость,
Если у себя в гробницах Авраам, Исмаил плачут;

Если здесь такбиры сытых радости полны, веселья,
Тамошний такбир услышав, всякий горестно заплачет.

Осень. Ночь. Глухая темень. За стеною ветер плачет.
Ветер — весть: народ голодный в страхе смерти лютой
плачет [Тукай 1966: 260].

Перевод П. Радимова

¹⁴⁸ *Корбан гаете алдыннан язылган иде (Г. Тукай искәрмәсе).

Әүлад — балалар.

Мәркад — кабер.

Ибраһим вә Исмәгыйль — дини риваять буенча, аталы-уллы пәйгамбәрләр; пәй-
гамбәрләр арасында Мөхәммәдтән кала иң изгеләре.

¹⁴⁹ Написано накануне Курбан-гаит.

Г. Тукай «Эштән чыгарылган татар кызына»

(«Зиләйлүк» көенә)

Сөялгәнсең чатта баганага,
Яфрак төсле сары йөзләрәң;
Кызганмыйча күңлем чыдый алмый:
Бигрәк моңлы карый күзләрәң.

Атылган кош, адаштырган эттәй,
Үткәннәргә мәэюс карыйсың;
Күрәм, ике ирнең селкенәдер:
Кайсы татар баен каргыйсың?

Аз шул бездә байлар — кайсысы кем
Фәрештәдән канат каермас;
Алсын гына шәйтән иманыңны,
Жәһәннәмлек бу дип кайгырмас!

Күрдем әле синең залимеңне:
Һаман кәеф сөрә, типтерә;
Рәхәтләнә кяфер! Сине шулай
Баганага сөяп киптерә.

Сизмисең бит син дә — синең яннан
Нечкә күңел шагыйрь узганын,
Синең болай мескинләнгән хәлең
Аның күңлен ничек өзгәнән! [Тукай 2006: 152].

1909

«Опозоренной татарской девушке»

Словно листья, желты твои щеки,
Ты стоишь на углу у столба...
Погляжу и сжимается сердце, —
Как жестока такая судьба!

Псом прибудным, подстреленной птицей
На прохожих ты смотришь с тоской.
Губы шепчут беззвучно проклятья...

Подлый бай! Но который? Какой?
Все они таковы. И, наверно,
Даже ангелу вырвуг крыло.
Если жертва готовится аду,
Кто захочет пресечь это зло!

Твоего я обидчика видел:
Как всегда развлекается, пьет,
Что ему до тебя, до того, что
На позор твой глазеет народ!

Ты стоишь и не видишь поэта,
И не знаешь, что мимо тебя
Он проходит с истерзанным сердцем,
О судьбе твоей горькой скорбя [Тукай 1966: 200].

Перевод В.Тушиновой

Г. Тукай «Хөрмәтле Хөсәен ядкаре»

Көч белән бергә гүзәллекне жыйган диңгез кеби,
Ул иде өстен вә кул житмәс кеше, йолдыз кеби.

Әүлияларның барын бер-бер китерсәм каршыма,
Күрмәмен дип уйлыймын бер якты йөз ул йөз кеби.
Көчле, көчсез, ярлы, бай булды һаман да бер аңар;
Һәр карашта ул иде чын «керпегеннән гөл тамар».

Үтте тормыш пычрагын гәүһәр кеби вөждән белән;
Аз гына кер кунганын да кай жиреннән кем табар?

Ул көрәште һәм явыз эшкә жәза бирде көлеп,
Үткен акълы шул көрәшкә пакъ көмештән юл булып.

Ул көрәште, язда елмайган кояш төсле бәләнд:
Карны-бозны ул ничек эртә көлеп һәм нур коеп.

Күрмәде гами, табигый, буш куыклар атмагач,
Һәм кәмиттә бер батыр да жирдә егълып ятмагач.

Бармыни бездә, гомумән, чын кеше кадрен белү?!
Без аны кайдан белик, мескин үлеп аңлатмагач?! [Тукай 2006: 214].

«Светлой памяти Хусаина»

Как море, силой совершенства к себе притягивал он нас.
 Он, как звезда, стоял над всеми, где достигает только глаз.
 Как я ни силюсь вызвать образ прекрасней образа его,
 Пред ним померкли все святые, мной оживлённые сейчас.
 Он для людей не знал различий, как будто бы их вовсе нет.
 Воистину для всех живущих «с его ресниц струился свет».
 Сквозь грязь мирскую, словно жемчуг, он честь нетронутой пронёс,
 Никто малейшего не сыщет на нём пятна ничтожный след.
 В борьбе и подлости навстречу он выходил всегда смеясь,
 Умом отточенным проникнув явлений спрятанную связь.
 Подобно солнцу, что весною расплавит лёд, растопит снег,
 Он и в борьбе стоял высоко, улыбкой ясною светясь.
 Но лишь трюкачество снискало у нас восторженный почёт,
 Что за комедия, в которой никто и с ног-то не собьёт?
 Да разве можем при жизни достойным должное воздать,
 Пока, чтоб с нами объясниться, бедняга просто не умрёт?!

Перевод В.Думаевой-Валиевой

Познакомьтесь с сопоставительным анализом форм выражения авторского сознания в произведениях Н.А. Некрасова и Г. Тукая.

Аmineва В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели: монография. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. — С. 107–144.

«Вслед за Н.А. Некрасовым Г. Тукай вводит в лирику социальное содержание как особое чувство («чувство социальности», по Б.О. Корману) и особый взгляд на человека. Б.О. Корман считает, что «чувство социальности», которое включает в себя «боль за угнетенных, страстное желание счастья для них, сознание своей личной, непосредственной ответственности за судьбы простых людей, своей кровной связи

с ними»¹⁵⁰, является определяющим для внутреннего облика автора в лирике Н.А. Некрасова и имеет соответствующие сюжетно-тематические и стилистико-семантические средства выражения.

Глубокие раздумья о бедственном положении родины, об угнетенном народе отражены в таких стихотворениях Н.А. Некрасова и Г. Тукая, как «**Размышления у парадного подъезда**» (1858) и «**Көзге жилләр**» («**Осенние ветры**», 1911).

Тема народных страданий воплощается в лирике Н.А. Некрасова и Г. Тукая в художественной форме песни-плача. Песенная, скорбная поэтическая интонация определяет звучание третьей части стихотворения Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда», начинающейся со слов: «Назови мне такую обитель...». Музыкально-эмоциональный тон этих строк передает безысходный трагизм народной жизни и воспроизводит надрывный стон «русского мужика», «сеятеля» и «хранителя». Перечисление, где стонет «русский мужик»: по полям, по дорогам, по тюрмам, по острогам, в рудниках, под овином, под стогом, под телегой, «в собственном бедном домишке», в глухом городишке, у подъездов судов и палат, — создает развернуто-пространственную картину «родной земли» и определяет эпическую масштабность изображения. К стону мужика присоединяется песня-стон бурлаков:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурлаки идут бечевой!..¹⁵¹

С темой переполняющих «родную землю» народных страданий соотносится образ Волги:

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля...¹⁵²

¹⁵⁰ Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 265.

¹⁵¹ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. М., 1979. С. 268.

¹⁵² Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 268.

По наблюдениям Н.П. Сысоевой, Некрасов достигает исключительного по силе эмоционального воздействия на читателей «приемом нарастающего в своей градации бесконечного поэтического перечисления народных бедствий и страданий, вводя образы “родной земли” и Волги, создавая апокалиптическое ощущение “вселенского” масштаба народного горя, “великой скорби народной”, концентрируя и усиливая это впечатление двенадцатикратным повтором слов “стон”, “стонет”»¹⁵³.

С песенными мотивами и поэтикой, характерной для фольклора, взаимодействует рефлексивно-аналитическое начало. Песня-стон завершается вопросом, отражающим напряженно-мучительные раздумья о народной судьбе:

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуюсь закону,
Всё, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..¹⁵⁴

В лирике Н.А. Некрасова сознание народа и соответствующий ему стиль входят в произведение и в своей субъектной непосредственности, и как объект иного сознания — лирического «я», лирического героя, повествователя. У Г. Тукая, как у Н.А. Некрасова, социально мыслящий человек становится предметом художественного изображения. С социально-аналитическим началом в творчестве Г. Тукая связана важная для всей татарской литературы тенденция — разрушение моносубъективности лирической системы.

В стихотворении «Осенние ветры» создается трагический образ «вселенского плача»¹⁵⁵, который развернут в широком пространственно-временном ключе. К плачу осеннего ветра присоединяется стон родного края, плач матери-земли, слезы «нежной, тонкой талии», рыданье ангела

¹⁵³ Сысоева Н. П. У истоков «любвонной лирики о России»: Н. А. Некрасов «Размышления у парадного подъезда» // Вестник Оренбургского гос. пед. ун-та. 2011 - № 2. С. 109.

¹⁵⁴ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 268.

¹⁵⁵ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. С. 162.

смерти Азраила, пророков Авраама и Исмаила¹⁵⁶; плач слышится в «такбире» — молитве, прославляющей Бога. Плач ставит в один смысловый ряд ветер, землю, «нежную, тонкую талию», Азраила, Авраама, Измаила, «такбир», выявляя их сопричастность судьбе страдающего народа.

<...> в стихотворении выделяются следующие субъектные формы: осенний ветер — синкретическая, космически-человеческая стихия, являющаяся носителем родового сознания страдающего и гибнущего в муках трудового люда и вместе с тем внеположной ему силой; мать-земля, Азраил и пророки — субъекты особого типа, понимающие безнадежность положения народа и переживающего острое эмоциональное состояние сострадания его судьбе. Их пассивно-страдательная позиция отличается от активно-творческого отношения к миру, характерного для лирического героя.

За созданной в стихотворении трагической картиной безысходности и отчаяния сквозит другая: за мраком и тьмой — свет («*Яктырак йолдыз янадыр, тән кара булган саен; / Ядыма Тәңрем төшә, бәхтем кара булган саен*»¹⁵⁷; «Чем темнее ночь, тем светлее горит звезда. Чем я становлюсь несчастнее, тем чаще вспоминаю бога»¹⁵⁸. Перевод П.Радимова); за социальной несправедливостью и бедствиями, обрушивающимися на народ, — добро и милосердие («*Изге, шәфкатъле анабыз — мәрхәмәтле жүр жылый*»); «мать-земля родная, к нам заботливая...»), страстная заинтересованность в его судьбе («*Жан алырга кызганудан анда Газраил жылый*»); «*Мәркадендә чөнки Ибраһим вә Исмагыйль жылый*»); «И жалея брать их душу, Азраил в печали плачет»; «... у себя в гробницах Авраам, Исмаил плачут»); за старостью и уродливостью — молодость и красота («*Куйса монда корткалар төшкән тешен алтын белән, / Бер телем ик-*

¹⁵⁶ Причина плача Ибрагима и Исмаила — гибель людей от голода во время светлого праздника Курбан Байрама, связанного с именами этих пророков и символизирующего милосердие Бога. В Коране сказано, что Бог явился к Аврааму во сне и повелел ему принести в жертву своего первенца Исмаила. Авраам отправился в долину Мина к тому месту, где ныне стоит Мекка и начал приготовления, однако Бог, видя решимость пророка, смилостивился и вместо Исмаила в жертву был принесен агнец (ягненок). См. об этом: Хисамов Н.Ш. Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». На татарском языке. С. 29–30.

¹⁵⁷ Тукай Г. М. Эсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри эсәрләр (1909-1913). 205 б.

¹⁵⁸ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 260.

мәк, дип анда назлы нечкә бил жылый!»; «Если здесь кокетке старой ставят зубы золотые, / Там “кусочек хлеба” молит молодая дева, плачет»); за сосредоточенностью на социальной мотивировке гибели людей — вера в величие Бога («*Һәр ишеткән җан җыларлык — андагы тәкбир җылый*»; «Тамошний такбир услышав, всякий горестно заплачет»). Авторское сознание выражается через соотнесенность и взаимодействие разных точек зрения и голосов. Показывая социальную трагедию и понимая ее детерминированность, лирический герой Г. Тукая пытается найти выход из неразрешимых противоречий бытия.

Н.Хисамов установил, что двустишие: «Куйса монда корткалар төшкән тешен алтын белән, / Бер телем икмәк, дип анда назлы нечкә бил жылый!» («Если там старушке древней зуб вставляют золотой, / То стоит младая дева тут с протянутой рукой...») — перекликается со строчками из произведения суфийского поэта Аттара:

Одному дает хлеб на золотом блюде.

Другой умирает в тоске по хлебу.

Но если у Аттара контрастное изображение служит иллюстрацией могущества Бога, то у Г. Тукая прием контраста — прежде всего средство раскрытия социальных противоречий действительности¹⁵⁹.

Социальное содержание, становясь источником формообразования, трансформирует лирический текст, обогащая его элементами эпического и драматического родов литературы. Эта закономерность, определяющая, по Б.О. Корману, стилистические и композиционные средства выражения авторского сознания в лирике Н.А. Некрасова¹⁶⁰, проявляется и в творчестве Г. Тукая.

Эпическое начало выражается в образах, обладающих емким общественным содержанием и обозначающим историю, жизнь народа: страна («ил»), мать-земля («изге, шәфкәтле анабыз — мәрхәмәтле жир»). Впечатление всеобщности и безмерности страдания передается через сложно организованное пространство, которое складывается из двух типов: горизонтального, разомкнутого вширь (образ ветра), и вертикального, направленного вниз (плач пророков под землей) и вверх (молитва, про-

¹⁵⁹ Хисамов Н.Ш. Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». На татарском языке. С. 20–21.

¹⁶⁰ Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. С. 399–484.

славляющая Бога). Обращение к традиционному мифологическому образу — ангелу смерти Азраилу — и упоминание пророков придает космически-апокалиптическую перспективу точно обозначенному в тексте стихотворения времени: осень, ночь («көзге төн»). Сходную функцию выполняет символика черного цвета и ночи, обозначающих погружение в небытие. Коранические и апокалиптические мотивы, введенные в стихотворение, организуют соотношенность реального, фантастического и символического планов, позволяющих автору осмыслить трагический момент современной ему действительности в исторической перспективе, включить его в хронотоп вечности.

Высокая степень экспрессивности созданной поэтом картины всеобщего плача, трагический пафос, достигающий исключительной эмоциональной напряженности в редифе «плачет», социальные контрасты, использование элементов прямой и замещенной прямой речи, позволяющих строить стихотворение на смене субъектных вариаций одной социальной темы, — все это драматизирует лирический текст, выявляя внутреннюю суть социума, приближающегося к своему апокалиптическому пределу (мотивы страха, голода, смерти, могил, темноты и др.).

Функционально-тематическое сходство с выделенным фрагментом в стихотворении Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» обнаруживает и другое произведение Г. Тукая — **«Милли моннар»** («**Национальные мелодии**», 1909).

Создавая эпически развернутую картину народного горя, Н.А. Некрасов использует прием песенной суммарности словоупотребления. Великую скорбь и переполняющую душу русского народа боль выражает понятие «стон». Настойчиво повторяясь, оно становится мотивом, вокруг которого концентрируются слова близких и смежных значений: «терпение», «скорбь», «неисходное горе». «Стон» — обобщенно-символическая форма изображения устойчивых и экзистенциально значимых переживаний и душевных состояний народа, представленного в стихотворении его собирательным образом. Названный песней («Этот стон у нас песней зовется...»; «Создал песню, подобную стону...»), стон раскрывает основы мировосприятия крестьянства, все духовные силы которого направлены на то, чтобы перетерпеть «неисходное горе»:

И несут эти люди безвестные

Неисходное горе в сердцах¹⁶¹.

Повествователь вненаходим по отношению к страдающему народу. Вслушиваясь в «бесконечный стон», он мучительно ищет ответ на волнующий его вопрос: «Что же значит твой стон бесконечный?». Наряду с основным лирическим персонажем в стихотворении Н.А. Некрасова присутствуют несколько автономных субъектов, имеющих характерную для каждого из них речевую манеру. Это «мужики, деревенские русские люди», символизирующие русское крестьянство в целом. Их сознание раскрывается через песенные мотивы, которые вторгаются в авторское повествование, музыкально-эмоциональный тон, определяющий звучание третьей части стихотворения. Своим особым голосом, точкой зрения на мир и человека обладают герой-швейцар, описывающий подошедших к парадному подъезду просителей, «владелец роскошных палат», наконец, сочинитель «вставного» стихотворения «на смерть» вельможи¹⁶².

В стихотворении «Национальные мелодии» Г. Тукай дает художественно-эстетическую трактовку понятия «моң»¹⁶³ — одного из национально-специфичных концептов татарской культуры, показывая, какое воздействие оказывает песня «Аллюки»¹⁶⁴ на лирического героя. В этом

¹⁶¹ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 266.

¹⁶² См. об этом: Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. С. 463–467.

¹⁶³ Моң – понятие, определяющее «национальный колорит татарской духовной культуры, специфическую черту мироощущения, эмоциональное состояние сдерживаемой печали, выражающееся в варьировании оттенков основной интонации» [Татарский энциклопедический словарь 1999: 365]. А.М.Галиева и Э.Ф.Нагуманова подчеркивают, что моң – «это не столько переживание боли и утраты, сколько глубоко внутреннее состояние часто беспричинной тоски и печали, которые имеют подсознательную природу и проявляются наиболее остро в моменты душевных томлений» [Галиева, Нагуманова: 2013: 247].

¹⁶⁴ Стихотворение имеет подзаголовок ««Зөләйлүк» көенә» («На мелодию песни "Зиляйлүк"»). Р. Исхакова-Вамба констатирует: «Музыка оказывала на Тукая очень сильное влияние, под впечатлением которой он создавал то или иное произведение. Одной из любимых мелодий Тукая была протяжная татарская песня "Зиляйлүк". На мелодию этой песни поэт создал свое одно из самых ярких произведений "Обманутой татарской девушке" ("Эштән чыгарылган татар кызына"). <...> Другое свое стихотворение "Национальные мелодии" ("Милли моңнар") Тукай создал под сильным впечатлением исполнения народной песни "Аллюки". Вот как пишет об этом М. Гали: "... в один из дней, когда Тукай сидел в своей комнате гостиницы "Булгар", он услышал очень красивый напев. Ввиду своей большой любви к народным песням и народным напевам, он не вытерпев, вышел в коридор. Напев песни слышится все ближе и явственнее. Поневоле он идет в сторону слышимого голоса. Ввиду редкого исполнения этого напева в то время, Тукай не узнает этот напев. Он

произведении складывается качественно иная субъектная ситуация: автономности субъектов и способности повествователя включать в себя голоса «других» противопоставляется субъектный синкретизм. Лирический герой Г. Тукая, исполнитель песни «Аллюки», и народ, сложивший ее, образуют особую субъектную целостность, которая отличается такими чертами, как нераздельность «я» и «другого», «я» и «мы», отсутствие между ними субъектных границ. М.И. Ибрагимов, исследующий процессы национально-культурной идентификации на материале татарской поэзии XX в., приходит к выводу: «Так, в стихотворении Г. Тукая «Милли моннар» («Национальные мелодии») идентификация представляется как резонанс между внутренним миром лирического героя и татарской мелодией «Әллүки» («Эллюки»). Душа лирического героя, словно камертон, откликается на народную мелодию, которая рождает в нем чувство сопричастности национальному»¹⁶⁵.

Голос одного конкретного человека, в данном случае исполнителя песни, становится голосом целого — «души татарского народа»:

Өзлеп-өзлеп кенә әйтеп бирә
Татар күңле ниләр сизгәнән¹⁶⁶.

Она тревожит сердце. В ней живет
Татар многострадальная душа¹⁶⁷.

Перевод В. Тушиновой

останавливается около комнаты с полуоткрытыми дверьми и, приложившись головой к двери, глубоко задумавшись, начинает слушать голос, идущий из глубины комнаты. Эта комната оказывается комнатой Сагита Рамиева, и лежащий на кровати и поющий печальным басом напев "Аллюки" оказывается любимым Тукаевым певец Сагит Рамиев. Если в другое время Тукай любил больше шутить с Сагитом, то на этот раз он с серьезной миной входит в его комнату и говорит: "Скажи, родной, какую песню ты поешь? Твоя песня меня до пят пробрала". Сагит несколько не удивившись: "Разве не знаешь, это же "Аллюки". После этого Тукай пишет свое стихотворение "Национальные мелодии" и заставляет Сагита спеть его на напев "Аллюки" и сам поет его на этот напев или на напев "Зиляйлюк"* (*Гали М. Тукай жырчы һәм жыр — музыка сөюче. - Тукай — певец и любитель музыки. Совет әдәбияты. 1943, № 4. — 37 б.)» Габдулла Тукай. Интернет-портал http://gabdullatukay.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=815&Itemid=55

¹⁶⁵ Ибрагимов М.И. Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX в.) // Филология и культура. 2013. № 1 (31). С. 151.

¹⁶⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909-1913). 59 б.

¹⁶⁷ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 210.

С другой стороны, между лирическим героем и «душой народа» устанавливаются экзистенциальные отношения тождества, единства, взаимопроникновения.

В стихотворении несколько семантических центров, обозначенных как «мин» («я»), «берәү», «жырлаучы» («кто-то», исполнитель песни), «без» («мы»), «безнең халык» («наш народ»). Высказывание от «я» сменяется во второй строфе точкой зрения «мы». Затем вновь происходит переход от «мы» к «я». Субъектная метаморфоза отражает процесс самоидентификации лирического героя.

С одной стороны, с «моң» связаны глубоко личные переживания человека. Ч. Бахтиярова подчеркивает, что это слово не имеет идентичного выражения в русском языке: «Объяснить его можно как “язык души”, выражение в напевах самых сокровенных душевных чувств простых людей»¹⁶⁸. Разные мысли («уйлар төрле-төрле»), которые рождаются под влиянием бесконечно жалобной, печальной мелодии («эллэ нинди зарлы, моңлы көй»), отражают момент самоуглубления и характеризуют «я» во всей конкретности его индивидуально-личного бытия:

Ишеттем мин кичә: берәү жырлый
Чын безнеңчә матур, милли көй;
Башка килә уйлар төрле-төрле, —
Эллэ нинди зарлы, моңлы көй¹⁶⁹.

Вчера я слышал — песню кто-то пел,
Ту, что народом нашим сложена.
И я подумал: сколько грусти в ней,
Как беспредельно жалобна она¹⁷⁰.

Но, с другой стороны, жалобная, печальная мелодия выражает то общее, что свойственно внутреннему миру всех представителей этноса — общее в мировосприятии, жизненной позиции, идейно-эмоциональных реакциях на явления действительности: «“Моң” ... служит обобщенным художественным выражением эмоционального восприятия народом сво-

¹⁶⁸ Бахтиярова Ч. Обновление национальной традиции // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве: сб. ст. М.: Мысль, 1964. С. 227.

¹⁶⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 59 б.

¹⁷⁰ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 210.

ей жизни»¹⁷¹. Родовое сознание людей, испытывающих трехсотлетний гнет и размышляющих о своей судьбе, сливается с сознанием личности, концентрирующей в своем внутреннем мире эмоционально-психологический опыт «мы» народа:

Өзлеп-өзлеп кенә әйтеп бирә
Татар күңле ниләр сизгәнән;
Мескин булып торган өч йөз елда
Тәкъдир безне ничек изгәнән¹⁷².

Она тревожит сердце. В ней живет
Татар многострадальная душа.
В протяжных звуках — трехсотлетний гнет.
Горька она и все же хороша¹⁷³.

Наконец, субъект речи из слушателя, внеположного бытийной ситуации, превращается в ее действующее лицо, становится субъектом переживания душевной боли и страдания:

Күпме михнәт чиккән безнең халык,
Күпме күз яшьләре түгелгән;
Милли хисләр белән ялкынланып,
Сызлып-сызлып чыга күңленнән¹⁷⁴.

Да, много тягот испытали мы,
Не сосчитать пролитых нами слез.
Но пламенную верную любовь
Напев свободный сквозь века пронес¹⁷⁵.

Вся сущность общего бытия народа и истории сосредоточивается в личности лирического героя стихотворения. Такое бытийно-субъектное взаимопроникновение «я» и «мы» приводит к преодолению линейного времени человеческой жизни и ее пространственно-материальной ограниченности. Единение «я» с «мы» — с окружающим, близким и отдален-

¹⁷¹ Бахтиярова Ч. Обновление национальной традиции. С. 227

¹⁷² Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 59 б.

¹⁷³ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 210.

¹⁷⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 59 б.

¹⁷⁵ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 210.

ным, общим, стирает пределы свершившегося и возможного, осуществляя прорыв в иной мир:

Хэйран булып жырни тыңлап тордым,
Ташлап түбән дөнъя уйларын;
Күз алдымда күргән төсле булдым
Болгар һәм Агыйдел буйларын¹⁷⁶.

Я изумленно слушал, отойдя
От повседневной суеты земной,
И возникал передо мной Булгар,
И Ак-Идель текла передо мной¹⁷⁷.

«Нераздельность» «я» и «мы» в стихотворении Г. Тукая тем не менее не приводит к интегральности образа лирического субъекта и отказу от изображения его как замкнутой и определенной личности. «Неслиянность» в субъекте речи «я» и «другого» (певца, носителя народного сознания) акцентирована в финальных строчках:

Түзәлмәдем, бардым жырлаучыга,
Дидем: «Кардәш, бу көй нинди көй?»
Жавабында милләттәшем миңа:
«Бу көй була, диде, — “Әллүки!”»¹⁷⁸

Не вытерпел я, подошел к певцу,
Спросил, коснувшись бережно руки:
«Послушай, брат, что ты за песню пел?»
Татарин мне ответил: «Аллюки»¹⁷⁹.

Таким образом, субъект речи, совмещающий в себе голоса «других» до полного слияния и неотделимости друг от друга, в то же время остается самим собой. <...> У Н.А. Некрасова и Г. Тукая есть произведения, посвященные трагической судьбе женщины, сходные по проблематике, способам выражения авторского сознания и художественной структуре. Стихотворения **«Когда из мрака заблужденья»** (1846) и **«Эштән чыгарылган татар**

¹⁷⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 59 б.

¹⁷⁷ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 210.

¹⁷⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 59 б.

¹⁷⁹ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 210.

кызына» («Опозоренной татарской девушке», 1909) представляют собой драматизированный лирический монолог, обращенный к униженной, страдающей женщине, ставшей жертвой социальной несправедливости. Оба стихотворения относятся к жанру послания с характерными для него эксплицитными обозначениями адресата личным местоимением «ты», риторическими вопросами и восклицаниями.

Стихотворение Н.А. Некрасова включает в себя элементы психологического портрета героини, в эмоциональном состоянии которой происходит взаимопроникновение прошлого и настоящего. С воспоминаниями связаны тяжелые переживания, переполняющие душу болью: «глубокая мука», «стыд» и «ужас», «возмущение». Отчаяние прорывается в трагическом жесте:

Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок...¹⁸⁰

Душевный облик героини, измученной жизненными невзгодами и ударами судьбы, раскрывается в минуту наивысшего эмоционального напряжения, когда происходит безжалостно-резвое прозрение:

И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена...¹⁸¹

Таким образом, характер героини осмыслен в бытовом и социально-психологическом плане. «Некрасов передает общее через особенное — через характер, душевный строй и склад эмоций»¹⁸².

Обращение Г. Тукая к опозоренной татарской девушке содержит ее портретную характеристику:

Сөялгәнсең чатта баганага,
Яфрак төсле сары йөзләрең;
Кызганмыйча күңлем чыдый алмый:
Бигрәк моңлы карый күзләрең.

Атылган кош, адаштырган эттэй,
Үткәннәргә мәэюс карыйсың;

¹⁸⁰ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 95.

¹⁸¹ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 96.

Күрәм, ике ирнең селкенәдер:
Кайсы татар баен каргыйсың?¹⁸³

Словно листья, желты твои щеки,
Ты стоишь на углу у столба...
Погляжу и сжимается сердце, —
Как печальна такая судьба!
Псом приبلудным, подстреленной птицей
На прохожих ты смотришь с тоской.
Губы шепчут беззвучно проклятья...
Подлый бай! Но который? Какой?¹⁸⁴

Перевод В. Тушиновой

Во внешности героини отразились обстоятельства жизни и судьба героини. Сравнения с «подстреленной птицей», «псом приبلудным» подчеркивают трагизм ситуации и безнадежность положения девушки. Желтый цвет как символ увядания содержит в себе напоминание о гибели растения, о жертве, которая будет совершена. Сравнение: «Яфрак төсле сары йөзләрең...» («Словно листья, желты твои щеки...»), — находится в одном ряду с устойчивым в татарской литературе начала XX в. образом-символом цветка (Ш. Камал «Увядший цветок», 1909, Ф. Амирхан «Хаят», Г. Исхаки «Халимэ туташ» и др.). «Проецируемая на судьбу героини метафора увядшего цветка становится средством художественного обобщения. Прекрасное и трагическое, жизнь человека и всеобщий природный ритм, возможность подняться над обыденностью земного существования, приобщиться к чему-то высокому и неповторимо прекрасному и зависимость от гнетущих, разрушительных сил, исконного, воплощенного в природе миропорядка, перед которыми человек со своими стремлениями и жаждой счастья бессилён, — все эти значения соединяются по принципу взаимно-однозначных соответствий, представляя собой смежные компоненты одного плотного смыслового комплекса»¹⁸⁵.

¹⁸² Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. С. 418.

¹⁸³ Тукай Г. М. Эсэрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри эсэрләр (1909–1913). 40 б.

¹⁸⁴ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 200.

¹⁸⁵ 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.). Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. С. 375.

Н.А. Некрасов при создании женских образов стремится к эмоционально-психологической конкретизации. Г. Тукай использует другой способ обобщения: между типическим и индивидуальным, общим и частным устанавливаются отношения соответствия, совпадения, взаимопереходов друг в друга. В этом проявляется характерная для данного типа культуры логика смыслопорождения¹⁸⁶.

В стихотворении Н.А. Некрасова на первый план выдвигается моральная активность лирического субъекта, способность осознать социальные противоречия и общественную несправедливость:

Я понял все, дитя несчастья!

Я все простил и все забыл¹⁸⁷.

Лирический герой Н.А. Некрасова способен не только понять и сострадать героине, но и старается «спасти» надломленную своей униженностью женскую душу:

Верь: я внимал не без участия,

Я жадно каждый звук ловил...

Я понял всё, дитя несчастья!

Я всё простил и всё забыл¹⁸⁸.

Индивидуальность лирического субъекта просматривается не только в его активной жизненной позиции, но и в способах изображения «другого». Он настолько сосредоточен на переживаниях женщины, что его речь несет на себе отпечаток ее мыслей и чувств, особенностей душевного склада и характера:

Зачем же тайному сомненью

Ты ежечасно предана?

Толпы бессмысленному мненью

Ужель и ты покорена?

Не верь толпе — пустой и лживой,

Забудь сомнения свои,

В душе болезненно-пугливой

¹⁸⁶ 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.). С. 89–134.

¹⁸⁷ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 96.

¹⁸⁸ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 96.

Гнетущей мысли не тай!¹⁸⁹

Призывы, обращенные к героине стихотворения, раскрывают в личности лирического субъекта волевое начало — готовность противостоять законам и нормам окружающего мира. Б.О. Корман дает следующую характеристику автору-повествователю в стихотворениях Некрасова о современнице, сестре, друге, о ее любви и беде: рассказ о них «пропитан болью, горечью, состраданием того, кто рассказывает. Героини оживают в стихотворениях — и рядом с ними страдает, негодует, сочувствует им, плачет и волнуется повествователь, в сферу сознания которого вмещено все содержание стихотворений. Демократизм и трезвость, понимание связи между судьбой отдельного человека и общими условиями жизни, страстное желание счастья людям и презрение к «спасительной лжи» — все эти стороны облика повествователя запечатлены в стихотворениях, хотя непосредственным объектом изображения повествователь, как правило, не является»¹⁹⁰.

Лирический герой Г. Тукая сосредоточен на выражении охвативших его при виде стоящей у столба девушки трагических эмоций и переживаний. Н. Лаисов подчеркивает, что Г. Тукаю «важно раскрыть сущность изображаемых явлений, выразить свое отношение к миру, порождающему несчастье людей. Изображенная картина в высшей степени пронизана личной мыслью автора. Это взволнованный, полный сочувствия к униженным и оскорбленным монолог поэта»¹⁹¹. Как и в стихотворении Н.А. Некрасова, позиция лирического «я» Г. Тукая выражена открыто. В первой строфе содержится признание:

Кызганмыйча күңлем чыдый алмый:

Бигрэк моңлы карый күзләрең¹⁹².

Погляжу и сжимается сердце, —

Как жестока такая судьба!¹⁹³

¹⁸⁹ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 96.

¹⁹⁰ Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. С. 312–313.

¹⁹¹ Лаисов Н. Лирика Тукая: Единство и многообразие. http://gabdullatukay.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=797&Itemid=55

¹⁹² Тукай Г. М. Эсэрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри эсэрләр (1909–1913). – 40 б.

¹⁹³ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 200.

Лирический субъект в стихотворении Г. Тукая, чутко реагирующий на социальные конфликты и противоречия окружающей действительности, создает условно-обобщенный образ обидчика героини:

Аз шул бездә байлар — кайсысы кем
Фәрештәдән канат каермас;
Алсын гына шәйтан иманыңны,
Жәһәннәмлек бу дип кайгырмас!¹⁹⁴

Все они таковы. И, наверно,
Даже ангелу вырвут крыло.
Если жертва готовится аду,
Кто захочет пресечь это зло?¹⁹⁵

Стихотворение заканчивается изображением эмоционально-психологического состояния лирического героя:

Сизмисең бит син дә — синең яннан
Нечкә күңел шагыйрь узганын,
Синең болай мескинләнгән хәлең
Аның күңлен ничек өзгәнен!¹⁹⁶

Ты стоишь и не видишь поэта,
И не знаешь, что мимо тебя
Он проходит с истерзанным сердцем,
О судьбе твоей горькой скорбь!¹⁹⁷

Свойственные лирике Г. Тукая принципы обобщения (взаимно-однозначные соответствия личного и общего, психологически-конкретного и общеродового) проявляются в динамике авторской позиции, в использовании взаимозаменяемых субъектных форм. «Я» — носитель речи — в последней строфе превращается в объект говорения. Лирические персонажи в стихотворении обозначены как «ты», «я» и «поэт». «Я» и «поэт» — одно лицо, а последняя строфа представляет собой своеобразный диалог с самим собой — осознание лирическим героем Г. Тукая особенностей своего душев-

¹⁹⁴ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 200.

¹⁹⁵ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 40 б.

¹⁹⁶ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 40 б.

¹⁹⁷ Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. С. 200.

ного склада («нечкэ күңел»), способности к самозабвенному состраданию и сочувствию.

<...> Сферой проявления типологических сходжений между творчеством Н.А. Некрасова и Г. Тукая являются жанрово-стилистические особенности произведений, посвященных выдающимся общественным и литературным деятелям. В ряде стихотворений: «Хөрмәтле Хөсәен ядкар» («Светлой памяти Хусаина», 1912), «Шиһап хәзрәт» (Шигап-хазрет», 1913), «Улмы? — Ул» («Кто он?», 1910), «Даһигә» («Гению», 1913) и др. — Г. Тукай создает образы идеальных героев, цель жизни которых — служение народу, нации. Эти произведения, как это неоднократно отмечалось в литературоведении (в работах Г.Халита, И.Г.Пехтелева, Н.Х.Лаисова и др.), близки стихотворениям Н.А. Некрасова «Памяти Белинского» (1851 и 1853), «Памяти Добролюбова» (1864), «Пророк (Н.Г.Чернышевский)» (1874).

Н.А. Бичурина проводит параллель между стихотворениями «Памяти Добролюбова», «Пророк (Н.Г. Чернышевский)» и «Светлой памяти Хусаина» на уровне содержательной структуры текстов. Н.Х.Лаисов устанавливает сходство между отдельными выражениями, которые использует Г. Тукай, и некрасовскими приемами создания образов героев. Например:

«Сокровища духовной красоты

Совмещены в нем были благодатно, —

– пишет Некрасов, восхищаясь чистотой человеческого облика Добролюбова («Памяти Добролюбова»). И Х. Ямашев предстает перед нами как человек, сочетавший в себе «силу с красотой» духовной, «честный и чистый, как жемчуг». Для Некрасова Добролюбов — «светильник разума», Тот же по сути образ использует и Тукай, когда он говорит, что Х. Ямашев своих врагов покорял «острым умом», что разум его освещал людям путь к борьбе и т.д.»¹⁹⁸.

Действительно, поэтика стихотворений «Памяти Белинского», «Памяти Добролюбова», «Пророк (Н.Г.Чернышевский)» и «Светлой памяти Хусаина» имеет повторяющиеся, сходные элементы: синтез жанровых форм, идеализация героев, изъятых из повседневности и поднятых над ней, высокий стиль, преобладание символической образности и др.

¹⁹⁸ Лаисов Н. Лирика Тукая. С. 92.

Однако сходное по форме и функциям не является таковым по своим истокам и природе.

Стихотворения Н.А. Некрасова «Памяти Белинского» и «Памяти Добролюбова» восходят к жанру эпитафии и соединяют в себе черты элегии, послания и литературного портрета. В этих произведениях присутствуют базовые признаки сложившихся в художественной практике XIX — XX вв. жанровых образований¹⁹⁹: скорбно-торжественная интонация, воссоздание характерных черт личности героя, установка на диалог с адресатом, выступающим в роли «провиденциального» собеседника, непосредственный контакт с которым невозможен.

А.Т. Сибгатуллина, исследуя диахронические трансформации жанра «марсия»²⁰⁰ в татарской литературе отмечает, что в начале XX в. она «становится более художественно оформленной. Ей свойственны активизация авторского голоса, наличие мемуарных фрагментов, субъективность оценок, а также широкие возможности для использования описательной речи (портрет, интерьер, пейзаж) и речевой образности (наличие эпитетов, сравнений, метафорическое изображение героя, введение историко-культурных реминисценций)²⁰¹. Примером марсии, которая сближается с жанром литературного портрета, является, по мнению А.Т. Сибгатуллиной, стихотворение Г. Тукая «Светлой памяти Хусаина».

В отличие от «мемориальной» лирики Н.А. Некрасова, марсия Г. Тукая лишена диалогической установки и формально-содержательных признаков жанра послания. Здесь нет адресованной речи лирического субъекта, обращенной к собеседнику, что отражается в использовании местоимения не второго, как в произведениях русского поэта, а третьего лица — «он» («ул»). У Г. Тукая доминирует торжественно-панегирический эмоциональный тон, который устанавливает связь сти-

¹⁹⁹ Речь идет о стихотворениях, в заголовочном комплексе которых есть лексема «памяти» или тождественные ей словоформы: «на смерть...», «смерть...» - и которые не получили в литературной традиции канонического жанрового обозначения (см.: Кихней Л.Г. Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики Ахматовой // <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei3.htm>).

²⁰⁰ Марсия (араб. — элегия, плач, некролог) — «жанр восточной поэзии, элегическое произведение в честь ушедших из жизни известных ученых, писателей, общественных и религиозных деятелей, педагогов-наставников и др. [Татарская энциклопедия 2008, 4: 80].

²⁰¹ Сибгатуллина А.Т. Метаморфозы панегирического жанра в татарской литературе // Татарика. 2014. С. 142 // <http://kpfu.ru/docs/F424928769/11.pdf>

хотворения «Светлой памяти Хусаина» с жанровой традицией мадхии с присущей этому жанру гиперболизацией добродетелей ушедшего из жизни человека. Монологический характер стихотворения определяет включенность воспеваемого героя во всеобъемлющий кругозор авторского видения и организацию субъектной сферы по принципу прямой перспективы.

В зависимости от жанровых интенций стихотворений создается и образ лирического субъекта. В «Памяти Белинского», «Памяти Добролюбова», «Пророке» структурно-семантическая организация текста как разговора с собеседником воссоздает неповторимо-своеобразную атмосферу общения «я» и «ты», раскрывает отношение лирического героя к адресату. Так, в «Памяти Добролюбова» скорбь о погибшем друге актуализирует жанровую стратегию плача. Обращение сначала к «русской земле», затем — к «природе-матери» отражает тенденцию к неизмеримому расширению аудитории поэта:

Плачь, русская земля! но и гордись —
С тех пор, как ты стоишь под небесами,

Такого сына не рождала ты
И в недра не брала свои обратно:
Сокровища душевной красоты
Совмещены в нем были благодатно...
Природа-мать! когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни...²⁰²

Стихотворение заканчивается на самой высокой ноте — словно горло поэта перехватила боль, и нет сил больше говорить. В отличие от лирического героя Н.А. Некрасова, выражающего психологически-конкретное переживание, «я» в марсии «Светлой памяти Хусаина» создает лиризм иного плана — надличный, растворенный в эмоциональной стихии высокого.

Различны культурные коды героев-революционеров в творчестве русского и татарского поэтов. Н.А. Некрасов обращается к реальным «биографическим» личностям и выделяет в них как уникально-

²⁰² Некрасов Н.А. Собр. соч: в 4-х т. Т.2. С. 95–96.

самобытные черты нравственно-психологического облика, так и некий архетипический или культурно-мифологический прототип.

Например, в стихотворении «Памяти Белинского» точно зафиксированы неповторимые черты психологического склада великого критика:

Наивная и страстная душа,
В ком помыслы прекрасные кипели,
Упорствуя, волнуясь и спеша,
Ты честно шел к одной высокой цели...²⁰³

Образ Добролюбова конкретизируется через сравнение его любви к родине с любовью к женщине:

Как женщину, ты родину любил,
Свои труды, надежды, помышленья

Ты отдал ей; ты честные сердца
Ей покорял. Взывая к жизни новой,
И светлый рай, и перлы для венца
Готовил ты любовнице суровой...²⁰⁴

Это сравнение, будучи очень выразительным, выявляет накал, силу чувства, степень его страстности. Любовь к родине стала главным содержанием жизни героя стихотворения. Вместе с тем слияние личных, интимных и гражданских чувств — не только индивидуальная примета Добролюбова, но и типическая черта революционеров-демократов. Она приобретает обобщенность благодаря архетипическому сюжету взаимоотношений «учитель — ученики»: «учил ты жить...», «ты честные сердца / Ей покорял...».

Чернышевский, по наблюдениям Б.О. Кормана, вводится в произведение через характерную для него речь, в которой выражается известный строй сознания²⁰⁵:

Но любит он возвышенной и шире,
В его душе нет помыслов мирских.
«Жить для себя возможно только в мире,
Но умереть возможно для других!»²⁰⁶

²⁰³ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 152.

²⁰⁴ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2. С. 95.

²⁰⁵ Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. С. 476.

²⁰⁶ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2. С. 359.

В то же время образ пророка в этом стихотворении Н.А. Некрасова выходит за рамки индивидуального образа и тяготеет к образотопосу и символу. Он создается на основе реминисценций, обращающих к евангельскому тексту:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Рабам земли напомнить о Христе²⁰⁷.

Драма долга и самоотречения роднит судьбу пророка с миссией Иисуса Христа, пришедшего на землю, чтобы своими страданиями искупить все грехи человечества. В стихотворении развивается мотив жертвенности — понимание неизбежности своей гибели как цены за служение добру:

Так мыслит он — и смерть ему любезна.
Не скажет он, что жизнь его нужна,
Не скажет он, что гибель бесполезна:
Его судьба давно ему ясна...²⁰⁸

Мысль о жертве ради чести звучат и в других стихотворениях Н.А. Некрасова:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно.
Умрешь не даром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...²⁰⁹

«Поэт и гражданин» (1855–1856).

С мотивом жертвенности связана проблема выбора героем своей судьбы:

Не хуже нас он видит невозможность
Служить добру, не жертвуя собой. <...>
Его судьба давно ему ясна...²¹⁰.

²⁰⁷ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2. С. 359.

²⁰⁸ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2. С. 359.

²⁰⁹ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. С. 227.

²¹⁰ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2. С. 358–359.

Добролюбов сознательно отказывается от личного счастья и готов идти на смерть во имя служения высоким идеалам:

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать²¹¹.

Уподобляя «народных заступников» святым подвижникам, отрешившимся от «мирских наслаждений» и жертвующим собой во имя спасения человечества, Н.А. Некрасов широко использует христианскую символику. Крест — древний символ человеческого самоотречения, страдания и жертвы. Он указывает на рок судьбы, предвещает трагический финал жизни героя стихотворения. Б.О. Корман дает следующую характеристику героя-революционера в изображении поэта: это «человек одной мысли и одной страсти, воплощение необыкновенной внутренней собранности, цельности, нравственной чистоты, возвышенности помыслов, самоотверженного служения людям»²¹².

В стихотворении «Светлой памяти Хусаина» отсутствует психологическая детализация. Г. Тукай создает мифологизированный образ революционера, личность и деятельность которого осмыслены не столько в конкретно-историческом, сколько в широком — общеродовом и религиозно-космическом плане.

Х. Ямашев предстает как один из пределов феномена человека, соотношенного с другим пределом, воплощенным в святых. Как и святые и даже в большей степени, чем они, он наделен преображающей мир силой света:

Әүлияларның барын бер-бер китерсәм каршыма,
Күрмәмен дип уйлыймын бер якты йөз ул йөз кеби²¹³.

Как я ни силюсь вызвать образ прекрасней образа его,
Пред ним померкли все святые, мной оживлённые сейчас.

Перевод В. Думаевой-Валиевой

Сравнение Х.Ямашева со звездой («йолдыз кеби») подчеркивает его причастность к высшей гармонии и красоте, родство с миром «неба».

²¹¹ Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2. С. 95.

²¹² Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. С. 301.

Светоносность героя стихотворения сближает его с пророками, являющимися в исламе носителями божественного света. В мусульманской культуре свет принадлежит к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей. Исследуя идейно-художественную функцию световых образов в татарской литературе средневековья и нового времени, Р.К.Ганиева связывает их с теорией света, восходящей своими корнями к зороастризму, манихейству и греческому неоплатонизму, нашедшей отражение в Коране и развиваемой в религиозно-философских учениях о свете и мистическом озарении суфийскими мыслителями. «Так, примерно с IX века в арабоязычной философии, в мусульманском неоплатонизме в особенности, утверждается монистическая теория «божественного света» (по-арабски «ишрак»), согласно которой творец передает светоносную энергию сначала Мировому Разуму, через него Мировой Душе, а затем природе и вещам»²¹⁴. Уделяя большое внимание свету («нур»), теоретики суфизма поднимали его до уровня эстетической (свет определяет красоту Бога и мироздания), космологической (начало, лежащее в основе мира) и гносеологической (при помощи света осуществляется познание мира) категории: «Суфизм Божественную сущность сравнивает с лучами Солнца и утверждает, что она подобна солнечным лучам, которые постоянно испускаются и снова поглощаются»²¹⁵. Обилие светоносных образов в лирике Г. Тукая ученые объясняют влиянием сложившейся в исламе эстетики света, которая восходит к концепции «света Мухаммада» (нур-и Мухаммад), и традициям суфийской литературы²¹⁶. Ю.Г. Нигматуллина утверждает: «Тукай превосходно знал арабскую литературу, и, несомненно, классическая арабская поэзия, особенно творчество Абу аль Маари (973 — 1057), не могла не оказать определенного влияния на художественное мышление татарского поэта»²¹⁷.

²¹³ Тукай Г. Сайланма эсэрләр: 2 т. Т. 1. 214 б.

²¹⁴ Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. С.15.

²¹⁵ Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма: (опыт критического анализа). Душанбе: Дониш, 1987. С. 39.

²¹⁶ См.: Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. — Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. С. 96–110.

²¹⁷ Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. Казань: «Фэн», 1997. С. 114.

Метафизика света, уравнивающая объект и субъект восприятия, в данном случае используется поэтом для того, чтобы раскрыть «высокую», божественную сущность героя стихотворения, который сам превращается в источник света:

Көчле, көчсез, ярлы, бай булды һаман да бер аңар;
Һәр карашта ул иде чын «керпегеннән гөл тамар»²¹⁸.

Он для людей не знал различий, как будто бы их вовсе нет.
Воистину для всех живущих «с его ресниц струился свет».

Параллелизм между «борьбой» и «солнцем» выступает и как условно-поэтическое сближение и как тождество:

Ул көрәште, язда елмайган кояш төсле бәләнд:
Карны-бозны ул ничек эртә көлеп һәм нур коеп²¹⁹.

Подобно солнцу, что весной расплавит лёд, растопит снег,
Он и в борьбе стоял высоко, улыбкой ясною светясь.

Солярная символика раскрывает природно-космический масштаб деятельности героя.

Цепь эмблематических сравнений и метафор: «йолдыз кеби» («как звезда»), «нур коеп» («излучая свет»), «кояш төсле бәләнд» («подобно солнцу») и др. — актуализирует пространственные признаки вертикальной организации мира. Пространственные мотивы высоты связаны с жанровой эмоцией восхищения и преклонения перед добродетелями и деяниями совершенного человека. Вертикальная ось модели мира дополняется горизонтальной перспективой, что отражает тенденцию к универсализации пространства:

Көч белән бергә гүзәллекне жыйган диңгез кеби...

Как море, силой совершенства к себе притягивал он нас.

Жизнь одного человека оказывается соизмеримой с универсальным хронотопом мифа, в пределе — с вечностью. Герой стихотворения включается в привлекательный житнетворческий проект, его дарованию при-

²¹⁸ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913) / төз., текст., иск. Һәм аңл. әзерл. З.Р.Шәйхелисламов, Г.А.Хөснетдинова, Э.М.Галимжанова, З.З.Рәмиев. – Казан: Татар.кит.нәшр., 2011. 219 б.

²¹⁹ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 219 б.

писывается социокультурная функция в масштабах нуждающегося в исправлении космоса.

С различием концептуальных эстетических установок русского и татарского поэтов связано коммуникативно-смысловое и жанровое своеобразие их «адресованной» лирики. Мифологизация образа Х.Ямашева, признание за ним особой жизне- и нормотворческой роли определили адиалогический тип отношений между автором и адресатом, а также централизацию словесно-идеологического мира произведения с «иерархической позиции высоты» (М.М. Бахтин).

В финале стихотворения лирическое «я» Г. Тукая становится частью «мы»:

Бармыни бездә, гомумән, чын кеше кадрен белү?!
Без аны кайдан белик, мескин үлеп аңлатмагач?!²²⁰

Да разве можем при жизни достойным должное воздать,
Пока, чтоб с нами объясниться, бедняга просто не умрёт?!

«Мы» («без») — обыватели, не способные оценить духовный подвиг великой личности. Лирическое «я» Тукая, с одной стороны, оказывается включенным в круг «мы». Но всем строем стихотворения: эмоциональным тоном, пафосом героики, страстным порывом подняться над уровнем сознания «мы» — выводится за ее пределы: возникает авторская ирония в отношении «мы», частью которого является в данный момент и «я» поэта.

Итак, субъектная архитектоника произведений оказывается той сферой, в которой проявляется действие глубинных механизмов, определяющих универсальные и уникальные свойства каждой национальной литературы. В отличие от «субъект — субъектных» и «субъект — объектных» отношений в лирике Н.А. Некрасова поэзия Г. Тукая характеризуется субъектным синкретизмом — слабой расчлененностью автора и героя, легкость пересечения субъектных границ. Слияние и взаимопроникновение субъектных планов «я» и «другого», их ценностных кругозоров в произведениях Г. Тукая обусловлены особенностями развития лич-

²²⁰ Тукай Г. М. Әсәрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). 219 б.

ного начала²²¹ в татарской литературе этого периода, а также характерной для данного типа культуры логикой формирования смысла: взаимно-однозначными соответствиями и взаимопереходами друг в друга единичного, психологически конкретного и всеобщего, родового, единого».

Вопросы и задания:

1. Еще раз перечитайте отрывок из стихотворения Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» и стихотворение Г. Тукая «Көзге жилләр» («Осенние ветры»). Вспомните творческую историю стихотворения русского поэта.

Русская литература 1-й половины XIX в. (вспомните «Деревню» А.С. Пушкина, например), описывая страдания народа, выражала чувства сострадания, протеста, негодования и др. с позиций духовного мира человека другой социальной среды — дворянина, т.е. «со стороны». Новаторство Н.А. Некрасова проявилось в том, что лирическим субъектом в его стихотворениях становится сам человек из народа. Он сам говорит о своей боли, страданиях, мечтах, любви, ненависти и т.д. Проанализируйте с этой точки зрения отрывок из стихотворения «Размышления у парадного подъезда». Определите здесь субъектов речи и субъектов сознания. Как Н.А. Некрасов раскрывает сознание русского народа? Охарактеризуйте позицию лирического героя.

Определите субъектов сознания в стихотворении Г. Тукая «Көзге жилләр» («Осенние ветры»). Как выражается позиция лирического героя?

Охарактеризуйте жанрово-стилистические особенности данных стихотворений Н.А. Некрасова и Г. Тукая, определяющие формы выражения авторского сознания.

Перечитайте стихотворение Г. Тукая «Милли моңнар» («Национальные мелодии»). «Моң» — один из национально-специфичных концептов татарской культуры. Как вы понимаете, что такое «моң»? Определите основных субъектов сознания и субъектов речи в этом стихотворении Г. Тукая. Какие отношения устанавливаются между ними?

²²¹«“Чувство личности” в татарской литературе не было выражено столь остро, как в русской литературе, и имело несколько иное содержание: оно чаще всего выступало как чувство общности личности и нации, личности и народа» (Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. С. 55).

Какая общая закономерность развития национальных литератур проявилась в рассмотренных стихотворениях русского и татарского поэтов?

2. Перечитайте стихотворения Н.А. Некрасова и Г. Тукая «Когда из мрака заблужденья» и «Эштэн чыгарылган татар кызына» («Опозоренной татарской девушке»), посвященные трагической судьбе женщины. К какому жанру они принадлежат? Какие художественные приемы используют поэты, создавая образ героини — адресата стихотворения? В чем различие в принципах типизации, используемых русским и татарским поэтами? Сопоставьте позицию лирического героя Н.А. Некрасова и Г. Тукая. Как в ней отражаются особенности национального характера и индивидуально-психологического склада поэтов?

3. Перечитайте стихотворения Н.А. Некрасова «Памяти Добролюбова» и Г. Тукая «Хөрмәтле Хөсәен ядкаре» («Светлой памяти Хусаина»). Вспомните жанровые особенности оды, элегии, послания, литературного портрета, марсии. Как в литературоведении определяется специфика «мемориальной» лирики Н.А. Некрасова. Чем марсия Г. Тукая отличается от произведений соответствующего жанра в творчестве Н.А. Некрасова? Охарактеризуйте образ лирического героя Н.А. Некрасова. Какие отношения складываются между ним и адресатом стихотворений?

Определите принципы и приемы создания образа революционера в стихотворении «Светлой памяти Хусаина». Какую функцию выполняет солярная символика? Какие отношения устанавливаются между лирическим героем и адресатом? В каких отношениях находятся «я» и «мы» в стихотворении Г. Тукая?

4. Почему именно субъектная организация произведений оказывается именно той сферой, в которой проявляется действие глубинных механизмов, определяющих универсальные и уникальные свойства каждой национальной литературы?

5. Докажите правильность следующего рассуждения или опровергните его на примере предложенных для анализа стихотворений или стихотворений, выбранных вами самостоятельно:

«У Г. Тукая немало стихотворений монологического характера, в которых «я» поэта, занимающего отведенное для него место в иерархии

ценностей, вполне традиционно. Это субъективный носитель «объективных» чувств и переживаний, в процессе приобщения к которым он порой теряет черты своей субъективности. Проповедуя некую общую грандиозную истину — гражданскую, нравственную, вселенскую, «я» нередко становится неотличимым от «мы».

В то же время психологическая конкретика, отражение духовного облика поэта и фактов его биографии, сложность и противоречивость изображаемых переживаний, ощущение внутренней причастности к движению национально-исторического бытия формируют лиризм особого типа — индивидуальный, личностный, создающий особую тональность каждого произведения поэта. С новыми эстетическими установками связано выдвижение на первый план субъективной значимости темы, личностного подхода к ее трактовке. Он, в частности, выражается в прямом сопоставлении явлений современной поэту общественно-политической действительности с событиями культурной мифологии и установлении между ними прямых причинно-следственных связей. Широко разработанный предшествующей традицией поэтический язык подвергается перекодировке и используется для пропаганды просветительских идей и концепций, изображения новых душевных состояний и устремлений личности, стремящейся к постижению своего внутреннего мира. Суфийские образы и мотивы, аллюзии на произведения восточных авторов (Абу аль Маари, Аттара, Низами и др.), являясь эстетически имманентными факторами национально-культурной идентичности художественных текстов, указывают на исключительные по силе чувства и переживания лирического субъекта — всепоглощающую любовь к своему народу, любовь-страдание, любовь-вдохновение, творческое «горение», постижение истины и др.

Наряду с субъектным синкретизмом (слабой расчлененностью автора и героя, легкостью пересечения субъектных границ) и различием «я» и «другого», имеющим свои внутренние пределы, в лирике Г. Тукая можно констатировать рождение разных типов лирического субъекта — лирического «я», лирического героя, героя ролевой лирики, субъектного неосинкретизма как результата самоидентификации «я», наконец, «от-

крытие автора и героя не как готовых и постоянных ролей в структуре произведения, а как перемежающихся, нестационарных состояний»²²².

Субъектные структуры, которые складываются в лирике Г. Тукая, обнаруживают точки соприкосновения с принципами организации субъектного пространства в творчестве русских поэтов XIX в. и в то же время отличаются от них. Они аккумулирует в себе содержательную энергию национального литературно-эстетического развития: специфику проявления личного начала в татарской литературе этого периода, процедуры смыслопорждения, характерные для данного типа культуры. Таким образом, субъектная архитектура произведений как та сфера, в которой проявляется действие глубинных механизмов, определяющих универсальные и уникальные свойства каждой национальной литературы, может служить критерием для определения эстетического своеобразия художественных образований, возникающих на определенных этапах историко-литературного процесса и характеризующих относительно завершённые циклы художественного развития» [Аmineва 2016: 146-147].

Литература

Источники:

на татарском языке

Тукай Г. М. Эсэрләр: 6 томда / Габдулла Тукай. Академик басма. — 1 т.: шигъри эсэрләр (1904-1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. эзерл. Р.М.Кадыров, З.Г.Мөхәммәтшин. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2011 — 407 б.

Тукай Г. Сайланма эсэрләр: 2 т / Г. Тукай. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. Т. 1.: Ширырьләр, поэмалар. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. — 271 б.

на русском языке

Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1 / Н.А. Некрасов. — М.: Изд-во «Правда», 1979. — 368 с.

Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 4-х т. Т.2 / Н.А. Некрасов. — М.: Изд-во «Правда», 1979. — 416 с.

Тукай Г. Стихотворения / Г. Тукай / пер. с татар. — Л.: Сов. писатель,

²²² Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учеб. пособие. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 300.

1988. — 432 с.

Научно-критическая литература:

на татарском языке

Гази И. Рус поэзиясе һәм Тукай / И.Гази // Совет әдәбияты. — № 4. — 54 — 57 б.

Гордлевский В.А. Тукай һәм рус әдәбияты / В.А. Гордлевский // Габдулла Тукай: Шагыйрьнең тууына 60 ел тулуга багышланган гыйльми сессия материаллары. — Казан, 1948. — 37–50 б.

Гыйлажев Т.Ш. Әдәби мирас: тарих һәм заман: Тукай фәне. Әдәби тәнкыйть. XX гасыр башында традицияләр һәм яңачалык / Кереш сүз авт. Д.Ф. Заһидуллина / Т.Ш. Гыйлажев. — Казан: Татар.кит.нәшр., 2005. —206 б.

Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи эсәрләр: Монография / Д.Ф. Заһидуллина. — Казан: Мәгариф, 2006. — 191 б.

на русском языке

Аmineва В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели: монография / Венера Аmineва. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. — 160 с.

Бахтиярова Ч. Обновление национальной традиции / Ч. Бахтиярова // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве: сб. ст. — М.: Мысль, 1964. — С.224–261.

Галиева А.М. Особенности передачи национально-специфических концептов в переводных текстах (на примере концепта Моң) / А.М. Галиева, Э.Ф. Нагуманова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. — 2013. — Т. 155, кн. 2. — С. 245–252.

Ибрагимов М.И. Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX в.) / М.И. Ибрагимов. // Филология и культура. — 2013. — № 1 (31). — С. 151 — 154.

Исанбет Ю.Н. Две основные формы татарской народной песни / Ю.Н. Исанбет // Народная песня. — Л., 1983. — С.57–69.

Исхакова-Вамба Р. Музыка в жизни Г.Тукая / Р. Исхакова-Вамба // http://gabdullatukay.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=815&Itemid=55

Кихней Л.Г. Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики Ахматовой / Л.Г. Л.Г. Кихней // <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei3.htm>

Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы / Б.О. Корман / Ред.-сост. Е.А.Подшивалова, Н.А.Ремизова, Д.И.Черашняя, В.И.Чулков. — Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2008. — 732 с.

Лаисов Н.Х. Лирика Тукая: вопросы метода и жанра / Н.Х. Лаисов. — Казань: татар. кн. изд-во, 1976. — 168 с.

Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. — 211 с.

Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: «Фэн», 1997. — 192 с.

Пехтелев И.Г. Тукай и русская литература / И.Г. Пехтелев. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. — 184 с.

Поэт свободы и правды. Материалы Всесоюзной научной конференции и юбилейных докладов, посвященных 100-летию со дня рождения Габдуллы Тукая. — Казань: Татарское книжное изд-во, 1990. — 344 с.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.

Сибгатуллина А.Т. Метаморфозы панегирического жанра в татарской литературе / А.Т. Сибгатуллина // Татарика. 2014. С. 127–143 // <http://kpfu.ru/docs/F424928769/11.pdf>

Татарский энциклопедический словарь. Казань: Ин-т Татар. энцикл. Акад. наук РТ, 1999. 690 с.

Халит Г. Многоликая лирика / Г. Халит. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. — 336 с.

Интернет-источники:

Г. Тукай. Интернет-портал <http://gabdullatukay.ru/works/>

4. Свообразие психологизма в произведениях русских и татарских писателей

Задание. Познакомьтесь с опытом сопоставительного анализа принципов и приемов психологического изображения в произведе-

ниях русский писателей (Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского) и татарских прозаиков 1-й трети XX в. (Г. Исхаки, Г. Ибрагимова и Ф. Амирхана).

Психологизм — это эстетическое образование, которое несет значительную содержательную нагрузку, раскрывая особенности тематики, проблематики и пафоса произведения, а также отражая авторскую концепцию личности, представления писателя о сущности тех или иных психологических состояний, процессов и т.д. И.А. Гончарова и И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, В.М. Гаршина и А.П. Чехова объединяет стремление понять внутренний мир человека в его противоречивой сложности, непрерывном изменении и борьбе противоположных начал. Соответственно и психология героев этих писателей отличается гибкостью, многосторонней глубиной, изменчивостью, непредсказуемой сложностью. Вместе с тем метод психологического анализа осуществляется каждым из художников индивидуально своеобразно: «У каждого из них — своеобразное представление о внутренней доминанте: у Гончарова это борьба естественной сути человека с книжностью, у Достоевского — рождение в сознании неодолимо растущей и подчиняющей себе всего человека идеи, ведущей к расщеплению личности, к патологическому «двойничеству»; у Толстого — борьба между духовной и греховно-плотской силами внутри тела и души, борьба, определяющая и любовь, и смерть; у Чехова — конфликт между социальной ролью и собственно человеческим в человеке» [Эдкинд 1999: 21-22].

Так, метод психологического анализа И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого обусловлен идейно-творческой и этико-философской позицией писателей. Объединяясь вниманием к процессам духовной жизни человека, И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой нашли своеобразные, индивидуально неповторимые формы воспроизведения этих процессов. По наблюдениям Г.Б. Курляндской, Л.Н. Толстой передавал все этапы познания, всю цепь непосредственных впечатлений, способствующих развитию миропонимания героев, изображал течение психического процесса, прослеживал все фазы развития внутренней речи, начиная с нерасчлененной диффузной и кончая внутренним говорением, подмечая, как в этом последнем совмещаются различные уровни сознания, улавливая наиболее зыбкие связи и отношения мельчайших частиц душевной жизни, их при-

чудливые сцепления и превращения [Курляндская 1972: 188-248]. Особенности подхода Л.Н. Толстого к человеку и его внутренней жизни определяют принципы психологического анализа в его романах. Важнейшим из них стал принцип «диалектики души», т.е. изображение взаимосвязи, взаимопроникновения различных, порой прямо противоположных чувств, желаний, намерений, раскрытие внутреннего мира героев в движении, в развитии, многостороннее воспроизведение психологических процессов, включающих в себя и логическое рассуждение, и интуитивно приходящие мысли, и произвольные образы памяти, и эмоциональные порывы.

Анализируя внутреннее состояние Анны Карениной, А.П. Скафтымов выделяет два плана. Одна сторона — это та, которая свободно выбивается на поверхность душевного поля, овладевает поступками, санкционируется волей и выражается в свободных проявлениях, другая живет где-то в скрытой глубине, оттеснена от сознания и пребывает в каких-то темных интимно-затаенных тайниках. Под натиском обстоятельств и различных перемен вырастают кризисы, задолго подготовленные и как бы предсказанные рядом предшествующих картин и сцен. Это непрерывное сплетение прослеживается на протяжении всего произведения [Скафтымов 1972: 177].

То свойство психики, которое Л.Н. Толстой больше всего фиксировал («текучесть человека») особенно отчетливо сформулировано в романе «Воскресенье»: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутна, то теплая. Так и люди. Каждый человек несет в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь одним и самим собою» [Толстой 1983, 13: 201].

И.С. Тургенев, в отличие от Л.Н. Толстого, не ставил задачи исследования таинственного процесса возникновения мысли и чувства, считая его неподвластным словесному выражению: нельзя назвать точным словом то, что само по себе неуловимо, непостижимо благодаря богатству оттенков и сложности внутреннего противоречивого единства, благодаря недостаточности этих еще только слагающихся, только рождающихся чувств. Протестуя против литературной имитации наиболее диффузных

стадий внутренней речи, еще связанных с подсознательными глубинами духовного «я» человека, И.С. Тургенев создал теорию «тайной психологии», согласно которой «поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления — в их расцвете или увядании» [Тургенев 1962: 135].

Едва уловимые движения души, глубинные начала сознания, иррациональную стихию чувств писатель улавливает в их внешних обнаружениях: жестах, мимике, телодвижениях, путем использования эмоционального намека, соединенного с пластически зримой картиной, приема умолчания и т.д. Переживания Лизы Калитиной, удалившейся в монастырь, передаются только путем констатации их внешних проявлений: «Говорят, Лаврецкий посетил тот отделенный монастырь, куда скрылась Лиза, — увидел ее. Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смиренной походкой монахини — и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу» [Тургенев 1981: 158].

В противовес Л.Н. Толстому, воспроизводящему все фазы психического процесса, И.С. Тургенев интересуется его конечными результатами, которые подверглись в сознании героев известной упорядоченности. Поэтому при изображении внутренних монологов своих персонажей, И.С. Тургенев чаще всего использует т.н. «внутреннее говорение», как заключительное звено в развитии внутренней речи [Курляндская 1972: 209].

Таким образом, система средств, форм и приемов психологического анализа индивидуальна у каждого художника слова. Например, в центре внимания известного татарского писателя Г. Исхаки, при всем том, что его произведения полны социальных и нравственных драм, остается изображение духовного развития героев. Оно связывается с их биографией, онтологичность которой обнаруживается через психологизм. В кризисные, критические моменты жизни Габдуллы и Сагадат (героев романа «Телэнче кызы» («Нищенка», 1907 — 1914)) витальная интенсивность их переживаний такова, что не поддается исчерпывающему объяснению, по сути своей бесцельному. В этой неопределимости скрывается глубокий

смысл, который не следует пытаться разгадать, но должно пережить его суггестивную ауру.

Проходя через испытания, герои реализуют широкий спектр возможностей душевного роста, «восхождения», обладающего своей «телеологией» (путь Сагадат), или, напротив, «падения», возвращения к исходной точке, движения по кругу (биография Габдуллы). Описывая нравственное становление татарской девушки, Г. Исхаки воспроизводит процессы формирования мыслей, чувств, намерений, их переплетение и взаимодействие, раскрывает текучесть человеческого сознания. В картине душевной жизни человека писателю одинаково важны и эмоции, и настроения, и ход мыслей, и образы фантазии. После первой встречи с Сагадат Габдулла испытывает и раскаяние, и стыд, и потребность начать новую жизнь и в то же время несет неизжитый груз прежних представлений.

В духовном пробуждении и становлении Сагадат исключительно важную роль сыграли такие обстоятельства, как приезд в город, замужество, жизнь в доме Габдуллы, посещение театра, знакомство с Мансуром и его друзьями, неудачный брак. Г. Исхаки старательно прослеживает движение внутренней жизни своих центральных персонажей, пользуясь несобственно-прямой речью и достигая этим непосредственности изображения сознания героев. Формы несобственно-прямой речи, переходящей в прямые реплики и открытые внутренние монологи, становятся средством выражения авторской близости к героям. Яркий пример — изображение потока сознания Сагадат в гостях у Салихи-абыстай.

Главные черты психологического стиля Г. Исхаки — преимущественное внимание к эмоциональной сфере внутренней жизни человека, глубокое проникновение в ее скрытые пласты; умение захватить воображение читателя изображением напряженных душевных состояний, сильных волнений, раскрываемых не только в психологическом, но и в физиологическом аспекте: писателя интересуют физические проявления чувств, он стремится показать, как малозаметные душевные движения могут приводить к серьезным жизненным результатам, становясь формой духовно-нравственных исканий, меняющих в конечном счете духовное содержание личности.

В центре внимания Ф. Амирхана в повести «Хэят» («Хаят», 1911) — столкновение в душе героини противоположных начал: разума и сердца, просыпающегося чувства личности, нового отношения к миру с моральными заповедями старого татарского общества, которые для нее полны своего первоначального смысла и значения. В сознании Хаят противоположности, по существу, уравниваются: двойственное осмысление обоих приводит к тому, что ни одна из них не может безусловно возвыситься над другой. Как и Л.Н. Толстой, Ф. Амирхан передавал все этапы познания, всю цепь непосредственных впечатлений, способствующих развитию миропонимания героя, изображал течение психического процесса, прослеживал все фазы развития внутренней речи, начиная с нерасчлененной диффузной и кончая внутренним говорением, подмечая, как в этом последнем совмещаются различные уровни сознания, улавливая наиболее зыбкие связи и отношения мельчайших частиц душевной жизни, их причудливые сцепления и превращения.

Каждое из субъективно значимых для героини событий: признание Михаила в любви, встреча с московским студентом Гали Арслановым, сватовство Хаят молодым баем Салихом Фатыховым, — вызывает в ее душе борьбу противоречивых мыслей и чувств, переходящую в мучительную тоску и беспокойство. Перед читателем разворачивается напряженно-драматический и противоречиво-сложный процесс, который раскрывает и возможность переживаний, возвышенных и одухотворенных, и способность отвлечься от всего, что может быть помехой счастью. Но Хаят чувствует смутную тревогу и, наконец, понимает ее причину. Завершает противостояние двух начал мысль о необходимости примириться с общепринятыми нравственными устоями и представлениями. На смену эмоциональным порывам, желанию самостоятельно принимать решения приходит рациональное осознание невозможности счастья, свободной жизни. Оппозиция «сердце — разум» в анализируемом произведении наполняется следующим содержанием: с понятием «разум» связано, с одной стороны, следование национальным традициям, моральным заповедям старого татарского общества, с другой — понимание истощенности старых форм жизни, стремление к самосовершенствованию; а со словом «сердце» — естественное человеческое желание любви, стрем-

ление к свободе, жажда решительного разрыва со всем тем, что привязывает к устоявшемуся строю жизни.

Вместе с тем таинственный процесс зарождения мысли и чувства, который не может быть обозначен точным словом, благодаря богатству оттенков, недостаточной осознанности, нерасчлененности потоков внутренней эмоциональной жизни, писатель обнаруживает во внешних проявлениях. Душевное состояние Хаят во время разговора с Михаилом выражают скупые и точные детали, раскрывающие оттенки и степень чувства. В кризисные, критические моменты жизни Хаят интенсивность ее переживаний такова, что не поддается исчерпывающему объяснению. Глубину страдания и остроту переживаний героев традиционно передают следы. Мотив невыплаканных, тайных слез проходит через многие произведения татарских писателей.

Таким образом, в понятие психологизма как явления художественной формы включаются способы построения образа, воспроизведения и осмысления того или иного жизненного характера, способы раскрытия духовного содержания личности, ее нравственно-психологических состояний, непрерывных эмоциональных реакций на воздействия окружающей действительности и т.д. А.Б. Есин рассматривает психологизм в качестве организующего стиливого принципа, стиливой доминанты, т.е. главного эстетического свойства, решающим образом определяющего художественное своеобразие произведения и подчиняющего себе строение всей художественной формы, при котором изобразительные средства направлены на раскрытие душевной жизни человека в ее многообразных проявлениях [Есин 1988: 18–31].

В исследованиях, посвященных поэтике словесно-художественного искусства, различают психологизм явный, открытый, «демонстративный» (например, «диалектика души» Л.Н. Толстого) и неявный, скрытый, «подтекстовый» («тайная психология» И.С. Тургенева).

Психологизм — это и та сфера, в которой **проявляется национальное своеобразие литературы.**

Например, онтологические, гносеологические и эстетические основы бытия в арабо-мусульманской культуре отражают категории «явного» (*захир*) и скрытого (*батин*). «Внешние и внутренние границы художественного образа (как и Мира в целом) традиционно укладываются в два

противопоставляемых понятия *сурат* — *маани*²²³, которые по своим семантическим качествам соответствуют категориям *захир* — *батин*» [Шукуров 1989: 256]. Если цель творчества заключается в постижении внутренних, скрытых свойств изображаемого объекта, то формы и методы психологического изображения призваны направлять рецептивную активность читателя, вовлекать его в область восприятия скрытого смысла — особых состояний, переживаемых человеком.

Однако зачастую переход от явленного к сокрытому выражается посредством приема умолчания, способов психологического анализа, напоминающих «тайную психологию» И.С. Тургенева. Они указывают на невыразимые, непостижимые, не поддающиеся вербальной характеристике психологические процессы.

Своеобразие психологизма в татарской литературе определяется и формирующимся на Востоке особым типом духовности. Если для западных народов характерна наиболее полная открытость в общении и разнообразные формы взаимодействия людей друг с другом, то для восточных — «уход в себя», замкнутость и созерцательность. Эмоционально-душевное состояние человека восточной культуры не находит непосредственного выражения в словах и поступках. Как показано в исследованиях, посвященных арабо-мусульманской культуре, это связано с особенностями исламского взгляда на человека, по-видимому, точнее всего передающегося арабским словом «хайа» — скромность, воздержанность при выражении личных интимных чувств, которая требуется и от отдельного мусульманина, и от его окружения [Арабская средневековая культура и литература 1978: 42].

Рассмотрим в качестве примера произведения Ф.М. Достоевского и Г. Исхаки. Эмоционально-душевное состояние героев русского писателя непосредственно отражается в их поступках. Показательно в этом плане поведение «мучеников» как «горячего» сердца, так и «горячего» ума. В произведениях Ф.М. Достоевского эмоционально-душевное состояние героев оказывает влияние и на ход сюжета, развитие действия. Как считает Е.Б. Есин, сюжет у Ф.М. Достоевского полностью подчиняется целям и задачам психологического изображения. Как бы ни были значительны события романа сами по себе, они приобретают смысл и интерес

²²³ Сурат — форма; маани — смысл.

только в психологическом истолковании и наполнении. Острый и динамичный сюжет ставит героев в экстремальные ситуации и тем самым провоцирует их на крайние поступки и высказывания, до предела обостряет внутреннюю напряженность, заставляет мысль работать интенсивнее, все время подбрасывает героям новые, поражающие их сознание и психику факты и впечатления. Крутые сюжетные повороты провоцируют идейно и психологически насыщенные диалоги, исповеди и другие формы психологической речевой активности.

Стремясь постичь человека в крайних возможностях, перспективу его духовного движения, Ф.М. Достоевский показывает героев в критических ситуациях, прибегает к психологической гиперболизации. Он изображает героев в моменты душевных потрясений, в предельных психологических проявлениях, когда их поведение не подвластно рассудку и выявляет подлинные основы их личности. Таково поведение Настасьи Филипповны в Павловском вокзале: «Настасья Филипповна мигом обернулась к нему. Глаза ее сверкнули; она бросилась к стоявшему в двух шагах от нее и совсем незнакомому молодому человеку, державшему в руке тоненькую плетеную тросточку, вырвала ее у него из рук и изо всей силы хлестнула своего обидчика наискось по лицу. Все это произошло в одно мгновение...» [Достоевский 1973, 8: 311]. Эмоциональное состояние Аглаи во время свидания с князем Мышкиным писатель воспроизводит так: «Она спрашивала быстро, говорила скоро, но как будто иногда сбивалась и часто не договаривала; поминутно торопилась о чем-то предупредить; вообще она была в необыкновенной тревоге...» [Достоевский 1973, 8: 377-378].

Обычно герои Ф.М. Достоевского кричат, если не в силах сдержать внезапно нахлынувшие чувства; обиду, негодование, удивление, радость, восторг, испуг. В сцене, произошедшей в доме Гани Иволгина, представлена крайняя эмоциональная напряженность, выраженная в экспрессивных криках действующих лиц: «закричал Рогожин», «крикнул Коля», «вскрикнула вдруг, вся трепеща от гнева, Варя», «вскричал Ганя, как бы желая испепелить ее на месте», «крикнула Настасья Филипповна». Для изображения наивысшего накала страстей Ф.М. Достоевский использует и такой словесный ряд: «заревел Фердыщенко», «вопил Лебедев», «реве-

ли со всех сторон», «кричали все в один голос», «с жаром провизжал Ипполит», «завизжал самым неестественным голосом Ипполит» и др.

Иначе ведут себя герои произведений татарских писателей. Халимэ туташ (рассказ Г.Исхаки «Халимэ туташ» («Халимэ туташ»), 1907), Хаят (повесть Ф.Амирхана «Хаят»), Марьям (роман Г.Ибрагимова «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца»), 1912) понимают, что все их мысли, переживания должны оставаться при них, о них нельзя рассказать даже самым близким людям. И только природа способна понять душевное состояние молодой татарской девушки и посочувствовать ей.

В эпических произведениях формы, принципы и приемы психологического изображения обусловлены и характерными для каждой культурно-исторической ситуации особенностями организации субъектного пространства. Так, в татарской прозе начала XX века доминирует субъектно-персонажное воспроизведение и интерпретация происходящего, что определяет широкое использование таких приемов психологического анализа, как внутренние монологи, исповеди, письма, сны и т.д.

От организации субъектной сферы зависят формы психологического изображения и отчасти соотносимые с ними способы развертывания художественных систем. Взаимосвязь экстенциональных и интенциональных трансформаций в русской прозе XIX века обнаруживается в воссоздании двух психологических моделей «я в мире» и «мир во мне». Их взаимопереводимость обнаруживает, например, путь нравственно-духовного и интеллектуального развития героев Л.Н. Толстого. Д. Кирай доказывает, что «у Толстого герои в разладе с бытом или общественным бытием в целом, а потому их приключение не столько психологическое, сколько моральное, социальное, «политическое», эстетическое и интеллектуальное, т.е. не интенсивное, а экстенсивное. Интенсивна у них аналитическая мысль, проникающая в конкретность быта и законы бытия, а также интенсивно происходит у них развитие отношения к себе и к другим, к внешнему, познанному в своем приключении, миру, интенсивно психологическое развитие индивидуального и общественного начала их личности» [Кирай 1981: 158].

В произведениях татарских писателей наблюдаются преимущественно *интенциональные* изменения отношений, которые связывают героя с миром: происходит отождествление социальной инстанции с пер-

сональной и снижение значимости механизма «я в мире» как особой самостоятельной структурной величины. Присущие же психологической модели «мир во мне» представления, как правило, не поддаются каким бы то ни было трансформациям: они повторяются зачастую вне зависимости от темпоральной приуроченности и локализованности действия.

Два обозначенных способа развертывания текста ярко обнаруживают себя в той функции, которую выполняют детали портрета, пейзажа, мира вещей. Интересны в этом плане портретные характеристики в романе «Урталыкта» («На перепутье», 1911–1912), Ф. Амирхана. Они передают то, как герой воспринимает себя и других персонажей. Особую роль в связи с этим играет мотив зеркала. Детально описывается, как Хасан Арсланов рассматривает себя в зеркало, завязывает галстук, причесывает волосы, гуляет по Воскресенской улице, встречается с представителями разных слоев общества. Саматова, Зину, Марию, Фатыму и других мы видим глазами Хасана. Он присутствует на вечеринках, собраниях, праздниках, превращая все наблюдаемое в предмет познавательной рефлексии. В результате изображаемый мир теряет в какой-то мере приметы бытийной определенности и выглядит таким, каким воспринимает его герой. Он занимает центральную позицию в окружающем его пространстве, в изображаемой последовательности событий или внутри вещного мира, чье описание подчинено идее центростремительности физических реалий по отношению к субъекту и сводится к мотивам нарядов, излюбленной пищи, предметов бытовой обстановки.

Важнейшим средством психологического анализа является изображение снов и видений, раскрывающих глубинные начала сознания, иррациональную стихию чувств. Применительно к произведениям Ф.М. Достоевского Р.Г. Назиров предлагает такую типологию снов: сны-предчувствия, сны-воспоминания, сны-разоблачения, «философские» сны. «Но с точки зрения их функций можно условно разделить все сновидения на иллюстративно-психологические и сюжетные» [Назиров 1962: 140].

Так, князю Мышкину приснилась Настасья Филипповна, о которой он думал непрестанно: «Но странно, — у ней было теперь как будто совсем не такое лицо, какое он всегда знал, и ему мучительно не хотелось признать ее за ту женщину. В этом лице было столько раскаяния и ужасу,

что казалось — это была страшная преступница и только что сделала ужасное преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке...» [Достоевский 1973, 8: 376]. В другой раз точно такой же «преступницей» — он увидел ее во сне перед тем, как решиться прочесть ее письма к Аглае. И вот она перед ним наяву. «Она опустилась пред ним на колена, тут же на улице, как исступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы целовать ее, и точно как же, как и давеча в его сне, слезы блистали теперь на ее длинных ресницах» [Достоевский 1973, 8: 405]. Сны эти пророческие: они предсказывают реальную встречу, более того, предвещают трагическую развязку отношений князя с Настасьей Филипповной и Аглаей. Уже в первом сне Мышкин чувствует, что тотчас же «произойдет что-то ужасное, на всю его жизнь», что это ужасное связано с новым обликом Настасьи Филипповны. И действительно, сознание вины перед Мышкиным, желание пожертвовать собой для его счастья толкают ее на поступки, которые лишь усложняют отношения князя с Аглаей и определяют не только крах их любви, но и гибель самой Настасьи Филипповны. Однако пророческий характер снов Мышкина имеет глубокую психологическую мотивировку. Князь угадал состояние Настасьи Филипповны, потому что все время думал о ней с бесконечным состраданием. Князю близки чувства, пережитые Настасьей Филипповной: ощущение вины перед любимым, жажда самопожертвования и страх, что эта жертва не будет принята, не может быть принята. И когда он читал ее письмо к Аглае, «ему даже хотелось сказать себе, что он все это предчувствовал и предугадывал прежде; даже казалось ему, что как будто он уже читал это все, когда-то давно-давно, и все, о чем он тосковал с тех пор, все, чем он мучился и чего боялся, — все это заключалось в этих давно уже прочитанных им письмах» [Достоевский 1973, 8: 402]. Князь предчувствует трагическую развязку потому, что знает: никогда он не согласится признать ее «преступницей», не примет условием своего счастья чью-то жертву. «Достоевский считает, что во сне забытые переживания людей всплывают в сферы, подконтрольные сознанию, а потому через свои сновидения человек лучше познает себя. Сновидения героев раскрывают их внутреннюю сущность — ту, которую не хочет замечать их бодрствующий ум» [Назиров 1962: 138].

В произведениях татарских писателей сны не только раскрывают скрытое, потаенное в душевном мире героев, но и являются знаками трансцендентального. Они нередко оказываются исходным пунктом для постижения того, что происходит с героями в реальной действительности.

Сон, который видит Марьям («Молодые сердца» Г. Ибрагимова) в начале романа, превращается в реальность. Это концептуальный сон: в нем звучит мотив, мифологическое значение которого символизирует вселенскую катастрофу, разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил: «Менә, менә тагы бер... ике... күп булса, өч минут кына үтсен — көтелмәгән бер афәт чыгар да, бөтен дөнья жире, күге белән буталыр; һәммә нәрсәнен асты өсткә килеп, барлык жан ияләре артык дәрәжәдә мөдһиш булган гомуми үлем тарафыннан берьюлы жотылыр; бер минутта бөтен кяинат ниһаясе булмаган юклык карангылыгы дингезенә әверелер кеби тоела. Шул вакыт ерактан, бик ерактан, әллә кайдан түбәннән, ниһаясез карангы вә тирән һавиянен нәкъ төбәннән килгәнгә охшап, бер тавыш ишетелә башлай» [Ибрагимов 1975, II: 7-8] («Вот, вот еще одна... две... самое большее, три минуты — и произойдет катастрофа, земля смешается с небом; все провалится в тартарары; безжалостная вселенская смерть поглотит все живое; в одну минуту весь мир превратится в безграничное море небытия...») [Ибрагимов 1980: 7]. В составе образного комплекса, рисующего картину солнечного затмения, присутствуют следующие компоненты: превращение светлого в темное, смена упорядоченности хаосом, покоя и равновесия — беспокойством и неустойчивостью; резкость, внезапность наступления и др.

Особенно важны переходы от темноты к свету, а затем вновь к холоду и мраку. Марьям видит рядом с собой человека, с которым шла по длинному и узкому тупику. Это был Фахри, в каждом слове, в каждом движении, во всем облике которого она чувствует холод, словно у него ледяное нутро. В этом эсхатологическом сне конструируется мифологическая вселенная с присущими ей магическими зависимостями и мистическими сопричастностями, связующими действие человека и всеобщий природный ритм, становление или распад миропорядка. В данной системе значений становится понятной таинственная связь между убийством Фахри и предшествующим этому событию потрясением основ бытия. В конце романа Фахри, действительно, убивают, но это событие не восста-

навливает утраченную упорядоченность мира, а лишь подытоживает тему отпадения от целого, устранения персонажа из круга положительных культурных ценностей.

Характерная черта творческого метода Г. Исхаки состоит в том, что моменты, когда человек оказывается перед выбором, сопровождаются или предвосхищаются снами, кошмарами, подсознательными душевными движениями. В ночлежке для бедных героиня романа «Нищенка» видит кошмарный сон. Ей снится, что вода, по которой она плыла вместе с родителями на корабле, превращается в песок. Сагадат кажется, будто ее пытаются ужалить змеи и настигают поля чертополоха. Это сновидение оказалось пророческим, предвещающим беды и несчастья. Обычно сновидения мотивируются либо предшествующими событиями сюжета, либо предшествующим эмоциональным состоянием персонажей. Находясь в состоянии бреда во время болезни, Сагадат видит сны, в которых она возвращается в свое беззаботное детство, в свой родной аул, ей снятся родители. Проснувшись, Сагадат с трудом осознает, что родителей нет в живых, что она уже несколько дней тяжело больна. Сон отражает неосуществимые мечты героини о том, чтобы оторваться от этой тяжелой действительности и вернуть те годы, когда она была счастлива. После случившегося в доме Габдуллы Сагадат видит тяжелый сон, который не просто иллюстрирует мрачные, тревожные мысли героини о том, что она уже не такая, как прежде, что родители осудили бы ее, но и, как и прежние сны, приоткрывает завесу между выразимым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и ноуменальным. Сны в проанализированных произведениях татарских писателей выступают в роли посредников между двумя планами бытия, предельно разводят их, но в то же самое время и максимально сближают.

Сопоставительное изучение принципов и приемов психологического изображения, используемых писателями, представляющими разные национальные культуры, не только раскрывает своеобразие их индивидуально-творческого художественного сознания, закономерности мирового литературного процесса, но и выявляет те особенности литературы, которые придают ей характерную этническую манифестацию. В этом аспекте психологизм — важнейшая категория теоретической и историче-

ской поэтики, имеющая существенное жанровое значение и соотносимая с категориями метода и стиля.

Вопросы:

1. Охарактеризуйте особенности психологического изображения в произведениях русских (Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский) и татарских (Г. Исхаки, Г. Ибрагимов, Ф. Амирхан) писателей. В чем проявляется своеобразие творческой индивидуальности каждого из них?

2. Что объединяет писателей, представляющих разные национальные литературы?

3. Согласны ли вы с утверждением: «Психологизм — это и та сфера, в которой проявляется национальное своеобразие литературы». Свой ответ обоснуйте примерами из русской и татарской литературы.

Задание. Прочитайте отрывки из романов И.С. Тургенева «Отцы и дети», Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и данные в переводе фрагменты из повести Ф. Амирхана «Хаят» и романа Г. Ибрагимова «Молодые сердца».

И.С. Тургенев «Отцы и дети»

(XVII глава)

«Время (дело известное) летит иногда птицей, иногда ползет червяком; но человеку бывает особенно хорошо тогда, когда он даже не замечает — скоро ли, тихо ли оно проходит. Аркадий и Базаров именно таким образом провели дней пятнадцать у Одинцовой. Этому отчасти способствовал порядок, который она завела у себя в доме и в жизни. Она строго его придерживалась и заставляла других ему покоряться. Все в течение дня совершалось в известную пору. Утром, ровно в восемь часов, все общество собиралось к чаю; от чая до завтрака всякий делал что хотел, сама хозяйка занималась с приказчиком (имение было на оброке), с дворецким, с главной ключницей. Перед обедом общество опять сходилось для беседы или для чтения; вечер посвящался прогулке, картам, музыке; в половине одиннадцатого Анна Сергеевна уходила к себе в комнату, отдавала приказания на следующий день и ложилась спать. Базарову не нравилась эта размеренная, несколько торжественная правильность ежедневной жизни; «как по рельсам катишься», — уверял он: ливрейные лакеи, чинные дворецкие оскорбляли его демократическое чувство. Он

находил, что уж если на то пошло, так и обедать следовало бы по-английски, во фраках и в белых галстуках. Он однажды объяснился об этом с Анной Сергеевной. Она так себя держала, что каждый человек, не обинуясь, высказывал перед ней свои мнения. Она выслушала его и промолвила: «С вашей точки зрения, вы правы — и, может быть, в этом случае, я — барыня; но в деревне нельзя жить беспорядочно, скука одолеет», — и продолжала делать по-своему. Базаров ворчал, но и ему и Аркадию оттого и жилось так легко у Одинцовой, что все в ее доме «катилось как по рельсам». Со всем тем в обоих молодых людях, с первых же дней их пребывания в Никольском, произошла перемена. В Базарове, к которому Анна Сергеевна очевидно благоволила, хотя редко с ним соглашалась, стала проявляться небывалая прежде тревога, он легко раздражался, говорил нехотя, глядел сердито и не мог усидеть на месте, словно что его подмывало; а Аркадий, который окончательно сам с собой решил, что влюблен в Одинцову, начал предаваться тихому унынию. Впрочем, это уныние не мешало ему сблизиться с Катей; оно даже помогло ему войти с нею в ласковые, приятельские отношения. «Меня она не ценит! Пусть?.. А вот доброе существо меня не отвергает», — думал он, и сердце его снова вкушало сладость великодушных ощущений. Катя смутно понимала, что он искал какого-то утешения в ее обществе, и не отказывала ни ему, ни себе в невинном удовольствии полустыдливой, полудоверчивой дружбы. В присутствии Анны Сергеевны они не разговаривали между собою: Катя всегда сжималась под зорким взглядом сестры, а Аркадий, как оно и следует влюбленному человеку, вблизи своего предмета уже не мог обращать внимание ни на что другое; но хорошо ему было с одной Катей. Он чувствовал, что не в силах занять Одинцову; он робел и терялся, когда оставался с ней наедине; и она не знала, что ему сказать: он был слишком для нее молод. Напротив, с Катей Аркадий был как дома; он обращался с ней снисходительно, не мешал ей высказывать впечатления, возбужденные в ней музыкой, чтением повестей, стихов и прочими пустяками, сам не замечая или не сознавая, что эти пустяки и его занимали. С своей стороны, Катя не мешала ему грустить. Аркадию было хорошо с Катей, Одинцовой — с Базаровым, а потому обыкновенно случалось так: обе парочки, побыв немного вместе, расходились каждая в свою сторону, особенно во время прогулок. Катя обожала природу, и Аркадий ее лю-

бил, хоть и не смел признаться в этом; Одинцова была к ней довольно равнодушна, так же как и Базаров. Почти постоянное разъединение наших приятелей не осталось без последствий: отношения между ними стали меняться. Базаров перестал говорить с Аркадием об Одинцовой, перестал даже бранить ее «аристократические замашки»; правда, Катю он хвалил по-прежнему и только советовал умерять в ней сентиментальные наклонности, но похвалы его были торопливы, советы сухи, и вообще он с Аркадием беседовал гораздо меньше прежнего... он как будто избегал, как будто стыдился его...

Аркадий все это замечал, но хранил про себя свои замечания.

Настоящею причиной всей этой «новизны» было чувство, внушенное Базарову Одинцовой, — чувство, которое его мучило и бесило и от которого он тотчас отказался бы с презрительным хохотом и циническою бранью, если бы кто-нибудь хотя отдаленно намекнул ему на возможность того, что в нем происходило. Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительною дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни и не однажды выражал свое удивление: почему не посадили в желтый дом Тоггенбурга со всеми миннезингерами и трубадурами? «Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась». Одинцова ему нравилась: распространенные слухи о ней, свобода и независимость ее мыслей, ее несомненное расположение к нему — все, казалось, говорило в его пользу; но он скоро понял, что с ней «не добьешься толку», а отвернуться от нее он, к изумлению своему, не имел сил. Кровь его загоралась, как только он вспоминал о ней; он легко сладил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость. В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе. Тогда он отправлялся в лес и ходил по нем большими шагами, ломая попадавшиеся ветки и браня вполголоса и ее и себя; или забирался на сеновал, в сарай, и, упрямо закрывая глаза, заставлял себя спать, что ему, разумеется, не всегда удавалось. Вдруг ему пред-

ставится, что эти целомудренные руки когда-нибудь обовьются вокруг его шеи, что эти гордые губы ответят на его поцелуи, что эти умные глаза с нежностью — да, с нежностью останятся на его глазах, и голова его закружится, и он забудется на миг, пока опять не вспыхнет в нем негодование. Он ловил самого себя на всякого рода «постыдных» мыслях, точно бес его дразнил. Ему казалось иногда, что и в Одинцовой происходит перемена, что в выражении ее лица проявлялось что-то особенное, что, может быть... Но тут он обыкновенно топал ногою или скрежетал зубами и грозил себе кулаком.

А между тем Базаров не совсем ошибался. Он поразил воображение Одинцовой; он занимал ее, она много о нем думала. В его отсутствие она не скучала, не ждала его, но его появление тотчас ее оживляло; она охотно оставалась с ним наедине и охотно с ним разговаривала, даже тогда, когда он ее сердил или оскорблял ее вкус, ее изящные привычки. Она как будто хотела и его испытать, и себя изведать.

Однажды он, гуляя с ней по саду, внезапно промолвил угрюмым голосом, что намерен скоро уехать в деревню, к отцу... Она побледнела, словно ее что в сердце кольнуло, да так кольнуло, что она удивилась и долго потом размышляла о том, что бы это значило. Базаров объявил ей о своем отъезде не с мыслию испытать ее, посмотреть, что из этого выйдет: он никогда не «сочинял». Утром того дня он виделся с отцовским приказчиком, бывшим своим дядькой, Тимофеичем. Этот Тимофеич, потертый и проворный старичок, с выцветшими желтыми волосами, выветренным, красным лицом и крошечными слезинками в съезженных глазах, неожиданно предстал перед Базаровым в своей коротенькой чуйке из толстого серо-синеватого сукна, подпоясанный ремненным обрывочком и в дегтярных сапогах» [Тургенев 1981: 85–88].

Л.Н. Толстой «Анна Каренина»

(часть 7, глава XXX)

««Вот она опять! Опять я понимаю все», — сказала себе Анна, как только коляска тронулась и, покачиваясь, загремела по мелкой мостовой, и опять одно за другим стали сменяться впечатления.

«Да, о чем я последнем так хорошо думала? — старалась вспомнить она. — Тютюкин, coiffeur? Нет, не то. Да, про то, что говорит Яшвин:

борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей. Нет, вы напрасно едете, — мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город. — И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете». Кинув взгляд в ту сторону, куда оборачивался Петр, она увидела полумертвопьяного фабричного с качающеюся головой, которого вез куда-то городской. «Вот этот — скорее, — подумала она. — Мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него». И Анна обратила теперь в первый раз тот яркий свет, при котором она видела все, на свои отношения с ним, о которых прежде она избегала думать. «Чего он искал во мне? Любви не столько, сколько удовлетворения тщеславия». Она вспоминала его слова, выражение лица его, напоминающее покорную лягавую собаку, в первое время их связи. И все теперь подтверждало это. «Да, в нем было торжество тщеславного успеха. Разумеется, была и любовь, но бóльшая доля была гордость успеха. Он хвастался мной. Теперь это прошло. Гордиться нечем. Не гордиться, а стыдиться. Он взял от меня все, что мог, и теперь я не нужна ему. Он тяготеет мною и старается не быть в отношении меня бесчестным. Он проговорился вчера, — он хочет развода и женитьбы, чтобы сжечь свои корабли. Он любит меня — но как? *The zest is gone*²²⁴. Этот хочет всех удивить и очень доволен собой, — подумала она, глядя на румяного приказчика, ехавшего на манежной лошади. — Да, того вкуса уж нет для него во мне. Если я уеду от него, он в глубине души будет рад».

Это было не предположение, — она ясно видела это в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений.

«Моя любовь все делается страстнее и себялюбивее, а его все гаснет и гаснет, и вот отчего мы расходимся, — продолжала она думать. — И помочь этому нельзя. У меня все в нем одном, и я требую, чтоб он весь больше и больше отдавался мне. А он все больше и больше хочет уйти от меня. Мы именно шли навстречу до связи, а потом неудержимо расходимся в разные стороны. И изменить этого нельзя. Он говорит мне, что я бессмысленно ревнива, и я говорила себе, что я бессмысленно ревнива; но это неправда. Я не ревнива, а я недовольна. Но... — Она открыла рот и

²²⁴ Вкус притупился (англ.).

переместилась в коляске от волнения, возбужденного в ней пришедшею ей вдруг мыслью. — Если бы я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он во мне злобу, и это не может быть иначе. Разве я не знаю, что он не стал бы обманывать меня, что он не имеет видов на Сорокину, что он не влюблен в Кити, что он не изменит мне? Я все это знаю, но мне от этого не легче. Если он, не любя меня, из долга будет добр, нежен ко мне, а того не будет, чего я хочу, — да это хуже в тысячу раз даже, чем злоба! Это — ад! А это-то и есть. Он уж давно не любит меня. А где кончается любовь, там начинается ненависть. Этих улиц я совсем не знаю. Горы какие-то, и все дома, дома... И в домах все люди, люди... Сколько их, конца нет, и все ненавидят друг друга. Ну, пусть я придумаю себе то, чего я хочу, чтобы быть счастливой. Ну? Я получаю развод, Алексей Александрович отдает мне Сережу, и я выхожу замуж за Вронского». Вспомнив об Алексее Александровиче, она тотчас с необыкновенною живостью представила себе его, как живого, пред собой, с его кроткими, безжизненными, потухшими глазами, синими жилами на белых руках, интонациями и треском пальцев, и, вспомнив то чувство, которое было между ними и которое тоже называлось любовью, вздрогнула от отвращения. «Ну, я получу развод и буду женой Вронского. Что же, Кити перестанет так смотреть на меня, как она смотрела нынче? Нет. А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух мужьях? А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье? Нет и нет! — ответила она себе теперь без малейшего колебания. — Невозможно! Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя. Все попытки были сделаны, винт свинтился. Да, нищая с ребенком. Она думает, что жалко ее. Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других? Гимназисты идут, смеются. Сережа? — вспомнила она. — Я тоже думала, что любила его, и умилялась над своею нежностью. А жила же я без него, променяла же его на другую любовь и не жаловалась на этот промен, пока удовлетворялась той любовью». И она с отвращением вспомнила про то, что называла той любовью. И ясность, с которою она видела теперь свою и всех людей жизнь,

радовала ее. «Так и я, и Петр, и кучер Федор, и этот купец, и все те люди, которые живут там по Волге, куда приглашают эти объявления, и везде, и всегда», — думала она, когда уже подъехала к низкому строению Нижегородской станции и к ней навстречу выбежали артельщики.

— Прикажете до Обираловки? — сказал Петр.

Она совсем забыла, куда и зачем она ехала, и только с большим усилием могла понять вопрос.

— Да, — сказала она ему, подавая кошелек с деньгами, и взяв на руки маленький красный мешочек, вышла из коляски.

Направляясь между толпой в залу первого класса, она понемногу припоминала все подробности своего положения и те решения, между которыми она колебалась. И опять то надежда, то отчаяние по старым наболевшим местам стали растравлять раны ее измученного, страшно трепетавшего сердца. Сидя на звездообразном диване в ожидании поезда, она, с отвращением глядя на входивших и выходивших (все они были противны ей), думала то о том, как она приедет на станцию, напишет ему записку и что она напишет ему, то о том, как он теперь жалуется матери (не понимая ее страданий) на свое положение, и как она войдет в комнату, и что она скажет ему. То она думала о том, как жизнь могла бы быть еще счастлива, и как мучительно она любит и ненавидит его, и как страшно бьется ее сердце” [Толстой 1982: 357-360].

Ф. Амирхан «Хаят»

«7. Девичьи годы Хаят прошли в душевном голоде

«<...> Хаят поднялась и открыла окно. Движения ее были медлительны. В саду заливался соловей. Лучезарный рассвет, прелесть розы, его возлюбленной, вдохновляли соловья, и он, исторгая из своего маленького тельца трели, на тысячу ладов пел самую лучшую из своих песен; он пел так самозабвенно, что казалось, не помнил ни о чем, кроме своей возлюбленной. Хаят на миг замерла. Ей вспомнились слова Михаила: «Эта птица поет для вас, поет вашу красоту». Опершись маленькими руками о подоконник, она высунулась из окна и с упоением слушала соловья.

Казалось, соловей и в самом деле поет для Хаят, поет ее красоту, обещая ей неведомое, светлое счастье, радостное будущее. Все ее суще-

ство погрузилось в сладостное забытие; радость алыми лучами проникала в молодую кровь, звенела в жилах, сердце потонуло в волнах счастья; подобное счастье способна испытать лишь страстная, поэтически возвышенная, но неопытная, доверчивая юная душа, еще не познавшая горечи разочарований.

Хаят несколько мгновений стояла, охваченная порывом всепоглощающего счастья; потом восторженно встрепенулась и с видом человека, вспомнившего о чем-то очень важном, поспешно отошла от окна и вынула из сумочки внушительную пачку записок, которые получила во время игры в почту на вечере. Хотя записки были прочитаны, и не один раз, она не могла удержаться, чтобы не перечитать их снова. Записки, кроме одной, полны были похвал ее красоте. В одной Хаят прочитала: «Вы красивы, прекрасней волшебных принцесс из восточных сказок; к сожалению, я очень редко вижу вас». Хаят не сразу догадалась, кто написал эти слова, но после окончания игры узнала, что автором записки был студент, уступивший ей место на садовой скамейке. «Мне еще не приходилось видеть такую красивую девушку, как вы, сердитой. Впрочем, я шучу, ведь роза не бывает без шипов! Вы очень холодны ко мне, но вы мне нравитесь!» — писали в другой. Хаят догадалась, что записку послал Евгений. Но она не знала, что ему сказать, и оставила его послание без ответа. Одной из самых длинных была записка Михаила. После подробного описания того, как его дружеские чувства к ней перешли в любовь, он писал: «Не сердитесь, Хаят, что я открыто пишу вам о своих чувствах. Вы знаете меня с детства, я не из тех, кто не умеет сдерживать свои порывы. Но, когда я после восьми месяцев разлуки увидел вас обаятельной красавицей, я перестал быть прежним Михаилом и обратился в раба могучей царицы по имени «любовь». Возможно, вы считаете, что я вам не подхожу оттого, что я русский, но, друг мой, я понял, что любовь такая сила, которая не признает национальных различий. Мое счастье в ваших руках, я жду вашего решения. Решение ваше принесет мне или безмерную радость, или неутешное горе». Прочитав письмо, Хаят представила себе Михаила. Как глаза его все так же излучали свет, и он, нежно склонившись к ней, шептал: «Я жду ответа». Ей представился сад, дорожка и все то, что произошло тогда; при мысли о своем бегстве она залилась краской и, сама не зная почему, вскочила со стула. В зеркале напротив увидела свое красное

лицо. Застыдившись самой себя, она закрыла лицо руками и поспешно села. В ее воображении одна за другой проносились картины: вот Михаил запел; сказал о своей любви к ней и мягко взял ее за руку; вот она сидит рядом с ним растерянная. И вдруг убежала с пылающим лицом... Да, покраснела и убежала от него. Воспоминание об этом бегстве всплывало снова и снова. Ей казалось, что, убежав в ответ на признание в любви, она поступила дурно, глупо, что это ни на что не похоже.

Из груды записок Хаят взяла одну и, не перечитывая ее, изорвав в клочки, выбросила в окно. Хотя записку писали, стараясь подделаться под мужской почерк, однако сразу было заметно, что писала женщина. Записка была коротенькой: «Слов нет, вы красивы, но не следует забывать, что вы мусульманка, а юноши эти русские». Когда Хаят получила эту записку, она разозлилась, но тут же забыла о ней. Теперь, вспомнив о записке, опять рассердилась. Неожиданно вспыхнувший гнев, соединившись с ощущением, встревожившим ее тогда в аллее, тяжелым камнем лег на сердце. Хаят собрала записки, сунула их в ящик комода и, стараясь ни о чем не думать, принялась медленно раздеваться. Оставшись в одной рубашке, подошла к зеркалу, расплела косы и, рассыпав на груди длинные, густые волосы, залюбовалась собой; из ворота рубашки выглядывала нежная, белая шея, под рубашкой выпукло выделялась небольшая грудь; из-под кружев виднелись точеные плечи и тонкие, но не худые руки красивой формы— все это дополняло красоту ее прелестного лица. Тревожное чувство исчезло. Радость сознания своей красоты, которая обещала ей так много счастья, охватила Хаят.

Постояв перед зеркалом несколько мгновений, она подошла к окну. Уже светало, очертания деревьев стали отчетливей, соловей без устали пел своей возлюбленной. Хаят бесшумно закрыла окно. «Чит... чит... чиррр», — возвещал соловей миру о своей вечной любви. В ушах Хаят вновь прозвучали слова: «Поет для вас, поет вашу красоту». Хаят казалось, что тело ее невесомо, словно соткано из лебяжьего пуха, и она вот-вот взлетит; девушка бросилась в постель, как в объятия того, еще неведомого любимого, который даст ей радость и счастье; поджав ноги, она укрылась легким одеялом и привычно зашептала длинные молитвы. Приятная усталость в теле и какая-то путаница в мыслях... Ее клонило ко сну, и Хаят, осторожно свернув жгутом рассыпавшиеся волосы, сомкнула было веки, как вдруг возникший из тьмы

Михаил склонился к ней и прошептал: «Я жду».

Мысли Хаят снова взволновались. «Как я должна была ответить ему?.. Он красивый, милый. Да, да, он очень, очень милый. Хороши его густые брови, ласковый взгляд карих глаз... И вообще, что-то в нем есть очень хорошее. Он меня любит. Да, любит, он хотел поцеловать мне руку... А я люблю его? Я... Михаила? Но ведь Михаил русский!» И Хаят поняла то, чего до сих пор не осознавала, — между нею и Михаилом лежит пропасть. Ей показалось, что до сегодняшнего вечера эту пропасть скрывали от нее, а теперь неожиданно сдернули завесу и обнажили перед ней что-то холодное, страшное. Теперь девушка поняла причину смутной тревоги, закравшейся ей в душу, когда она убежала от Михаила; он ведь не мусульманин, он — неверный, кяфир²²⁵! Душу ее объял холод ужаса, леденящий холод, и, словно желая согреть застывшее от этого холода сердце, Хаят легла вниз лицом, прижавшись грудью к маленькой подушке: он не мусульманин, он — кяфир! Образ ласкового Михаила, который так недавно согревал ей сердце, исчез, и перед ней предстал облик кяфира Михаила. И этот новый его образ был страшен и холоден; около него она видела ад и служителей ада с их орудиями расправы над неверными...

Боль в сердце становилась все нестерпимей, ужас и страх все нарастали. Силясь отогнать новый, страшный образ Михаила, она постаралась думать о студенте, уступившем ей место на садовой скамейке, о Евгении с его полными сочными губами, о молоденьком офицере, которому во время какой-то игры выпало «наказание», и он поцеловал ей руку, она пыталась думать о многих других русских. Но страх не только не покидал ее, а даже усиливался: студент был кяфир, толстогубый Евгений — кяфир, молоденький офицер — тоже кяфир, все, все кяфиры! Хаят стало казаться, что она затерялась среди кяфиров. Она уткнулась лицом в подушку так, что дышать было трудно, и жарко зашептала:

— Боже милосердный, прости меня! Боже, прости!

Этой мольбой она просила у бога защиты от безбожников, защиты от своей любви к кяфиру.

Помолившись, она облегченно вздохнула, обступившие ее кяфиры исчезли.

Хаят легла на спину и положила руки на лоб. «Не забывайте, что вы

— мусульманка, а эти юноши — русские», — вдруг вспомнила она записку. Хаят удивило, почему мысли о кяфирах не пришли ей на ум тогда на вечере. Образы неверных опять обступили ее.

- Боже, спаси меня! — прошептала она, прячась под одеяло.

Образы кяфиров исчезли.

«Ах, боже мой, разве мало на свете юношей-мусульман?» — с укоризной сказала она себе и откинула одеяло.

В памяти начали всплывать образы молодых татар. Но почему-то у всех у них на головах малахаи. Снимут малахаи — а под ними бритые, противные белые головы, а от малахаев — пар и дурной запах. Хаят с усилием отогнала наваждение, спросив себя: «Разве все татары ходят в малахаях?» И на память пришел десяток-другой знакомых байских сынков. Все в белых воротничках и все пьяные, возвращаются от своих содержанок... (Хаят слышала о содержанках от знакомых женщин, приходивших к ним в дом посудачить.) «Мы — мусульмане, — говорили эти байские сынки, — и потому девушки-мусульманки должны скрывать от нас свои лица...» В воображении Хаят снова возникли образы кяфиров.

Вдруг ей пришло в голову, что Михаил мог бы принять мусульманство. Эта мысль начала было согревать ей душу благодатным теплом, но вдруг все исчезло: она вспомнила слышанный еще в детстве рассказ матери о том, что русские, принявшие мусульманство, подвергаются казни через повешение.

И мрачные мысли преследовали ее всю ночь неотступно, в памяти возник рассказ матери о дочерях муфтия, которые, влюбившись в иноверцев, приняли христианство. Все они были красавицами, но как только отреклись от ислама, лица их утратили благостность веры и побледнели до синевы. Став кяфирами, они из юных дев превратились в старух, начали есть поганую свинину. Когда-то веселых и счастливых, их одолела тоска по прежней жизни, по родителям, в душах поселилась печаль.

Хотя она слышала рассказ давно и всего один раз, видения эти так расстроили Хаят, что у нее разболелась голова, нервное напряжение не оставляло ее даже во сне: сомкнутые веки под длинными черными ресницами непрестанно вздрагивали...

Но вот два ангела вынесли на золотой цепи солнце из-за Кафских

²²⁵ Кяфир — не мусульманин.

гор, и мир озарился сиянием; на улицах города началось движение.

Эта ночь, проведенная Хаят в смятении и размышлениях, резко изменила ее отношение к обществу русских, окружавших ее. Она не в силах была отказаться от развлечений и удовольствий, которые давало ей это общество, но не могла отныне уже отдаваться развлечениям бездумно, с открытой душой. За внешней оболочкой веселости в ее душе скрывалось теперь недоверие, прежней увлеченности не было. Порывы юного сердца влекли ее к молодым русским, она не могла их оттолкнуть, но держалась с ними строго, не допуская их в свою душу.

Воздвигнутая ею преграда порой очень мучила девушку. Но она не сдавалась и, как ни трудно было, всегда выходила победительницей из борьбы с самой собой.

Частенько ей приходилось безжалостно душить зарождавшееся в сердце нежное чувство. Изгнав его, она ощущала пустоту и тоску. И все же не переступала черту, которую определила сама, ибо за этой черной чертой стояли грозные стражи — поблекшие лица дочерей муфтия, принявших христианство. Лица несчастных девушек до сих пор продолжали блекнуть, до сих пор эти девушки жуют поганую свинину, плачут, тоскуют по родным и близким. И Хаят еще крепче запирала свое сердце.

Этими искусственными запретами Хаят обрекла себя на душевный голод в свои лучшие девичьи годы» [Амирхан 1979: 244–250].

Перевод Г. Хантемировой

Г. Ибрагимов «Молодые сердца»

6 часть, глава 1

«...Не знаю, не знаю, господи, ничего не знаю: как это могло случиться, как я дошла до такого... как я низко пала... Или меня околдовали? Или я сошла с ума?..

Вот я сейчас удивляюсь: ты же знаешь, стоило услышать имя «Фахри», как меня всю передергивало. Не то, чтоб его женой... спать с ним — даже издали видеть его, и то сердце холодело.

Господи, случаются в жизни дела, о которых и не думал. Видно, есть какие-то моменты, тайна которых неведома человеку. Иначе бы я, по своей воле, желанию не попала бы в такое положение. Видно, дьявол зацепил меня на этот крючок... Разве слова матери или чьи-то увещевания,

хитрости, даже божья воля заставили бы поступить так!

Скажи, бога ради, может, все это сон, нет никакого Фахри, я не вышла за него замуж, может, я сплю или в тяжком бреду? Не знаю, ей-богу, ничего не ведаю!

Ты уехал — мои мысли смешались, может, мне пришили другую голову, вложили другое сердце?! Как бы там ни было, я стала по-иному смотреть на жизнь. Я чувствую себя как после долгого сна, после бесконечной ночи. Нет ни красоты, ни уродства; нет ни зла, ни добра; нет ни друзей, ни врагов; нет ни любви, ни ненависти, кончилось все — мир стал безликим.

Кто такая мама? Я люблю ее или нет? Послушная ли я дочь?

Фахри — какой он человек? Что случится, если он обнимет меня?

Эти вопросы не приходили мне в голову, а приди они, ответ был бы один: «мне все равно!» Все мои прежние взгляды, чувства были вырваны из души какой-то злой рукой.

А ты был так далеко! Без сомнения, потеряв себя, я потеряла и тебя, и нашу любовь. Я и сейчас не могу вспомнить: во сне или наяву я изредка видела тебя. Но ты был другой: или долго глядел на меня грустными глазами издали, не то осуждающе, не то безнадежно махнув рукой, пропадал; или же стоял на вершине горы, которую нельзя было объять глазом, затем исчезал, бог знает куда.

Точно не знаю, как долго длилось мое это состояние. Когда пришли два первых письма, я как раз была в полоумном, бредовом состоянии. Кажется, читала твои письма. Но прежней радости не было. Кажется, я их толком не поняла... А может быть, вокруг меня была пустота, а все, что было прежде, я видела во сне или это плод моего воображения...

Видно, проклятый палец дьявола, рисовавший мне все это, устал, сила злой руки иссякла, — однажды на рассвете со мной произошел случай, очень странный, не знаю, возможно, я очнулась от долгого опьянения, а, возможно, просто очнулась — что бы там ни было, вдруг на рассвете я почувствовала себя живой. Смотрю, наша гостиная слишком нарядна; убрана по последней моде, витают сладкие запахи; большая лампа, которую зажигали по очень торжественным дням, прикручена; в комнате полумрак — таинственно. Я полуудивленно, полувосхищенно, словно все это вижу впервые, оглядывалась вокруг, и вдруг чуть с ума не

сошла: на моей кровати рядом со мной лежит... мужчина! Толстыми, мясистыми руками он прижал меня к своей груди. Я чуть не вскочила от ужаса.

Проснулась, проснулась, теперь по-настоящему проснулась! Господи, как мне перенести это надругательство?! Кто — это? Кто — это? Ах, голова закружилась, меня начало мутить, сердце рвалось из груди — это был он!! Это был гадкий Фахри!..

Не знаю, то ли молния блеснула, то ли я совсем проснулась, начала вспоминать... Видно, и вправду что-то произошло. Вроде была свадьба, спрашивали мое согласие... Будто и я смеялась со всеми, веселилась, даже припоминаю, как я поздоровалась с Фахри, руку ему подавала, разговаривала, затем мы остались вдвоем. Только не могу сказать точно: во сне или наяву?

Возможно, это был сон. Но сейчас была явь: на рассвете, в полумраке, на мягкой постели я лежала в объятиях Фахри!

Тут я проснулась окончательно; но... но, мой дорогой, лучше бы мне вовек не просыпаться, лучше бы оставаться в том бессознательном состоянии, в которое я впала после твоего отъезда, чем понять трагедию своей жизни! Но, но сверкнула молния и пропала, а я осталась в объятиях этого проклятого!!

Я тихонько встала и вышла из гостиной.

Куда мне идти?

Я пошла в свою комнату, где прошло мое девичество, где тосковала, лила слезы по тебе, где находила счастье в печали, где каждая вещь напоминала о моей любви к тебе — в этот священный храм. Вокруг тихо, усталые гости спокойно и счастливо спят.

В моей комнате никого не было. Войдя, я удивилась: словно мои вещи жалели меня и старались успокоить...

Я кинулась на свою кровать и уткнулась в подушку...

Внутри что-то кипело, что-то больно царапало сердце, из глаз рекой полились слезы. Долго, очень долго плакала я.

Но слезы не смыли печаль моей души, не облегчили, по обычаю, моего сердца — эти слезы, река слез была тяжелой и холодной; каждая слезинка больно отрывала нежные кусочки от моего сердца, поливая ядом мою душу...

Ах, дорогой мой, знал бы ты, как тяжелы были эти минуты!

Ты — мужчина; тебе не попять моего состояния. Раньше и я не понимала.

Я отрезвела, но я уже не была той нежной туташ, той нежной Марьям, которую ты любил. Я предала свое сердце. Я теперь стала, ах, как трудно выговорить, — женой. Я разлучилась со своим милым, который был мне дороже жизни, дороже счастья в тысячу, сто тысяч раз. Раньше я только догадывалась об этом, а теперь знаю точно, что нам, женщинам, свой бриллиант, который выше всех земных драгоценностей, надо дарить человеку, которого любишь душой и сердцем, — это дороже всех сокровищ мира, великое счастье и благо, наподобие рая... Многие этого не понимают, а ведают лишь сердца, разделяющие мою судьбу, когда позволят мерзавцу растоптать свое бесценное сокровище.

Когда я была во власти этих горьких мыслей, откуда-то послышалось:

— Кто это?.. Кто здесь?.. Марьям, ты? Что ты тут делаешь?!

Я подняла голову, передо мной стояла мама.

Она была нарядна, красива. На лице ее отразилось безграничное удивление.

Она так опешила, что не могла вымолвить ни слова.

Я не владела собой. Хотелось что-то вытворить или сказать слово, которое бы не вмещалось ни в какие рамки, хотелось раскрыть свою душу — какое-то необычное желание жгло меня. Но полный растерянности и смущения взгляд мамы остудил меня... Не помня себя, я вскочила с места — бросилась па колени перед мамой — как раба, с надеждой схватила ее за руку...

Мой порыв на многое раскрыл мамины глаза, она все поняла. Видно, она тоже не могла молчать и таким чужим, незнакомым голосом произнесла:

— Чу, душенька! Чу, доченька, умница моя! Я не виновата, не принуждала тебя, ты сама согласилась, сказала: мне все равно! А мне что оставалось? Я ведь тебе счастья желаю!

О чем еще говорить? И надо ли?

Мы молчали. Она не нашла в себе сил ни отругать меня, ни успокоить, помогла мне подняться, подвела к кровати и усадила.

Не знаю, живы ли мы были, а может, это тяжелое молчание, свидетельствующее о моей трагедии, превратило нас в живых трупов. Мы обе, особенно мама, застыли, как пронзенные молнией, у нас не было сил ни плакать, ни разговаривать!..» [Ибрагимов 1980: 161–164].

Перевод Р. Фаткуллиной

Вопросы и задания:

1. Как И.С. Тургенев передает постепенное нарастание в душе Базарова чувства любви к Одинцовой? Проанализируйте содержание и структуру несобственно-прямой речи. Как в ней соотносятся точка зрения героя и точка зрения повествователя? Какие лексико-семантические особенности характеризуют речевую сферу персонажа?

2. Классическим образцом толстовского внутреннего монолога является монолог Анны Карениной во время ее последней поездки по Москве. Охарактеризуйте его формально-содержательные особенности. О чем думает Анна? Как в этом внутреннем монологе соотносятся размышления, случайные впечатления, воспоминания, ассоциации, образы, сотканные игрой воображения, таинственно-сложные интуитивные душевные движения?

3. Как Ф. Амирхан раскрывает психологическое состояние героини? О чем думает Хаят после встречи с Михаилом? Какие противоположные начала сталкиваются в ее сознании?

А.Д. Сайганов утверждает: «Ф. Амирхан в своей художественной практике поднимался до использования толстовской формы психологического анализа, «диалектики души»» [Сайганов 1972: 41]. Г. Халит сомневается в правомерности распространения на татарскую прозу начала века понятия «диалектика души». Логика его рассуждений такова: «Психология Хаят раскрывается путем анализа как бы пульсирующих противоречивых переживаний. Может, потому здесь и усмотрели «диалектику души». Более уместно, однако, говорить об аналитическом психологизме, отмеченном глубоким лиризмом» [Халит 1985: 108]. С кем из исследователей вы могли бы согласиться (или не согласиться)? Свой ответ обоснуйте.

4. Какой прием психологического анализа использует Г. Ибрагимов, раскрывая переживания Марьям после замужества? Почему

му она не может объяснить своего согласия на брак с ненавистным ей человеком?

А.М. Саяпова акцентирует идею трагической вины героев, обуславливающую эмоционально-смысловой пафос рассказанной истории мысль об их греховности: «Любовь Зыи и Марьям была изуродована не только обстоятельствами времени «затмения», но и самими любящими: Марьям и Зыя — порождение этого уродливого времени. Вспомним, как Зыя убивает сторожа в саду, убивает, ослепленный «затмением». И эта смерть преследует его, становится знаком дальнейшей судьбы его. Марьям поднимает руку, чтобы убить: она тоже в состоянии ослепления inferнальными силами» [Саяпова 2006: 72].

Существует точка зрения, согласно которой внутренние монологи героев романа отражают процесс отчуждения человека от своего «я»:

«В татарской национальной культуре начала XX начинают действовать «логико-семантические отношения, разрушающие состояние согласованности, непротиворечивости, неразрывности. <...> Описанная ценностно-смысловая установка проявилась и в изображении человека в его индивидуальной, социальной и родовой «ролях». Во всех трех проявлениях он предстает человеком отчужденным. Как *социальное существо человек выпадает из коллектива*. Так, любовь к музыке толкает героя романа к таким формам поведения, которые нарушают социальную норму и ставят его в положение преследуемого (история исключения из медресе, постоянные ссоры с отцом). Марьям, подозреваемая в убийстве Фахри, оказывается в одном ряду с отверженными, преступниками. Как *член родоплеменного союза человек в этом мире бесконечно одинок*. У него нет опоры ни в семье, ни в любви. Он «цепляется» за дружбу, пытается создать свой очаг, у которого было бы тепло и уютно, но все ускользает и рушится. Даже жизненные положения, которые с неизбежностью, онтологически конъюнктивны, например вступление в брак, оказываются опасными, несут горе и страдания.

Наконец, как *личность он отчуждается от своего «я»*, входит в противоречие с самим собой. Марьям дает согласие на брак с Фахри в состоянии какого-то нравственного затмения («усал да юк, яхшы да юк, дустлар да юк, дошман да юк, ярату-яратмау үзе дә юк» [Ибраһимов 1975, 2, 240]) или самоотчуждения («мин башка нәрсәләрем белән сине дә, сиңа булган

мөнәсәбәтне дә югалткан идем» [Ибраһимов 1975, 2: 240]), интерпретируемом самой героиней как бессознательное, полоумное, бредовое и т. п. «...Белмим, белмим, валлаһи, бернәрсә дә белмим: ничек ул эшләр булды да, ничек итеп мин бу хәлгә — түбәнгә төшә алдым?.. Мин ни белән дә булса сихерләндемме? Әллә ул көннәрдә башымны югалтып, гакылымнан язып йөрдемме?..» [Ибраһимов 1975, 2: 239]. «Не знаю, не знаю, господи, ничего не знаю: как это могло случиться, как я дошла до такого... Или меня околдовали? Или я сошла с ума?» — так начинается внутренний монолог Марьям, обращенный к Зые и представляющий собой попытку осмыслить случившееся. Описывая переживания Зьи, автор подчеркивает мотивы холода, сердечной пустоты: «Күңел буш, йөрәк тын — анда үлем тынлыгы...» [Ибраһимов, 1975, 2: 258]. Соприкоснувшись с темной «бездной» бытия, человек утрачивает духовную независимость, способность любить, радоваться, приходит к сердечной пустоте. Таким образом, не только в окружающей жизни, но и в самом человеке писатель видит разрушительное начало, связанное с обвалом традиционно понимаемой морали, с крушением веры в Бога и в смысл бытия» [Аmineва 2010: 140-144].

Проанализируйте внутренний монолог Марьям, опираясь на эти суждения.

Задание. Познакомьтесь с одним из вариантов сопоставительного анализа структурно-содержательных особенностей внутреннего монолога как одного из приемов психологического анализа в произведениях русских (И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского) и татарских (Г. Исхаки, Ф. Амирхана и Г. Ибрагимова) писателей:

Аmineва 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. — С. 304–314.

«Психический процесс и его познание синхронизируют разные типы внутренних монологов (логические, ассоциативные и другие).

В русской литературе внутренний монолог функционирует как индивидуальная концепция самоопределения и самораскрытия персонажа. Обращаясь к этому приему психологического анализа, Тургенев, Тол-

стой, Достоевский по-разному варьируют его. Так, Г.Б.Курляндская выявляет структурно-содержательные различия данной композиционно речевой формы в произведениях Тургенева и Толстого: «Толстого занимает процесс самой объективации, опредмечивания мысли, переход внутренней речи из зачаточного состояния во внутреннее говорение. Словом, внутренние монологи у Толстого представляют собою литературную имитацию внутренней речи, с сохранением ее процессуальности, своеобразной циклизации. Тургенев, в отличие от Толстого, воспроизводит такую внутреннюю речь, которая подвергается уже в сознании героя известной упорядоченности, т. е. он обращается к последней фазе внутренней речи — внутреннему говорению — и проходит мимо зачаточных элементарных ее форм» [Курляндская 1994: 200–202]. Различие эстетического мышления писателей проявляется и в том, что имитированная внутренняя речь в романах Толстого отражает процесс становления личности, рождение качественно нового отношения к миру. В произведениях Тургенева «нет процесса рождения одних мыслей из других, как нет и образования качественно нового отношения к миру, нет духовного обогащения, радикального изменения взглядов в результате сосредоточенных размышлений центральных героев» [Курляндская 1994: 219–220].

На художественное сознание инонациональных авторов воздействует не столько индивидуальный творческий опыт Тургенева или Толстого, сколько объединяющие русских писателей сходные способы воспроизведения внутренней речи персонажей. В русской литературе 2-й половины XIX в. наряду с эпизацией художественного характера и средств его создания наблюдается и другая тенденция — резкая драматизация психологического процесса, обусловленная изображением душевной жизни человека в ее контрастных проявлениях, воспроизведением внутреннего раздвоения личности, противоречивой сложности ее сознания. Внутренние монологи строятся на столкновении противостоящих друг другу голосов, выражающих борьбу полярных мотивов в сознании персонажей, выявляющих диалектику душевных противоречий. Так, герои Л. Толстого охвачены непреодолимым желанием разрешить глубочайшие вопросы бытия человека — философские проблемы войны и мира, нравственного поведения, интеллектуально-ответственного отношения к себе и другим и т. д. Системогенерирующий фактор изображаемых

писателем психологических драм — логика бинарных моделей (свободы и необходимости, судьбы и случая, духовного и материального, явления и сущности, мгновения и вечности, конечного и бесконечного) и отсутствие «нейтральной аксиологической сферы» (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский). Таковы состояние внутреннего распада и хаоса, в котором оказывается Пьер после дуэли с Долоховым, расстрела пленных, социальные драмы, переживаемые Левиным и другими искателями-утопистами или представителями просветительно-морализующей культурной традиции (Болконским, Нехлюдовым и другими). Противопоставление универсальных оппозиций лежит в основе всех попыток героев концептуализировать явления действительности и свой собственный душевный опыт. Например, жизненная история Пьера Безухова, как показывает Г.Б. Курляндская, дается под углом зрения соотношения «сознания» и «деятельности», «бытия». Андрей Болконский постоянно оказывается перед выбором между двумя моделями поведения: «жить для других» или «жить для себя» [Курляндская 1988: 126–137; 173–204].

Углубление интереса к конфликтным сторонам жизни, диалектике трагического сознания, по мнению О.Н. Осмоловского, приводит к тому, что «диалектика души», бывшая основным методом изображения толстовских характеров до 70-х гг., трансформируется в диалектику психологических полярностей [Осмоловский 1981: 126]. Психология душевного раздвоения меняет структуру внутренних монологов, делая их диалогизированными. Например, одна мысль неотвязно в разных видах преследует Анну, сознающую, что именно глубина ее чувства к Вронскому разобщает ее с ним, и страдающую от своего бессилия перед логикой жизни и страсти: «Если я так действую на других, на этого семейного, любящего человека, отчего же он так холоден ко мне?.. и не то что холоден, он любит меня, я это знаю. Но что-то новое теперь разделяет нас. Отчего нет его целый вечер? Он велел сказать со Стивой, что не может оставить Яшвина и должен следить за его игрой. Что за дитя Яшвин? Но положим, что это правда. Он никогда не говорит неправды. Но в этой правде есть другое. Он рад случаю показать мне, что у него есть другие обязанности. Я это знаю, я с этим согласна. Но зачем доказывать мне это? Он хочет доказать мне, что его любовь ко мне не должна мешать его свободе. Но мне не нужны доказательства, мне нужна любовь. Он бы

должен был понять всю тяжесть этой жизни моей здесь, в Москве. Разве я живу? Я не живу, а ожидаю развязки, которая все оттягивается и оттягивается. Ответа опять нет. <...>», — говорила она, чувствуя, как слезы жалости о себе выступают ей на глаза» [Толстой 1982, 9: 294].

Художественные искания Толстого сближаются с характерными для Достоевского приемами и способами воспроизведения духовно-психологической жизни. Внутренние монологи в его произведениях, в большей части своей, и близкие к ним формы несобственно-прямой речи оказываются диалогизированными и отражают метания между антагонистическими силами сознания, резкую смену противоположных состояний и чувств, их взаимодействие, одновременное существование и непрерывное столкновение. Приведем отрывок из размышлений Мышкина, шедшего к дому на Петербургской в надежде увидеть Настасью Филипповну: «И как он мог оставить ее, когда она бежала тогда от него к Рогожину? Ему самому следовало бы бежать за ней, а не ждать известий. Но... неужели Рогожин до сих пор не заметил в ней безумия? Гм... Рогожин видит во всем другие причины, страстные причины! И какая безумная ревность!.. Что он хотел сказать давешним предположением своим? (Князь вдруг покраснел, и что-то как будто дрогнуло в его сердце)» [Достоевский 1982, 6: 244–245]. Или другой пример: «... ему ужасно вдруг захотелось оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать «невозможно», что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права» [Достоевский 1982, 6: 329].

Общая тенденция — сосредоточенность на психологической драме личности, ее внутренних конфликтах — проявилась и в романах Тургенева, определяя функционирование внутреннего монолога как приема, позволяющего показать осознание героями своей собственной противоречивости. Например, в романе «Дым» средствами внутреннего монолога писатель передает колебания Литвинова, борьбу нравственного долга и

естественного влечения в критический момент его жизни: ««Что за малодушие? — подумал он. — Не до упреков теперь; надо теперь действовать; Таня моя невеста, она поверила моей любви, моей чести, мы соединены навек и не можем, не должны разъединиться». Он живо представил себе все качества Татьяны, он мысленно перебирал и пересчитывал их; он старался возбудить в себе и умиление и нежность. «Остается одно, — думал он опять, — бежать, бежать немедленно, не дожидаясь ее прибытия, бежать ей навстречу; буду ли я страдать, буду ли мучиться с Таней, — это невероятно, — но во всяком случае рассуждать об этом, принимать это в соображение — нечего; надо долг исполнить, хоть умри потом! — Но ты не имеешь права ее обманывать, — шептал ему другой голос, — ты не имеешь права скрывать от нее перемену, происшедшую в твоих чувствах; быть может, узнав, что ты полюбил другую, она не захочет стать твоей женой? — Вздор! вздор! — возражал он, — это всё софизмы, постыдное лукавство, ложная добросовестность; я не имею права не сдержать данного слова, вот это так. Ну, прекрасно... Тогда надо уехать отсюда, не выдавшись с тою...»» [Тургенев 1981, 7: 342].

Г.Б. Курляндская видит во внутренних монологах персонажей Тургенева форму выражения их социально-психологической драмы: «У Тургенева внутренние монологи способствуют раскрытию борьбы противоположных и резко очерченных начал в душе человека. Не самый психический процесс, а контрасты полярных сил изображаются Тургеневым...» [Курляндская 1994: 221]. О.Н. Осмоловский дает сравнительный анализ творческого метода Тургенева и Достоевского и выявляет типологические основы художественного мышления писателей: «В последних двух романах Тургенев гораздо шире использует для психологической характеристики персонажей изображение их самосознания и рефлексии, драматизирует их душевную жизнь. Внутренние монологи по своей структуре и функции напоминают монологи героев Достоевского. Они передают не процесс выработки мысли, а его результаты. В них выявляются двойственность сознания героев, их внутренний конфликт» [Осмоловский 1981: 111].

В сходной функции внутренние монологи используются в произведениях татарских авторов. Они раскрывают сложные и противоречивые душевные состояния, борьбу противоположных начал: мыслей и чувств,

ума и сердца. Как и в русской литературе, внутренние монологи героев татарских писателей приобретают диалогическую форму, отражающую расчленение внутренней речи на противостоящие друг другу голоса. В произведениях Ф. Амирхана в структуре внутренних монологов запечатлены итоговые звенья психической жизни персонажей, выявлен их душевный разлад. «Чынлап та, Михаилга ни дип жавап бирергә кирәк инде?.. Михаил матур бит, Михаил сөйкемле бит... Ул, ул, бик сөйкемле, бик чибәр бит. Аның калынак кына кашлары, матур гына итеп карый торган коңгыр күзләре... тагы әллә кайсы төшләре бик килешле бит. Ул мине сөя, чынлап та сөя, ул минем кулымны да үпмәкче булды. Сөя инде, сөя... Мин аны сөямме? Мин... Михаилны?.. Михаил урыс малае бит ул!» [Әмирхан 1985, 2: 139]. Однако в произведениях писателя мало внутренних монологов в форме прямой речи. Применяются «замещенная прямая речь», психологическое описание и повествование, в обобщенно-систематизированном виде фиксирующие итоги размышлений героев.

Пробуждающиеся в душе Хаят любовные чувства, естественные желания сдерживаются осознанием того, что она, будучи мусульманкой, должна придерживаться определенных правил, норм поведения. Отсюда постоянно присутствующая в сознании мысль: «Михаил урыс малае бит ул!» («Но ведь Михаил русский!»). Детальное изображение последовательного движения мыслей и чувств делает наглядной ту внутреннюю логику, которая приводит Хаят к ощущению непреодолимой пропасти, разделяющей ее и Михаила: «...Хаят кинәт Михаил белән үз арасында үтеп булмый торган чокыр барлыгын сизде» [Әмирхан 1985, 2: 139].

Перспектива человеческого страдания, реализующая трагический потенциал характера Хаят, приобретает бытовую и психологическую конкретизацию. Показательны размышления Хаят перед тем, как она приняла решение выйти замуж за Салиха: «Әминә белән сөйләшкән сүзләр, хәтта аның шулкадәр ялкынланып әйткән: «Бар, туганым, бар. Барыбер, кайчан да булса бер бармый хәл юк», — дигән сүзләре дә Хаятка бер карарга килүгә ярдәм итмәделәр генә түгел, бәлки аны бөтенләй мәсьәләдән ераклаштырдылар гына...» [Әмирхан 1985, 2: 172]. Изображая душевное состояние Хаят, Ф.Амирхан стремится исчерпать его до конца, дойти до самой сути, не оставив на долю читателя никаких загадок или неясностей. Естественно, что при этом повествователь отождествляется с

персонажем и как бы растворяется в нем: рассказ ведется с максимальной близостью к точке зрения героя. Ю.Г.Нигматуллина, анализируя содержание и структуру внутренних монологов Хаят, делает следующий вывод: «Амирхан во внутренних монологах подчеркивает не индивидуальную форму выражения чувств и мыслей героини, а те черты, которые придают им характер типичности и всеобщности» [Нигматуллина 1962: 173].

В рассказе «Сүнгәч» («Когда погасло пламя») изменение ракурсов видения и восприятия себя и мира демонстрируют философские размышления о тайне жизни и смерти. Внутренний монолог становится непосредственным выражением нравственного сознания, которое протестует против законов уничтожения, конечности человеческой жизни: ««Бер йотым цианистый калий, менә һәммәсе дә бетте; өмид тә бетте, өмидсезлек тә бетте; кайгылар да, шатлыклар да, шуларның һәммәсенәң төбе булган тереклек үзе дә бетте...» <...> — Юк, бер йотым цианистый калий бөтен барлыкка барлыкның мәгънәсе вә рухы булган тереклеккә хужа була алырга, аны жиңә алырга тиешле түгел. Ул үзе шушы каинатның юк кына, көчсез генә бер кыйсьме, көчсез генә углекислота аны аерып ташлый... Әнә шул тәнне, кан йөрүе тукталу белән черергә тора торган тәнне ул жиңә... Ләкин барлыкта, тереклектә черергә тора торган «чүпрәктән» өстен бер мәгънә булмаска мөмкин түгел... Ул кайгылар, ул шатлыклар, ул өмидләр, ул әллә кая омтылулар, ул музыканың сихерле тавышы белән күккә күтәрелүләр, ул матурлык күреп, аның белән мәжзүб була алулар, ул... ул сөюләр — болар берсе дә бит тән эшләре түгел, шулай булгач, безнең барлыгымыз да, безнең безлегемез дә, бервакыт мөдһиш салкынаеп калып, чери торган тәннән башка, аннан чынрак, аның белән кыяс ителмәслек көчләрәк бернәрсә булырга тиеш, бар, хак...»» [Әмирхан 1984, 1: 278–279]. Внутренний монолог выявляет сложные, разноплановые переживания, потаенные стремления и раздумья героя. Анализ переживаний в момент их протекания дает возможность показать все уровни психики в одномоментном освещении.

Этим раздумьям предшествует миг, когда какая-то сила, не обладающая ни устойчивостью, ни определенностью, приоткрывает край завесы и наступает момент приобщения к сокрытому, к тайне бытия: «... шулай да бу серле пәрдә ачыла башлаган шикелле булган бер ләхза Шакирга

эллэ нинди, аның өчен гаять яна вә гаять гариб булган бер ышаныч тәлкыйн итте» [Әмирхан 1984, 1: 279]. Человек, осознав свою принадлежность двум мирам — конкретно-чувственному и трансцендентному, понимает, что как природное существо он подчиняется необходимости, но как духовное «я» в своем субстанциональном содержании свободен. Оскорбленное чувство личности, ставшее источником острого ощущения своего «я», вскоре теряет индивидуалистический характер. Погружаясь в себя, герой находит то, что не подлежит уничтожению, — неоспоримую и самоочевидную духовность человека, воспринимаемую как прекрасное и возвышенное, сопричастность вечному, то, что объединяет его с другими. Линейное время человеческой жизни в ее пространственно-материальной ограниченности преодолевается ощущением единства человеческого рода. Это подчеркивается использованием местоименных форм: «мы», «наши» — их выделенностью как определенных смысловых центров. Они устанавливают и закрепляют связи «я» с окружающим, близким и отдаленным, общим, стирают пределы свершившегося и возможного, осуществляя прорыв в иной мир. «Шакир өчен өр-яна булган бу хәл аның бу көн иртәдән бирле үзен газәпләп килгән тойгыларына да бер тынычлык бирде: жандагы караңгы бушлык хәзер яктырды, менә менә ул бушлыкка бернәрсә кереп утырыр да һәм тулы, һәм нурлы булыр төсле иде» [Әмирхан 1984, 1: 280]. Процесс сосредоточенных размышлений приводит к осознанию того, что мир полон гармонии и дух человека несет на себе печать вечности.

Итак, Ф.Амирхан, так же как и Л.Н.Толстой, отталкиваясь от конкретного нравственно-психологического состояния героя, вызванного внешними и внутренними причинами, обращается к вневременной интерпретации сущности человеческой личности, проявившейся в этом состоянии. Внутренний мир человека берется в единстве неподвижности и текучести, в аспекте взаимосвязи свободы и необходимости.

В произведениях Г.Исхаки функционирование и структуру душевного процесса также передают внутренние монологи и «замещенная прямая речь», в которых совмещаются поток переживаний и анализирующая мысль, познавательная и оценочная формы сознания.

Подчиняя психологический анализ эпической цели, Г.Исхаки выявляет в человеке внутренние силы, способные согласовать его личные ин-

тересы со всеобщими потребностями. В повести «Остазбикэ» («Супруга муллы», 1914–1915) писатель сосредоточен на анализе психологического комплекса, порожденного ситуацией выбора, перед которым оказывается супруга муллы Сагида. Лишенная возможности иметь детей, она не хочет примириться с тем, что их род прервется и некому будет передать накопленный опыт, знания, традиции, и принимает решение — вернуться к форме полигамной семьи. Однако это решение дается Сагиде нелегко и является результатом сложного эмоционально-мыслительного процесса, воссозданного в «горизонтальном», хронологическом движении и в «вертикальном», структурном разрезе — синхронном совмещении его различных уровней.

Сказанные Улмас слова: «Ирнең үгие юк!» — трансформируются в сознании Сагиды в вопрос: «Хатынның үгие бармы?». Возникает, казалось бы, простой выход из создавшейся ситуации: ««Чыннан да, хэзрәткә бер хатын алып бирсәм?.. Аның баласы бит хэзрәт баласы була. Хэзрәт баласы бит минем балам...» — дип уйлады һәм дә шулай йиңел генә була кебек тә тоелды» [Исхакый 1999, 2: 284]. Но жертвенности как полному забвению себя противостоят стихия личных чувств, права и интересы живой индивидуальности: «Ләкин, дога кылып бетереп, тагы башын мендәргә куйгач та уй башкаланды. «Хэзрәткә хатын алып бирү?.. Ул хэзрәт белән булырмы? Миңа «Сэгыйдә» дип тора торган, миңа эндәшә торган, минем белән генә сөйләшә торган, киңәшә торган хэзрәт тагы «Әсма» дия башлармы? Икемезнең арамызга әллә нинди ят, сөйкемсез бер хатын кереп басармы?...» [Исхакый 1999, 2: 284]. Эта сторона, связанная с силой естественных желаний и стремлений, выбивается на поверхность душевного поля, овладевая на какое-то время мыслями и чувствами: «Шул ике, бергә-бергә үскән, бер кеше кебек, бер фикер, бер өйдә яшәгән ике жанлы кеше арасына, берсеннән башка берсе яши алмый торган Сэгыйдә берлән хэзрәт арасына бик зур, ят, чи бер ат тушы китереп салынган кебек булды!.. Ул шул чи, жансыз туштан жирәнде, чиркәнде... Шул тушның теге ягында калган хэзрәтен, моның матур сүзенә мохтаж хэзрәтен кызганды, аяды. «Юк! Мәңгегә булачак түгел!» — диде» [Исхакый 1999, 2: 284].

Прослеживая развитие мыслей и чувств героини, Исхаки придает им конкретную наполненность и многообразную бытовую выраженность:

«Ул, Вахид мулланы намазга озаткач, аның акыртын гына атлап урам буйлап китеп баруын караганда да теге фикердән котыла алмады. «Чын да, шулай ук үземә көндәш алып бирсәм?..» [Исхакый 1999, 2: 285]. Сагида переживает контрастные, сменяющие одно другое состояния души: ее охватывают негативные чувства в отношении к сопернице (неприязнь, вражда), но страх и отчаяние, неуверенность в правильности принимаемого решения и ощущение чего-то недолжного вытесняются верой в возможность иного исхода: «Иттифакый гына аның авызына эләккән «көндәш» дигән сүз бөтен фикеренә суык кушты. Бердән аның күз аллары ачылып китте. Нинди зур куркыныч уй белән уйнаганын хис итте. Көндәш?.. Өнә туганым абыстайның көндәше бар иде. Туганым абыстайның кизүе көнендә ашына керосин тамыза торган, түшәге астына үлгән мәче баласы сала торган, аның яккан мунчасына былчырак ыргытып исертә торган көндәш кебекме?.. Юк, юк! Мәңгегә юк!.. Ник алай?.. Менә карт жиңгинен дә көндәше бар иде бит: ул кечкенә чакта, теге шалкан йолкып кайткан көнне чибәр жиңги үлгәч, карт жиңги нинди елаган иде. Анын женазасын күтәреп чыкканда нинди ачы тавыш белән: «Бәхил бул, бәхил бул!» — дип кычкырган иде. Үлек-гүр садакасын әнигә үзе китереп, нинди елап-елап чәй эчкән иде. Шундый булса?.. Ул тагы шундый көндәшле әллә ничә хатыннарыны искә төшерде. Шуларның кырык төрле жәфаларын, жәзаларын күзеннән кичерде» [Исхакый 1999, 2: 285–286]. Эти состояния даны не только в чередовании, но и во взаимном оценочном сопоставлении. Устанавливаемые между ними отношения контраста или параллелизма включаются в систему обоснования и раскрытия нравственно-эстетической концепции писателя.

Разбираясь не только в критической для себя ситуации, но и в кардинальном отношении к миру, Сагида совершает в своем сознании прорыв — от того, в чем она и ситуативно (как супруга хазрета), и эмоционально (как переживающая то, что любовь Вахида будет разделена между двумя женами) сближается с другими татарскими женщинами, — в сферу своей сущности, в область вечности. Внешние перемены, какими бы они ни были, не способны изменить то, что не зависит от времени, пространства, причинности и т. д. Возникает новый поворот мысли: «Ләкин, ни өчендер, шуларның һәммәсендә көндәш белән торуның тышкы ягын гына карады. Тышкы ягын гына мөхакәмә итте. Тышкы

уңайсызлыктарын гына йомшатырга маташты. Менә инде ул хәзрәтне өйләндерсә, үзенә көндәш алып бирсә?» [Исхакый 1999, 2: 286]. Обнажая поток постоянной сменяемости чувств, настроений, стремлений и других элементов самочувствия персонажа, автор показывает путь к обретению внутренней гармонии, согласия ума, сердца и воли: ««Көндәш» дигән сүз Сәгыйдәнең саф уйларына юыла-юыла ачысын бетерә төште; ул аны ул кадәр куркытмый башлады: ул шул сүз белән гади сүз кебек иттерәбрәк кылына башлады. Әйе, көндәш алып бирсә? Ул хатын... әлбәттә, хатын түгел: кыз... Шул кыз бик матур, түгәрәк алма кебек балалар бирә дә, хәзрәтнең шул баласызлык китеклегең бетерә дә, үзе әллә кая читкә китәме? Әллә нишли кебек тоелды. Тоелды гына да түгел, ул шул үз хәзрәтенең үзеннән башка хатын-кыз белән икесе арасында гына булган, булачак, булырга тиеш гаилә хәятына катышуын уйламады да, уйлый да алмады... Ул бит Сәгыйдә белән боларның икесенеке генә — башканыкы түгел. Балалары юк икән, менә бер хатын аларга бала бирә. Ул бала әллә ничек туа?.. Ничек булса да була... Ләкин ул хәзрәтнең баласы була...» [Исхакый 1999, 2: 286]. Все сомнения, возникающие на уровне реально-практического быта, исчезают при переходе на уровень непреходящих и высших ценностей и целей человека.

В непрерывно совершающейся борьбе с преобладанием то одной, то другой стихии происходит морально-психологическое самоопределение личности. Сагида обретает внутреннюю свободу — выполняет веления нравственного чувства, жертвуя личным счастьем: «Уй шуннан узмадымы, шунда туктадымы? Ләкин ул үсте, ныгыды, беректе. Хәзрәтне өйләндерергә дигән төскә кереп тамырланды, бөреләнде, яфрак ярды. Бик озак эзләгән авыруына дару тапкан кеше кебек, Сәгыйдә тынычланып, рәхәтләнәп тә китте» [Исхакый 1999, 2: 286]. Активная душевная работа раскрывается через аналитико-психологическое описание, в котором сочетаются теоретический и эмпирический анализ психики и выявляется диалектика мыслительной и эмоциональной жизни: «Ләкин шул туган фикер, никадәр ачы булса да, үсте, аның зәһәре никадәр тәмсез булса да, Сагыйдәнең йөрәгенә кергәннән-керә барды. Балага мэхәббәт, хәзрәне бәхәтле итәргә теләү — аның күңелендә көндәш ачысыннан көчлерәк чыкты. Ул акрын гына шул уйга өйрәнә килде. Гакыл белә: «Хәзрәтне өйләндерергә» дигән карарына үзенә йөрәген өйрәтә башлады. <...>

Сэггйдэ үзенең күңелен шул авырлыкка өйрэтэ килде. Вакыт үткән саен, көндәшнең ачысы кимемәсә дә, Сэггйдәнең ачыга чыдавы арта барды» [Исхакый 1999, 2: 288]. О.Х. Кадыров приходит к следующему выводу: «Делая выбор, потребовавший от нее предельной концентрации нравственных сил, она идет к преодолению рамок чисто восточной традиции, отстаивает ценности, которые представляют не только национальный, а всечеловеческий интерес» [Кадыров 1996: 237].

Таким образом, автор изображает те внутренние процессы и состояния личности, которые связаны с ее устремленностью к безусловным ценностям, актуальным на всех этапах развития культуры: они создают опору для поиска и дают критерии выбора. Соизмеримость интимно-человеческого плана со всеобщим позволяет сочетать духовную глубину и историческую значительность внутренней жизни героя с обычными жизненными ситуациями и событиями.

Самоотреченное исполнение долга возвышает душу человека и приносит высочайшее нравственное удовлетворение. Духовное преображение Сагиды передано через портретные и поведенческие детали, впечатление, производимое ею на окружающих: «Йөзе балавыздан ясаган кебек ап-ак. Күзләре ут кебек яна, аларның төпләре тәмам беткән — упкынга әйләнгәннәр. Маңлаена әллә нинди бер зурлык чыккан. Бакышы — падишаһлар бакышы... Йөреше — баһадирлар йөреше. Ул акыртын гына, эчендәге зур бер кыйммәтнең төшүеннән курыккан кебек кенә хәрәкәт итә. Ул алга атлаган саен шундагы кешеләрне, өйне, бөтен тирә-юньне вакландыра бара. Ул якынайган саен зурая, үсә бара. Вахид бердән сикереп торды. Кояшка караганда күзнең чагылуыннан курыккан кебек, оялып кына Сэггйдәгә таба карады... Аның падишаһ кебек газамәтенә сыгыныр өчен тиз-тиз каршы барып, күңеленнән аның алдына тезләнде» [Исхакый, 1999, 2, б. 298–299]. Внутреннее содержание сцены выявляется посредством эмоционально-психологического подтекста. Взгляд, выражение лица, поза, движения становятся физическим эквивалентом душевного состояния героини и объективируют его. Г. Исхаки изображает красоту и силу чистой бескорыстной любви, изнутри просветленной высшим нравственным сознанием. Безграничность открывающихся перед личностью горизонтов раскрывают мотивы огня, означающего предельную интенсивность духовной жизни, солнечного света, выражающего

идею божественного, восхождения, «просветляющего» воздействия на других людей: они перестают действовать по собственной воле и подчиняются той силе, которой обладает Сагида: «Аның дошманлыгы Сэгыйдәнең йомшаклыгына, аның балага йомшаклыгы кебек шәфкатенә бәрелеп эреп киткән кебек булды. Аның көндәшлеге Сэгыйдәнең олуглыгына, биеклегенә, падишаһ кебек биеклегенә бәрелеп югалып киткән кебек булды» [Исхакий 1999, 2: 299]. Оказывается возможна такая высота любви и понимания, такая широта всеобъемлющей симпатии, перед которыми несостоятельны любые препятствия и отличия, любые законы и обстоятельства, обращающие счастье одного человека в причину несчастий для другого. В повести со всей очевидностью показана реальность этой возможности в силу ее необходимости для людей и неослабевающей, вечной к ней устремленности. Как полагает М. Сахапов, «в повести «Остазбикә» соединились центростремительные и центробежные силы с таким напряжением, что, естественно, возникает ощущение предела человеческих сил» [Сахапов 2003: 502].

Оценка героини приобретает черты патетичности и авторитарности: «Шунысы гажәп: Галимә аналыкка чыгып бала тудыргач та, хәзрәткә дә, Галимәгә дә чын ана Сэгыйдә булып урынлашты» [Исхакий 1999, 2: 300]. Централизации словесно-идеологического мира произведения с «иерархической позиции высоты» (М.М. Бахтин) соответствует активизация эпического начала. Но, как и во все рассмотренные произведения, в повесть «Остазбикә» входит «романное разноречие», связанное с воссозданием душевных процессов в их противоречивом динамическом единстве и отражающее «голоса» и «языки» национально-исторической жизни.

Диалогизированные внутренние монологи, позволяющие показать душевную жизнь человека в ее трагических конфликтах и противоречиях, непрерывном столкновении мыслей и чувств, драматизируют эпический текст, заряжая его энергией напряженного переживания царящей в мире дисгармонии.

Основным методом художественно-психологического познания в произведениях Г. Исхаки и Ф. Амирхана становится интроспекция персонажей. Внимание писателей сосредоточено на самосознании героев, их моральной рефлексии, духовном самоопределении. Г. Исхаки, как и Тол-

стой, воссоздает историю духовного становления личности, путь ее нравственно-психологического движения. Ф. Амирхана интересует внутренняя жизнь человека в ее контрастных проявлениях, в чем обнаруживается типологическое сходство структуры и метода развития его характеров с героями Тургенева, Достоевского, позднего Толстого. Однако творчество Г. Исхаки и Ф. Амирхана, обладая неповторимым своеобразием и оригинальностью, подчиняется единым художественно-эстетическим закономерностям эпохи, которые диктуют обращение к общим социально-историческим проблемам и характерам, определяют сходство их понимания.

Интерес к душевной драме личности, ее нравственным исканиям, диалектике внутренних конфликтов сближает русских и татарских писателей. Интерпретация психических структур, эмоций и переживаний дается в сопоставляемых произведениях в экзистенциальном ключе и «подчиняется» философско-этической и социально-психологической проблематике. Но если раздвоенность героев Достоевского или Толстого является прежде всего следствием неоднородности самой их природной сущности, то двойственность персонажей татарских авторов порождена кризисным состоянием современной им действительности (Ф. Амирхан «Хаят», Г. Исхаки «Жизнь ли это?») или неразрешимыми противоречиями бытия, универсальными коллизиями жизни и смерти (Ф. Амирхан «Когда погасло пламя»), любви и измены, вины и прощения (Г. Исхаки «Нищенка»), счастья и долга (Г. Исхаки «Супруга муллы»).

Вопросы:

1. В чем специфика функционирования внутренних монологов в произведениях русских и татарских писателей?
2. Какая общая тенденция проявилась в романах Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева?
3. Что сближает русских и татарских писателей в жанрово-психологической трактовке человека? В чем специфика функционирования внутреннего монолога как приема психологического анализа в произведениях Ф. Амирхана и Г. Исхаки?

Литература

Источники:

на татарском языке

Ибраһимов Г. Әсәрләр. 8 т. Т.2 / Г. Ибраһимов. — Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. — 476 б.

Әмирхан Ф. Әсерләр. 4 т. 2 том. Повестьлар, роман һәм драма әсәрләре / Ф. Әмирхан. — Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. — 488 б.

на русском языке

Амирхан Ф. На перепутье. Рассказы и повести / Ф. Амирхан / пер. с татар. Г. Хантемировой. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. — 336 с.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8 / Ф.М. Достоевский. — Л.: Наука, 1973. — 511 с.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский. — М.: Изд-во «Правда», 1982. — 624 с.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский. — М.: Изд-во «Правда», 1982. — 544 с.

Ибрагимов Г. Молодые сердца. Роман и рассказы / Г. Ибрагимов / пер. с татар. Р. Фаткуллиной. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. — 240 с.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22-х т. Т. 13. Воскресенье / Л.Н. Толстой. — М.: Худож. лит., 1983. — 494 с.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22-х т. Т. 9. Анна Каренина / Л.Н. Толстой. — М.: Худож. лит., 1982. — 462 с.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Письма. Т. 4 / И.С. Тургенев. — М., Л.: Академия наук СССР: Ин-т русской литературы, 1962. — 733 с.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. 2-е изд., испр. и дополн. Т. 6. Дворянское гнездо. Накануне. Первая любовь / И.С. Тургенев. — М.: Наука, 1981. — 496 с.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. 2-е изд., испр. и дополн. Т. 7. Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым / И.С. Тургенев. — М.: Наука, 1981. — 560 с.

Научно-критическая литература:

Аmineва В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / В.Р. Аmineва. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. — 476 с.

Арабская средневековая культура и литература: сб. ст. зарубежных ученых. — М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1978. — 216 с.

Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. Кн. для учителя / А.Б. Есин. — М.: Просвещение, 1988. — 176 с.

Кирай Д. К вопросу о русском романе. Эпическая функция психологического мотива в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» / Д. Кирай // Dostojevskij und die Literatur. Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters auf 3. internationalen Tagung des "Slavenkomitees" in München 12. -14. Oktober. 1981 (hrsg. v. H.Rothe). — Köln; Wien, 1983. — P. 146–172.

Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста / Г.Б. Курляндская. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1972. — 344 с.

Назирова Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского / Р.Г. Назирова. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1962. — 160 с.

Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман / О.Н. Осмоловский. — Кишинев: «ШТИИИИЦА», 1981. — 168 с.

Сайганов А.Д. Проблема типического в татарской реалистической литературе (на материале творчества Ф.Амирхана и просветительских реалистов) / А.Д. Сайганов. — Казань, 1972 — 54 с.

Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе / А.М. Саяпова. — Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. — 246 с.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов. — М.: Худож. лит., 1972. — 543 с.

Халит Г. Портреты и проблемы. Избранные статьи разных лет / Г. Халит. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. — 344 с.

Шукуров Ш. Об изображении пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лица в средневековой культуре ислама / Ш. Шукуров // Суфизм в контексте мусульманской культуры. — М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1989. — С. 252–267.

Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки поэтики русской литературы XVIII — XIX вв. / Е.Г. Эткинд. — М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1999. — 448 с.

5. Пейзаж в прозе русских и татарских писателей

Задание. Познакомьтесь с опытом сопоставительного анализа функций пейзажа в произведениях И.А. Бунина и Ш. Камала.

В современной компаративистике обосновывается возможность наряду с постановкой проблем общей типологии, требующих строго системного и исторического подхода, обращения и к вопросам частной типологии²²⁶, когда предметом сопоставления являются отдельные элементы художественных систем: пейзаж, портрет, интерьер и т.д. Как свидетельствуют исследования М.В. Черкезовой, опора «на типологически однородные процессы и явления в русской и родной литературах непосредственно способствует усвоению произведений русской литературы, помогает более глубокому и осмысленному их изучению» [Черкезова 1981: 14].

Пейзаж (от франц. *paysage* , от *pays* — страна, местность) — это описание «любого незамкнутого пространства внешнего мира» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 272], картины природы, часть реальной обстановки, в которой разворачивается действие. В зависимости от предмета изображения различают пейзаж сельский, городской, индустриальный, морской, речной, исторический (картины давнего прошлого), фантастический (облик будущего мира), астральный (предполагаемое, мыслимое небесное).

Общепризнанно, что пейзаж, передающий реальные приметы времен года или определенной местности, имеет ярко выраженное национальное своеобразие. Как полагает М.Н. Эпштейн, национальному пейзажу принадлежит исключительно важная, во многом — центральная и организующая роль в литературе. Как объект сопоставительного анализа пейзаж выявляет художественно-эстетические принципы писателей, принадлежащих к разным национальным культурам. Так, в русском литературном пейзаже XX в. выделяют две тенденции: романтическую и реалистическую. К.В. Пигарев, анализируя стихотворение Ф.И. Тютчева «Осенний вечер», отмечает точную передачу «внешнего» образа осени, приобретающего явно романтический внутренний смысл. Поразительное разнообразие состояний природы с присущими каждому из них колори-

²²⁶ Понятия «общей» и «частной» типологии вводятся Б.Л. Рифтиным при определении основных аспектов типологического анализа.

стическими особенностями запечатлено в произведениях Бунина. Причем даже в тех случаях, когда пейзаж служит своего рода психологическим аккомпанементом переживаний героев, внутренне связан с сюжетными ситуациями или включен в поток воспоминаний, он никогда не перестает быть объективно верным изображением природы в ее многообразных проявлениях. И.П. Карпов доказывает, что в бунинских описаниях природно-предметного мира объективируется рецепторное восприятие человека [Карпов 1999: 200–225].

Различна функциональная роль пейзажа в творчестве того или иного писателя; различно и то значение, которое приобретает пейзаж в структуре произведения. У С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева он служит фоном или местом действия и сравнительно легко выделяется в качестве самостоятельного фрагмента. У Л.Н. Толстого пейзаж входит в повествование «как элемент большой и цельной картины жизни, без которого она была бы неполна» [Сабуров 1959: 447], непосредственно включается в самое действие, ибо «жизнь природы и процесс ее психического отражения слиты в нем в нерасторжимое смысловое единство» [Купреянова 1966: 154]. Однако в целом пейзажи русских писателей объединены общностью художественного видения мира. Они отражают взаимосвязь противоположных начал: вечного и временного, конечного и бесконечного, земного и небесного, материального и духовного, космического и конкретно-исторического и т.д. Так, в рассказах Бунина человек входит в космос как часть огромного целого и в то же время противостоит ему, ощущая мгновенность счастья и свое безмерное одиночество.

В произведениях русских писателей нравственно-психологические драмы, переживаемые героями, их эмоциональное состояние прямо соотносятся с явлениями природы, нередко приобретающими статус ценностных категорий. Так, в рассказе И.А. Бунина «Заря всю ночь» с поэзией любви и мечтой о счастье слита вся красота мира. «Соловьи уже пели в саду, и в те три окна, что были на северо-запад, виднелось далекое светло-зеленое небо над лиловыми весенними тучками нежных и красивых очертаний. Все было неопределенно и на земле, и в небе, все смягчено сумраком ночи, и все можно было разглядеть в полусвете непогасшей зари» [Бунин 1988: 400]. В прекрасную майскую ночь, бродя по мокрому от дождя саду, героиня впервые испытывает необыкновенное состояние

— чувство ликования, восторга перед красотой мира, воспринятой как обещание счастья, бесконечных возможностей человеческой жизни на земле. Создается некий субъективно-объективный «космос», в котором обнаруживается неразлучность героини, Натальи Алексеевны, с красотой ночи, соловьиным пением, зарей. Индивидуальное мироощущение расширяется до общенародного и общенационального чувства, исчезает рефлексия, и человек приближается к пониманию субстанциональных основ своего бытия. Но образовавшаяся гармония, единство разнородных начал неизбежно распадается, обнаруживая неразрешимость противоречия между безличной объективностью природы и жизнью отдельного человека.

Характеристика типов соотношения физического состояния природы и эмоционального состояния субъекта речи, семантических форм выражения способности к долгому созерцательному восприятию природы, предложенная И.П. Карповым, позволяет исследователю сделать вывод об описании природно-предметного мира как доминанты бунинского повествования: «В данном смысловом контексте все творчество Бунина может быть рассмотрено как огромное, длящееся десятилетиями осознание и выражение в слове человеком самого себя как части природы» [Карпов 1999: 201].

В прозе И.А. Бунина одним из первостепенных эстетических и этических критериев в оценке человека становится его отношение к природе как к вечной ценности. Русских писателей волнуют и все более явственно проступающие приметы нарушения союза природы и человека, и вопрос о таинственной и непостижимой власти над ним ее космических сил: «Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы, — точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, — в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена...» [Бунин 1988: 519-520].

На арабо-мусульманском Востоке человек чувствует себя частью мироздания, не противопоставляет себя миру, а осознает свою тесную связь с ним: «Высшим образцом красоты и критерием прекрасного в его сознании является природа; все, что естественно, прекрасно, все явления природы, независимо от того, враждебны они человеку или благоприятны для него, прекрасны. Нет низменных, или ничтожных явлений приро-

ды, нет безобразных животных» [Шидфар 1974: 18]. Такое любовное отношение ко всем без исключения явлениям природы выявляет, возможно, неосознанное отношение к ней как к частице самого себя.

Татарские писатели так же, как и русские, часто используют прием параллелизма, обнаруживая в жизни природы скрытые соответствия событиям, происходящим в жизни людей. В таких произведениях Ш. Камала, как «Уяну» («Пробуждение»), «Буранда» («В метель»), «Сулган гөл» («Увядший цветок»), «Сукбай» («Горемыка») и др., изображается слияние пейзажа и конкретного субъективного переживания, преодолевающего отграниченность внешнего мира от внутренней жизни человека. Нередко весь космический мир принимает форму психологического состояния героя. Связь между личностью и мирозданием в данном случае носит центробежный характер: субъективная энергия описанного душевного состояния распространяется на весь окружающий мир. В рассказе «Горемыка» серый и грустный пейзажный фон созвучен печальному настроению Гали.

В прозе Ш. Камала происходит персонификация природных образов: звезды наблюдают, месяц сожалеет, луна переживает; наблюдается использование их в качестве знаков определенных эмоций. Увядший цветок в одноименном рассказе Ш. Камала становится символическим образом, содержащем в себе напоминание о гибели растения, о жертве, которая будет совершена. Проецируемая на судьбу героини метафора увядшего цветка придает ее духовному опыту универсальность и тотальную значимость, становится средством художественного обобщения. В этом символическом образе соединяются прекрасное и трагическое, жизнь человека и всеобщий природный ритм, возможность подняться над обыденностью земного существования, приобщиться к чему-то высокому и неповторимо прекрасному и зависимость от гнетущих, разрушительных сил, исконного, воплощенного в природе миропорядка, перед которыми человек со своими стремлениями и жаждой счастья бессилен [см.: Аминова 2010: 375].

Пейзажные зарисовки в татарской литературе начала XX в. отражают и особую художественно-эстетическую установку: они играют важную роль в изображении человека, обнаруживающего наряду с характерологическим поведением способность выхода в некие «предельные»

состояния. Грозой дождь, вьюга, весенний наплыв цветения, грозные порывы ветра, яркий свет солнца, лунное сияние — природа, главным образом, в ее стихийных проявлениях, вторгается в жизнь героев и рождает новое отношение к миру. Человек, потрясенный столкновением с жизнью, которая вдруг открылась ему, отбрасывает все устоявшиеся нормы и традиции, обретает хотя бы на какое-то мгновение свободу и независимость. Например, прозрение Мусы (рассказ Ш. Камала «Пробуждение»), его раскаяние, муки совести подготовлены раскатами грома и грозным дождем. Описание серого осеннего дня, холода, сырости, дождя и грозы служит и своеобразным эмоциональным аккомпанементом к сюжету. В другой героине Ш. Камала — духовно богатой и чуткой Марьям (новелла «В “вороньем гнезде”»), хорошо понимавшей, что все происходящее — результат Божьей воли, казалось бы, привыкшей терпеть незаслуженные оскорбления и непонятное презрение окружающих, во время грозного дождя рождается индивидуальное начало, чувство своего «я», не желающего влачить дальше столь унижающее человеческое достоинство существование. Таким образом, пейзажный фон создает некое ценностное пространство, выявляющее в героях Ш. Камала, как и Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Ф. Амирхана и др., изначальную причастность к природно-временным первоосновам бытия.

Другая функция пейзажа в прозе татарских писателей обусловлена складывающейся в начале XX века новой парадигмой культуры. Социальные и исторические условия рубежа веков: распад прежнего уклада жизни, переоценка веками сложившихся морально-этических норм определяют изображение человека в его индивидуальной, социальной и родовой ролях. Во всех трех проявлениях он предстает человеком отчужденным. По линии причастности / отверженности развиваются и взаимоотношения человека и природы.

В рассказе «Увядший цветок» красота природы, которая открывается Камер, на миг избавляет ее от одиночества и страданий, пробуждает светлые надежды и сладкие мечты. Она восхищается привольной ширью, темным небом, бесчисленными звездами, горящими, точно драгоценные камни, луной, которая, залив белесым, тусклым сиянием горы, леса и все вокруг, придала природе какую-то таинственную прелесть. Но багровая луна, которая опускается все ниже, звезды, глядящие с высоты, будто

сквозь слезы, тихо перешептывающиеся в саду листья, нежное пение соловья напоминают Камер о счастье, любви, об иной возможности, которая могла бы осуществиться в ее жизни, и лишь усиливают отторженность от ликующей красоты и гармонии мироздания. Камер вспоминает свои прежние мечты о счастье у раскрытого окна. «Окно пронцаемо для взгляда изнутри и для света извне, — считает В.Н. Топоров. — Оно соединяет внутреннее и внешнее, земное и небесное, человеческое и божественное. Окно — символ открытости я для всего, что не-я» [Топоров 1996: 279]. Звезды и луна, которые видит Камер, способствуют духовному прозрению героини, осознанию своего положения и состояния в мире.

В этом состоянии бесконтрольного действия глубинных сил души проявляется стихия национальной природно-исторической жизни и обнаруживается расхождение между духовным потенциалом личности и любой возможной для нее социальной ролью. Верность Камер моральным заповедям старого татарского общества выступает как необходимое для национальной жизни начало: сохранение ее связи с собственными истоками, традициями в процессе исторических перемен. И наоборот, просыпающееся чувство личности, новое отношение к миру, стихия «сомнения» становятся выражением иной тенденции национального культурно-исторического развития: неизбежной изменчивости, приобщения к историческим судьбам и «проклятым вопросам» европейской культуры. В проходящих через все произведение эпизодах столкновения, взаимодействия, взаимосвязи разнородных «первоначал» духовно-душевной жизни «просвечивает» в вариативных репрезентациях становящееся и нуждающееся в синтезе национально-историческое сознание.

Картины природы играют определяющую роль и в создании характерной для каждой национальной литературы модели мира. Эти миры ориентированы как по вертикали, так и по горизонтали. Концепция взаимодействия двух проекций проявляется в комбинаторике природных образов, а также в визуальном восприятии объектов природного мира. Г. Гачев, рассматривая Вертикальный и Горизонтальный типы ориентации в окружающем пространстве, приходит к выводу, что в России «превалируют горизонтальные идеи», а «житель Востока более причастен к выси мира» [Гачев 1998: 18, 295].

В прозе Бунина преобладает горизонтальная перспектива, взаимодействующая с не менее значимой вертикальной проекцией, а для Ш. Камала важна вертикальная ориентация в мире, подчиняющая себе горизонтальную магистраль.

Так, Л.А. Колобаева приходит к выводу, что «бунинский пейзаж отмечен глубиной перспективы, которая ведет нас (по-русски) «на край света» — в даль пространств и времен». От «самой русской природы с ее бесконечными, манящими вдаль просторами, в понимании Бунина ведет свое происхождение коренное свойство национального характера — извечное стремление «на край света», идея ухода в поисках лучшей доли, неприятие всяческой духовной узости» [Колобаева 1998: 11–12]. Этим обусловлена сюжетно-композиционная роль мотивов дороги, странствования во многих произведениях писателя.

Вместе с тем важна и «распахнутость», раздвинутость границ мира по вертикали. Вертикальную ось модели мира создают небо, солнце, луна, звезды и т.д. Так, студент в рассказе «Птицы небесные», потрясенный встречей с нищим, умеющим ценить каждый миг своей жизни и готовым принять вечный закон, примириться с неизбежностью, спокойно встретить смерть, вышел взглянуть на восход Близнецов и на пороге сеней оторопел: «Показалось, что свету божьего не видно, — так гулко шумел сад от морозной бури, так бешено несла поземка. Но сад четко чернел над ее непрерывно несущимися вихрями. И звезды огнем горели на черном чистом небе. Утопая в снегу, нагибая голову от жгучей, захватывающей дух пыли, студент одолел аллею и глянул в поле: темь, смутно волнующееся белесое море — и над ним, как два страшных, то исчезающих, то появляющихся алмазно-голубых глаза, две ярких, широко расставленных звезды...» [Бунин 1988: 458]. Звезды в художественной картине мира Бунина — символ вечности, перед которой ничтожны горести и радости людей.

Вертикальная проекция в произведениях Бунина отражает одно из самых актуальных и плодотворных явлений духовной жизни XX века — «русский космизм»; обусловлена она и стремлением писателя измерить ценность личности всеобъемлющими, общими, абстрактными категориями. Значимость в произведениях татарских писателей начала XX в. вертикальной проекции может быть объяснена различными обстоятельством

ми: нормативностью «социальной» модели добродетельного человека, которая зиждется на представлениях о полной зависимости всего сущего от верховного Абсолюта; концепцией «совершенного человека»; влиянием суфийского мистицизма. Для суфия важно пройти определенные ступени приближения к Богу. Это стремительное восхождение вверх.

В кризисные, критические минуты жизни герои татарских писателей смотрят на небо и луну, что свидетельствует о постоянной обращенности к Богу, который ориентирует человека в его действиях, указывает правильный путь. Герои Ш. Камала стремятся к небу не только потому, что они одиноки и несчастны, растеряны перед жизнью, тоскуют и томятся по неведомой красоте. Луна и звезды помогают им сделать правильный выбор. Ощущая себя частицей мирового потока, человек в моменты духовного смятения, несчастья, сомнения ищет и защиты у небесных сил. «Ул бер заман елап исергэч, башын кутэреп югары карап калды. Кемеш төсле ак болытлар һавада бер-берсе артыннан агып баралар, цәм гүя ки Мәрьямгә экрен генә: «Сабыр ит, жаным, нихэл итәсең, дөнъя өзе шундый ул...» [Камал 1974: 71]. «Белые серебристые облака скользили по небу и точно шептали Марьям! «Потерпи, родная! Что ж поделаешь? Такова жизнь. Ничто не постоянно. Мы вот собрались было все вместе и спокойно вышли на простор. А смотри, как гонит нас ветер! Насильно, неизвестно куда!» [Камал 1983: 46].

Герой, разговаривающий с небом, звездами, становится символом чистого единства человека со вселенной, символом страстно желаемой вечности и сокровенной тайны, к постижению которой устремлены все его поиски. Все это свидетельствует об осознании человека своей связи с Богом, космосом, миром высших ценностей. Вертикаль макрокосма проецируется на микрокосм: при описании душевного мира используются пейзажные элементы, позволяющие соотнести путь познания собственного «я», нравственного совершенствования с движением к пространственному «верху».

Явления природы в рассказах Ш. Камала выступают и в роли провиденциальных знаков, являясь исходным пунктом для постижения того, что произойдет с героями в реальной действительности. Природные стихии, приоткрывая завесу между выразимым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и ноуменальным, выступают и в

функции посредников между двумя планами бытия, предельно разводят их, но в то же самое время и максимально сближают. Так, в рассказе «Буранда» («В метель») образ вьюги, фон всего повествования, вырастает в образ мировых космических сил, воплощающих идею возмездия. Сын, когда-то забывший о существовании матери и терзаемый теперь муками совести, так и не успевает попрощаться с ней.

В произведениях русских писателей XIX в. преобладает установка на самораскрытие изображаемых явлений, изображение героев в обусловленности окружающим миром, зависимость от него, эпическая функция не только изобразительной фактуры, в частности, пейзажных зарисовок, но и психологических мотивов. Так, в рассказах Бунина природные образы (звезды, ветер, небо, цветы, «весь золотой, подсохший и поредевший сад», «сытое квохтанье дроздов на коралловых рябинах в чаще сада», «запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести»), являясь составляющими окружающего героев мира, включены в поток их мыслей и чувств, связаны с их эмоционально-душевым состоянием.

Субъектно-персонажное мировидение в татарской литературе начала XX в. определяет и принципы изображения природы: она дается не столько в «предметно-назывном», номинативном, так сказать, обозначении, сколько в субъектной соотнесенности. В центре рассказов, как правило, отдельное человеческое «я», сопричастное всему природному бытию, а все изображаемое нередко становится частью субъективного психологического переживания.

Итак, для И. Бунина природа полна особого смысла, и он всегда ищет в ней «знак» какого-то общего явления. В его произведениях преобладает установка на самораскрытие явлений, изображение героев в обусловленности окружающим миром, зависимости от него, эпическая функция изобразительной фактуры текста, в частности, пейзажных зарисовок. Природные образы, являясь составляющими окружающего героев мира, включены в поток их мыслей и чувств, связаны с их эмоционально-душевым состоянием. С эпическим способом изображения взаимодействует стихия лиризма, вторжению которой сопутствуют сдвиги в область поэтической абстрактности и заметная ритмизация речи повествователя.

В произведениях Ш. Камала пейзаж, создаваемый во многом, как и у И. Бунина, импрессионистически, «несколькими мазками», вплетается в сюжетную ткань произведений, составляя с другими компонентами текста неразрывное целое. Диалоги персонажей Ш. Камала с небом, землей, деревьями, луной, звездами, облаками и т.д. усиливают драматизм эпически развернутого повествования о враждебности, непосильной сложности, непонятности жизни для героев, их страданиях, бедах и разочарованиях. В центре рассказов, как правило, отдельное человеческое "я", сопричастное всему природному бытию, и все изображаемое нередко становится частью субъективного психологического переживания.

Сопоставительный анализ пейзажных зарисовок в произведениях русских и татарских писателей помогает понять не только своеобразие их творческой индивидуальности, особенности метода и стиля, но и национальные художественные традиции.

Вопросы:

1. Какова функцию выполняет пейзаж в произведениях русских и татарских писателей?
2. Как в изображении природы проявляются традиции национальной литературы?
3. В чем своеобразие стиля И.А. Бунина, проявившееся в его пейзажных зарисовках?
4. В чем своеобразие стиля Ш. Камала, проявившееся в его пейзажных зарисовках?

Задание:

Ниже приводятся произведения И.А. Бунина и Ш. Камала. Внимательно прочитайте их.

Задание. Прочитайте рассказ И Бунина «Заря всю ночь» и данное в переводе Л. Юдкевича произведение Ш. Камала «Увядший цветок»

И. Бунин «Заря всю ночь»

I

На закате шел дождь, полно и однообразно шумя по саду вокруг дома, и в незакрытое окно в зале тянуло сладкой свежестью мокрой май-

ской зелени. Гром грохотал над крышей, гулко возрастая и раздражаясь треском, когда мелькала красноватая молния, от нависших туч темнело. Потом приехали с поля в мокрых чекменях работники и стали распрягать у сарая грязные сохи, потом пригнали стадо, наполнившее всю усадьбу ревом и бляением. Бабы бегали по двору за овцами, подоткнув подола и блестя белыми босыми ногами по траве; пастушонок в огромной шапке и растрепанных лаптях гонялся по саду за коровой и с головой пропадал в облитых дождем лопухах, когда корова с шумом кидалась в чашу... Наступила ночь, дождь перестал, но отец, ушедший в поле еще утром, все не возвращался.

Я была одна дома, но я тогда никогда не скучала; я еще не успела насладиться ни своей ролью хозяйки, ни свободой после гимназии. Брат Паша учился в корпусе, Анюта, вышедшая замуж еще при жизни мамы, жила в Курске; мы с отцом провели мою первую деревенскую зиму в уединении. Но я была здорова и красива, нравилась сама себе, нравилась даже за то, что мне легко ходить и бегать, работать что-нибудь по дому или отдавать какое-нибудь приказание. За работой я напевала какие-то собственные мотивы, которые меня трогали. Увидав себя в зеркале, я невольно улыбалась. И, кажется, все было мне к лицу, хотя одевалась я очень просто.

Как только дождь прошел, я накинула па плечи шаль и, подхватив юбки, побежала к парку, где бабы доили коров. Несколько капель упало с неба на мою открытую голову, но легкие неопределенные облака, высоко стоявшие над двором, уже расходились, и на дворе реял странный, бледный полусвет, как всегда бывает у нас в майские ночи. Свежесть мокрых трав доносилась с поля, мешаясь с запахом дыма из топившейся людской. На минуту я заглянула и туда, — работники, молодые мужики в белых запашных рубахах, сидели вокруг стола за чашкой похлебки и при моем появлении встали, а я подошла к столу и, улыбаясь над тем, что я бежала и запыхалась, сказала:

– А папа где? Он был в поле?

– Они были не надолго и уехали, — ответило мне несколько голосов сразу.

– На чем? — спросила я.

– На дрожках, с барчуком Сиверсом.

– Разве он приехал? — чуть не сказала я, пораженная этим неожиданным приездом, но, вовремя спохватившись, только кивнула головой и поскорее вышла.

Сиверс, кончив Петровскую академию, отбывал тогда воинскую повинность. Меня еще в детстве называли его невестой, и он тогда очень не нравился мне за это. Но потом мне уже нередко думалось о нем, как о женихе; а когда он, уезжая в августе в полк, приходил к нам в солдатской блузе с погонами и, как все вольноопределяющиеся, с удовольствием рассказывал о «словесности» фельдфебеля- малоросса, я начала свыкаться с мыслью, что буду его женой. Веселый, загорелый — резко белела у него только верхняя половина лба, — он был очень мил мне.

«Значит, он взял отпуск», — взволнованно думала я, и мне было и приятно, что он приехал, очевидно, для меня, и жутко. Я торопилась в дом приготовить отцу ужин, но, когда я вошла в лакейскую, отец уже ходил по золу, стуча сапогами. И почему-то я необыкновенно обрадовалась ему. Шляпа у него была сдвинута па затылок, борода растрепана, длинные сапоги и чесучовый пиджак закиданы грязью, но он показался мне в эту минуту олицетворением мужской красоты и силы.

– Что ж ты в темноте? — спросила я.

– Да я, Тата, — ответил он, называя меня, как в детстве, — сейчас лягу и ужинать не буду. Устал ужасно, и притом, знаешь, который час? Ведь теперь всю ночь заря, заря зарю встречает, как говорят мужики. Разве молока, — прибавил он рассеянно.

Я потянулась к лампе, но он замахал головой и, разглядывая стакан на свет, нет ли мухи, стал пить молоко. Соловьи уже пели в саду, и в те три окна, что были на северо-запад, виднелось далекое светло-зеленое небо над лиловыми весенними тучками нежных и красивых очертаний. Все было неопределенно и на земле, и в небе, все смягчено легким сумраком ночи, и все можно было разглядеть в полусвете непогасшей зари. Я спокойно отвечала отцу на вопросы по хозяйству, но, когда он внезапно сказал, что завтра к нам придет Сиверс, я почувствовала, что краснею.

– Зачем? — пробормотала я.

– Свататься за тебя, — ответил отец с принужденной улыбкой. — Что ж, малый красивый, умный, будет хороший хозяин... Мы уж пропили тебя.

– Не говори так, папочка, — сказала я, и на глазах у меня навернулись слезы.

Отец долго глядел на меня, потом, поцеловав в лоб, пошел к дверям кабинета.

– Утро вечера мудренее, — прибавил он с усмешкой.

II

Сонные мухи, потревоженные нашим разговором, тихо гудели на потолке, мало-помалу задремывая, часы зашипели и звонко и печально прокуковали одиннадцать...

«Утро вечера мудренее», — пришли мне в голову успокоительные слова отца, и опять мне стало легко и как-то счастливо-грустно.

Отец уже спал, в кабинете было давно тихо, и все в усадьбе тоже спало. И что-то блаженное было в тишине ночи после дождя и старательном выщелкивании соловьев, что-то неуловимо прекрасное реяло в далеком полусвете зари. Стараясь не шуметь, я стала осторожно убирать со стола, переходя на цыпочках из комнаты в комнату, поставила в холодную печку в прихожей молоко, мед и масло, прикрыла чайный сервиз салфеткой и прошла в свою спальню. Это не разлучало меня с соловьями и зарей. Ставни в моей комнате были закрыты, но комната моя была рядом с гостиной, и в отворенную дверь, через гостиную, я видела полусвет в зале, а соловьи были слышны во всем доме. Распустив волосы, я долго сидела на постели, все собираясь что-то решить, потом закрыла глаза, облокотилась на подушку, и внезапно заснула. Кто-то явственно сказал надо мной: «Сиверс!» — я, вздрогнув, очнулась, и вдруг мысль о замужестве сладким ужасом, холодом пробежала по всему моему челу...

Я лежала долго, без мыслей, точно в забытии. Потом мне стало представляться, что я одна во всей усадьбе, уже замужняя, и что вот в такую же ночь муж вернется когда-нибудь из города, войдет в дом и неслышно снимет в прихожей пальто, а я предупрежу его — и тоже неслышно появлюсь на пороге спальни... Как радостно поднимет он меня на руки! И мне уже стало казаться, что я люблю. Сиверса я знала мало; мужчина, с которым я мысленно проводила эту самую нежную ночь моей первой любви, был не похож на него, и все-таки мне казалось, что я думаю о Сиверсе. Я почти год не видала его, а ночь делала его образ еще более красивым и желанным. Было тихо, темно; я лежала и все более те-

ряла чувство действительности. «Что ж, красивый, умный...» И, улыбаясь, я глядела в темноту закрытых глаз, где плавали какие-то светлые пятна и лица...

А меж тем чувствовалось, что наступил самый глубокий час ночи. «Если бы Маша была дома, — подумала я про свою горничную, — я пошла бы сейчас к ней, и мы проговорили бы до рассвета... Но нет, — опять подумала я, — одной лучше... Я возьму ее к себе, когда выйду замуж...»

Что-то робко треснуло в зале. Я насторожилась, открыла глаза. В зале стало темнее, все вокруг меня и во мне самой уже изменилось и жило иной жизнью, особой ночной жизнью, которая непонятна утром. Соловьи умолкли, — медленно щелкал только один, живший в эту весну у балкона, маятник в зале тикал осторожно и размеренно-точно, а тишина в доме стала как бы напряженной. И, прислушиваясь к каждому шороху, я приподнялась на постели и почувствовала себя в полной власти этого таинственного часа, созданного для поцелуев, для воровских объятий, и самые невероятные предположения и ожидания стали казаться мне вполне естественными. Я вдруг вспомнила шутливое обещание Сиверса прийти как-нибудь ночью в наш сад на свидание со мной... А что, если он не шутил? Что, если он медленно и неслышно подойдет к балкону?

Облокотившись о подушку, я пристально смотрела в зыбкий сумрак и переживала в воображении все, что я сказала бы ему едва слышным шепотом, отворяя дверь балкона, сладостно теряя волю и позволяя увести себя по сырому песку аллеи в глубину мокрого сада...

III

Я обулась, накинула шаль на плечи и, осторожно выйдя в гостиную, с бьющимся сердцем остановилась у двери на балкон. Потом, убедившись, что в доме не слышно ни звука, кроме мерного тиканья часов и соловьиного эхо, бесшумно повернула ключ в замке. И тотчас же соловьиное щелканье, отдававшееся по саду, стало слышнее, напряженная тишина исчезла, и грудь свободно вздохнула душистой сыростью ночи.

По длинной аллее молодых березок, по мокрому песку дорожки я шла в полусвете зари, затемненной тучками на севере, в конец сада, где была сиреневая беседка среди тополей и осин. Было так тихо, что слышно было редкое падение капель с нависших ветвей. Все дремало, наслаждаясь своей дремотой, только соловей томился своей сладкой песней. В

каждой тени мне чудилась человеческая фигура, сердце у меня поминутно замирало, и, когда я наконец вошла в темноту беседки и на меня пахнуло ее теплотой, я была почти уверена, что кто-то тотчас же неслышно и крепко обнимет меня.

Никого, однако, не было, и я стояла, дрожа от волнения и вслушиваясь в мелкий, сонный лепет осин. Потом села на сырую скамью... Я еще чего-то ждала, порою быстро взглядывала в сумрак рассвета... И еще долго близкое и неуловимое веяние счастья чувствовалось вокруг меня, — то страшное и большое, что в тот или иной момент встречает всех нас на пороге жизни. Оно вдруг коснулось меня — и, может быть, сделало именно то, что нужно было сделать: коснуться и уйти. Помню, что все те нежные слова, которые были в моей душе, вызвали наконец на мои глаза слезы. Прислонясь к стволу сырого тополя, я ловила, как чье-то утешение, слабо возникающий и замирающий лепет листьев и была счастлива своими беззвучными слезами...

Я проследила весь сокровенный переход ночи в рассвет. Я видела, как сумрак стал бледнеть, как заалело белесое облачко на севере, сквозившее сквозь вишеник в отдалении. Свежело, я куталась в шаль, а в светлеющем просторе неба, который на глаз делался все больше и глубже, дрожала чистой яркой каплей Венера. Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде... Но вот послышался резкий визг водовозки — мимо сада, на речку... Потом на дворе кто-то крикнул сиплым, утренним голосом... Я выскользнула из беседки, быстро дошла до балкона, легко и бесшумно отворила дверь и пробежала на цыпочках в теплую темноту своей спальни...

Сиверс утром стрелял в нашем саду галок, а мне казалось, что в дом вошел пастух и хлопает большим кнутом. Но это не мешало мне крепко спать. Когда же я очнулась, в зале раздавались голоса и гремели тарелками. Потом Сиверс подошел к моим дверям и крикнул мне:

– Наталья Алексеевна! стыдно! Заспались!

А мне и правда было стыдно, стыдно выйти к нему, стыдно, что я откажу ему, — теперь я знала это уже твердо, — и, торопясь одеться и поглядывая в зеркало на свое побледневшее лицо, я что-то шутливо и приветливо крикнула в ответ, но так слабо, что он, верно, не расслышал.

Ш. Камал «Увядший цветок»

Когда она, приподняв занавеску, глянула в окно, заря еще не занималась. Часы на башне медленно пробили три раза. Эти певучие звуки, нарушившие глубокое безмолвье, поплыли куда-то далеко-далеко. Опять стало тихо... Вот и жизнь человека так, подобно какому-то грустному, певучему аккорду, — прозвенит, поплывет в далекую даль и растает.

Она распахнула окно. Какая привольная ширь! А это темное небо! Эти бесчисленные звезды, горящие, точно драгоценные камни! А Луна! Залив белесым, тусклым сияньем горы, леса и все вокруг, она придала природе какую-то таинственную прелесть. Какое величие! Сколько поэзии! Заглядевшись на этот предутренний мир, она задумалась.

Ей исполнилось девятнадцать. И эти вставшие вдали взгрустнувшие леса, и эта отразившая в себе лунный блеск река, и эти удивительные звезды — все, все пело сейчас. Они вызывали из мрака светлые надежды ее юности, напоминали, как ласкала и сколько раз обманывала ее жизнь за эти девятнадцать лет.

Заглядевшись на этот предутренний мир, она грезила.

...Когда-то она была ребенком. Мир представлялся ей раем, вселенная, казалось, создана только для игр и наслаждений. Она кидалась в объятия матери, ожидая сладкого поцелуя, ласкалась к отцу и знала, что он погладит ее по головке. Ей чудилось, что весь мир кружится вокруг нее и занят только ей. И ей хотелось этого.

Однажды мать затеяла такой разговор:

— Доченька, Камер моя, тебе уже тринадцатый год... Ты становишься взрослой...

Эти слова и были началом той поры ее жизни, когда переплелись светлые надежды и сладкие мечты, преобразившись затем в какой-то гнетущий клубок. Но в то время она еще весело повторяла про себя эти слова, и в душе рождалась смутная радость и надежды.

Ах, эти мечты и надежды! Теперь они кажутся ей злыми духами, притаившимися вон там, в черном лесу. Они хохочут ей в лицо, хвалятся, что обманули, опутали и грозят пальцем.

Багровая луна спускалась все ниже; звезды, будто сквозь слезы,

глядели с высоты; легкий ветерок шевелил рассыпавшиеся по плечам волосы Камер; листья в саду под ветром тихо перешептывались; из глубины сада доносилось нежное пение соловья. Похоже, природа, желая утешить несчастную, выражала ей свое сочувствие и любовь. Но утешение не приходило. Глубокая тревога теснила грудь, сердце стучало все громче. Камер почувствовала себя страшно одинокой, покинутой самым немилосердным образом. Где мать, где отец, которым она верила и которых любила с малых лет? Где милые подруги? Где он, обманщик, который когда-то сказал ей: «Люблю»? Где гот, который разделил бы ее одиночество, сказав: «Душа моя, Камер, ты не одинока. Нас двое». Где он? Самое печальное, самое страшное, что у нее нет и никогда не будет такого друга. Она одинока навек. Впрочем, она не одна...

Мысль о том, что она не одна, угнетает ее, терзает душу, до крови рвет сердце и будет мучить всю жизнь. Но разве она не одна? Да, она сейчас одна. В комнате, кроме нее, ни одного живого существа. И все же она одинока — до того одинока, что это ее одиночество никого не тревожит и никто даже не вспомнит о ней. Такие мысли не приходили к ней раньше, когда она, по словам матери, стала взрослой.

Да, она не одна. Ах, проклятая комната рядом! Ее отделяет лишь тонкая переборка. Если бы эту комнату вместе с двумя существами там унес дракон пророка Сулеймана и бросил на горы Каф!²²⁷

О, этот ровный и грубый храп из-за переборки и легкое покашливание! Они-то и гнетут ее, они-то и душат. В горле у нее застрекает ком, который никак не проглотить, на сердце лежит что-то тяжелое и холодное, как камень. Она не может вздохнуть... Слезы... единственное, что ей остается. Вот несколько слезинок, точно жемчужинки, покатались по щекам. И чем больше их сыплется, тем легче дышать, тем кажется вольготней. Луна уползла за горизонт, а солнце еще не взошло. Улетел ночной ветерок-шалун. Пропала таинственная прелесть природы. Кругом сумрачно, угрюмо. И ветряные мельницы не стоят зачарованные, а готовятся к дневному гуду. Заря заалела, будто край неба оросили кровью; пролетела стая ворон.

Камер порядочно замерзла. Тело покрылось гусиной кожей.

Когда она закрывала окно, скрипнула дверь, из соседней комнаты. Седобородый старик проговорил с порога:

— Жена, я пошел в мечеть. Чтоб самовар был вовремя готов! Когда закипит, разбудишь старшую жену [Камал 1983: 14–16].

1909

Перевод Л. Юдкевича

Вопросы и задания:

Сопоставьте рассказы И.А. Бунина «Заря всю ночь» и Ш. Камала «Увядший цветок». Какую функцию в них выполняет пейзаж? Охарактеризуйте особенности стиля писателей.

Литература

Источники:

на татарском языке

Камал Ш. Сайланма эсэрләр. 3 т. Т. 1. Хикәяляр. Повесть. Роман / Ш. Камал. — Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. — 382 б.

на русском языке

Бунин И.А. Собрание сочинений: в 4 т. / И.А. Бунин — М.: Правда, 1988. — Т. 1. — 478 с.; Т. 2. — 592 с.

Камал Ш. Избранные произведения: В 2 т. Т.1 / Ш. Камал. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. — 384 с.

Научно-критическая литература:

Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий / Под общ. ред. Н.К. Гудзия. — М.: Просвещение, 1964. — 478 с.

Бог — человек — общество в традиционных культурах Востока: сб. ст. — М.: Наука. Изд. фирма «Вост. лит.», 1993. — 222 с.

Буров А.И. Эстетическая сущность искусства / А.И. Буров. — М.: Искусство, 1956. — 292 с.

Галанов Б.Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь / Б.Е. Галанов. — М.: Сов. писатель, 1974. — 343 с.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос ислама (интеллектуальные путешествия) / Г.Д. Гачев. — М.: Изд. сервис, 2002. — 784 с.

²²⁷ Горы Каф — мифические горы.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Курс лекций / Г.Д. Гачев. — М.: Изд. центр «Академия», 1998. — 432 с.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Общие вопросы / Г.Д. Гачев. — М.: Сов. писатель, 1988. — 448 с.

Карпов И.П. Проза Ивана Бунина / И.П. Карпов. — М. Флинта: Наука, 1999. — 336 с.

Колобаева Л.А. Проза И.А. Бунина / Л.А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 88 с.

Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX вв. / Л.А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — 336 с.

Купрянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого / Е.Н. Купрянова. — М., Л.: Наука, 1966. — 324 с.

Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энцикл., 1987. — 751 с.

Природа и человек в художественной литературе. Материалы Всероссийской науч. конф. — Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. — 320 с.

Природа: материальное и духовное. Тезисы и доклады. — СПб., 2002. — 244 с.

Сабуров А.А. «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика / А.А. Сабуров. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959. — 602 с.

Себина Е.Н. Пейзаж / Е.Н. Себина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. — М., 1999. — С.228–239.

Топоров В.Н. Миф Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. — М.: Прогресс. Культура, 1996. — 623 с.

Черкезова М.В. Русская литература в национальной школе: Принцип общности и национального своеобразия литератур народов СССР в процессе преподавания русской литературы / М.В. Черкезова. — М.: Педагогика, 1981. — 152 с.

Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.) / Б.Я. Шидфар. — М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1974. — 254 с.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высш. шк., 1990. — 303 с.

6. Художественное пространство, время, хронотоп и национальная идентичность литературы

Хронотоп (от греч. *chronos* — время, *topos* — место) — временные и пространственные представления, запечатленные в литературе и составляющие единство; важнейший параметр художественного мира произведения.

Понятия пространства и времени относятся к фундаментальным понятиям культуры, играя важную роль в человеческом мышлении. Эти понятия настолько фундаментальны, что на определенной ступени развития культуры, в древних мифологических, религиозных и философских системах, они рассматриваются как генетическое начало мира. Пространство и время и в дальнейшем не теряли своей сопричастности основам мироздания: в античных материалистических доктринах они выступают как одно из начал мира (пустота Демокрита), в субъективно-идеалистических системах кантианского толка пространство и время возносятся в ранг априорных форм созерцания, а в диалектическом материализме пространство и время рассматриваются как всеобщие формы существования материи.

Так, исследуя концепции пространства и времени в структуре культурно-исторической и естественнонаучной деятельности (в русле генетической психологии, первобытного мышления, мифологии, религии, античной и средневековой философии, философии нового времени, классической и современной физики), М.Д. Ахундов прослеживает эволюцию противоречивых представлений о времени и пространстве, начиная с древности и до наших дней: «Мифологические представления о пространстве и времени лежат в основе последующего ряда пространственно-временных структур, которые формировались в развитии человеческого познания» [Ахундов 1982: 61–62]. «Четкое разделение времени и вечности, которое в науке выступает в форме разделения времени на относительное и абсолютное... является большим достижением в развитии представления о времени, характерного для обобщающего и абстрагирующего мышления» [Ахундов 1982: 66].

На рубеже XIX–XX веков в искусстве сложился новый образ мира. Изменились и функции художественного пространства и времени. Если реалистическое искусство XIX в. пыталось создать иллюзию действительности и этой цели подчиняло изображение пространства и времени, то в XX в. время и пространство становятся предметом художественной рефлексии, а иногда и основной темой произведения. Особое значение времени как темы и как принципа конструкции текста, экспериментирование со временем наиболее очевидно в литературе «потока сознания» (М. Пруст, Д. Джойс).

Таким образом, становление понятия «хронотоп» было обусловлено, с одной стороны, достижениями естественных наук (долгое время физика сохраняла приоритет в исследованиях пространства и времени) и философии (Кант, Гегель и др.), а с другой — изменением представлений о пространстве и времени в искусстве рубежа веков. Возникновение новой категории в литературоведении было предопределено настоящим взрывом интереса к данной проблеме в культуре XX столетия.

В литературоведение понятие «хронотоп» было введено М. Бахтиным, который предложил «последовательно хронотопический подход» к изучению художественного произведения. М. Бахтин выявил жанровое значение хронотопа и дал несколько определений этого понятия: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — «времяпространство»)… нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)… Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию» [Бахтин 1975: 234-235]. Таким образом, в термине «хронотоп» важна взаимосвязь художественного пространства и времени, их «сращенность», взаимная обусловленность. Из теории Бахтина следует, что и в художественном мире пространство и время в отдельности являются сторонами более общей структуры — хронотопа. Художественное время и пространство пронизывают друг друга: временные параметры входят в определение пространства, а пространственные — в определение времени. В литературе пространство и время соединяются в движении сюжета, поэтому, как считает М. Бахтин, ведущим началом в литературном хронотопе является время.

Следует обратить внимание еще и на то, что для М. Бахтина была важна лишь существенная взаимосвязь, то есть несущая определенную смысловую нагрузку в художественном тексте. Определяя границы хронопического анализа, он выделил «сферу смыслов», не поддающуюся пространственно-временным определениям. По мнению М. Бахтина, изначально существующие абстрактные «смыслы» могут быть доступны человеку лишь в знаковой форме, то есть материализовавшись в пространстве и времени. Хронотоп, таким образом, есть условие материализации «смыслов»: «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов».

Хронотоп истолкован М. Бахтиным не только как взаимосвязь времени и пространства, но и как образ этой взаимосвязи (например, дорога), как «преимущественная точка для развертывания «сцен» (в которых событие изображается, а не дается в форме сообщения), как способ материализации в образах всех абстрактах элементов художественного произведения (идей, философах и социальных обобщений и т. п.).

В исследовании М. Бахтина заложены философские основы теории хронотопа. Каждый человек неповторимо причастен бытию, утверждает автор, каждый имеет в бытии единственное «место», с которого «время и пространство индивидуализируются» [Бахтин 1986: 126]. Из этого следует, что всякое определение человека в пространстве и времени влечет за собой ценностное осмысление мира. Впоследствии идея о «ценностном топосе», центром которого является человек, в эстетике М. Бахтина перерастает в идею о ценностном значении хронотопа. Этим обусловлены и художественные функции хронотопа. Так, именно через изображение в произведении пространства и времени становится наглядно и сюжетно зримой эпоха, которую эстетически постигает художник, в которой живут его герои. В то же время хронотоп не ориентирован на адекватное запечатление физического образа мира, он ориентирован на человека: он окружает человека, запечатлевает его связи с миром, нередко преломляет в себе духовные движения персонажа, становясь косвенной оценкой правоты или неправоты выбора, принимаемого героем, разрешимости или неразрешимости его конфликта с действительностью, достижимости или недостижимости гармонии между личностью и миром. Таким образом, пространство и время является не только онтологическим характе-

ристиками художественного мира, но и имеют ценностное значение.

Как следует их теории хронотопа, разработанной М. Бахтиным, художественное время и пространство нельзя воспринимать как абстрактные категории, не зависящие от их материального наполнения. На разных уровнях «материи литературы» пространственно-временные отношения проявляются по-разному. Следовательно, в литературе также существует «множество пространственно-временных систем, вычленение которых зависит от «точки отсчета» (например, жанровый хронотоп, сюжетный хронотоп, хронотоп автора, героя, читателя и т. д.). Таким образом, хронотоп отдельного произведения представляет собой сложнейшую структуру, в которой соединились разные типы хронотопов» [Фаликова 1992: 52–52].

М. Бахтин выделил и проанализировал некоторые наиболее характерные типы хронотопов: хронотоп встречи, дороги, провинциального городка, замка, площади. В настоящее время активно исследуются мифопоэтические аспекты художественного пространства и времени, семантика и структурные возможности архетипических моделей («зеркало», «сон», «игра», «путь», «территория»), культурологический смысл концептов времени (время пульсирующее, цикличное, линейное, энтропийное, семиотическое и др.).

В работах В.Н. Топорова и З.Г. Минц предложен структурно-семиотический подход к исследованию хронотопа. В.Н. Топоров выделяет горизонтальную и вертикальную направленность путей пространства. В отличие от М. Бахтина, который определил границы хронотопического анализа, выделив «сферу смыслов», не поддающихся пространственно-временным определениям, В.Н. Топоров идет дальше него в хронотопическом подходе к произведениям литературы, не замыкаясь в тесных рамках формально-содержательных взаимосвязей пространства и времени. Изучая особенности мифопоэтического мировосприятия, исследователь пытается проникнуть в хронотопическую суть «сферы смыслов», апеллирует к религиозным текстам, поднимает проблему «пространства созерцания (ср. пространство восприятия, пространство представления, пространство «внешнего» переживания), т.е. той категории сознания, которая выступает как эквивалент реального пространства в непространственном сознании» [Топоров 1983: 228]. «Представляемая простран-

ственность и есть пространство созерцания. Это поразительное приспособление сознания к внешнему миру; иначе мир не мог бы быть представляемым как «внешний» [Топоров 1983: 228], — пишет В.Н. Топоров, рассуждая о связи внутреннего с внешним, непространственного с пространственным, «неизменяющегося» с изменяющимся, нетекстового с текстовым сквозь призму общей идеи единства бытия и познания.

З.Г. Минц различает художественное пространство как «субъективное (метафорическое) «пространство души» — то или иное свойство субъекта художественного текста, сопровождающее его в любых заданных в тексте ситуациях» и пространство «как некие реальные (в смысле «художественной реальности» данного текста) пространственные контуры художественного универсума, сохраняющие свою константность относительно перемещающихся внутри него персонажей» [Минц 1999: 445].

С точки зрения субъектно-объектных отношений анализ хронотопа представлен в работах Р.А. Зобова и А.М. Мостепаненко. Они вводят понятия перцептуального и концептуального времени и пространства. «Если перцептуальное пространство является по преимуществу условием внешнего опыта субъекта, то перцептуальное время является условием как внешнего, так и внутреннего опыта... и в связи с этим обладает как бы большей субъективностью, чем пространство... Субъективный характер перцептуального пространства и времени заставляет познающего субъекта искать более адекватные формы для отображения реального времени и пространства, которые имели бы более общезначимый характер. Такими формами и явились концептуальные пространства и времена» [Зобов 1974: 13]. Реальное (сюжетное) и историческое время и пространство Р.А. Зобов и А.М. Мостепаненко определяют как концептуальное время и пространство, в котором произведение искусства «выступает в виде некоторой модели определенного класса реальных или мыслимых ситуаций».

М.А. Сапаров, размышляя о неразделимости пространства и времени в художественном произведении, выделяет в качестве основной формы пространственно-временной организации художественного единства категорию ритма: «Ритм выступает как специфический способ организации пространственно-временного континуума художественного произведения, по-разному обнаруживающий себя в различных видах искусства,

но при этом оказывающийся неперенным условием всякой художественной целостности» [Ритм, пространство и время в литературе и искусстве 1974: 103].

Каждая культура по-своему понимала время и пространство. Характер художественного времени и пространства отражает те представления о времени и пространстве, которые сложились в быту, в религии, в философии, в науке определенной эпохи. М. Бахтин исследовал типологические пространственно-временные модели (хронотоп летописный, авантюрный, биографический). В характере хронотопа он видел воплощение типов художественного мышления. Так, в традиционалистских (нормативных) культурах господствует эпический хронотоп, превращавший изображение в завершенное и дистанцированное от современности предание, а в культурах инновационно-креативных (ненормативных) доминирует романский хронотоп, ориентированный на живой контакт с незавершенной, становящейся действительностью.

Ф.П. Федоров подчеркивает связь пространственно-временных представлений с мироощущением определенной эпохи: «Систему пространственно-временных представлений вырабатывает каждое индивидуальное сознание, но каждое индивидуальное сознание является историческим сознанием, поэтому в каждом индивидуальном сознании присутствует прежде всего пространственно-временная концепция эпохи, культуры [Федоров 1988: 15]. Ни один показатель культуры не характеризует в такой степени ее сущность, как хронотоп. В пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и историческим сознанием, преломляется вся система духовных представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта.

Вместе с тем художественное время и пространство имеют характерную национальную манифестацию, отражая представление об этих категориях, которые сложились в бытовой культуре, религии, философии. Так, Н.Э. Фаликова, опираясь на идеи М. Бахтина о типах романского хронотопа, полагает, что типологический ряд хронотопов может быть построен на основании национальных особенностей той или иной литературы. По ее мнению, в русской литературе XIX в. наиболее значительными типами хронотопа были дворянская усадьба и купеческий дом [Фаликова 1992: 54]. Хронотоп дома — одна из констант мировой литерату-

ры в прозе татарских писателей начала XX в., функционирует как бинарная оппозиция: идиллический дом — дом, олицетворяющий власть Темной Силы. Замкнутое пространство концентрирует в себе традиции патриархального татарского общества, старого уклада жизни. Поэтому оно, как правило, приносит страдания, несчастья. Здесь всем существом человека овладевают тревога, страх, отчаяние, безверие и т.п.

Изучению хронотопа в контексте национальных особенностей литератур посвящена работа Е.В. Левашевой. Исследуя хронотопы новоевропейских культур, она считает, что посредством этого понятия можно в полной мере охарактеризовать разные национальные литературы: «каждая из них, взятая в отдельности, представляет собой явление, обладающее собственным — внутренним — временным и пространственным единством» [Левашева 2000: 71].

Категория хронотопа организует внутреннее культурное пространство и время каждой нации и выявляет особенности мировосприятия того или иного народа. Так, в основе восточного типа мышления лежит представление о примате духа над материей (время течет из будущего в настоящее), что, в свою очередь, приводит к убеждению о первичности времени по отношению к пространству, о предопределенности, неизменности судьбы человека, о тщетности любых его попыток преобразования своей жизни. Согласно же мировоззрению западного человека, материя первична, время течет из настоящего в будущее и наделенная сильной волей и целеустремленностью личность сама может распоряжаться своей судьбой.

Анализ хронотопа не является единственно возможным методом исследования пространственно-временной системы художественного текста. Время и пространство литературы не тождественны друг другу, поэтому не теряет значения изучение особенностей одной из сторон пространственно-временной целостности. На определенном уровне анализа необходимо отвлечься от взаимосвязи пространства и времени, рассматривать их как самостоятельные категории, что поможет объяснить уникальное свойство всякого искусства выражать время через пространство и пространство через время.

Методы анализа художественного пространства и художественного времени предложены Д.С. Лихачевым и Ю.М. Лотманом. Д.С. Лихачев

определяет специфику художественного времени и его отличие от грамматического времени и философского понимания времени отдельными авторами: «Художественное время — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем... Художественное время, в отличие от времени объективно данного, использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно. Оно может «тянуться» и может «бежать». Мгновение может «остановиться», а длительный период «промелькнуть». Художественное произведение делает это субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности» [Лихачев 1979: 211]. Ю.М. Лотман, анализируя специфические черты художественного пространства в прозе Гоголя, разрабатывает классификацию художественного пространства. «Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом линейного направленного пространства, характеризующегося признаками длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени)» [Лотман 1988].

Художественное пространство и время достаточно хорошо изучены на материале восточного искусства (в работах А.Б. Куделина, М.М. Осиповой, А.М. Саяповой, А.В. Смирнова, И.В. Стеблевой, и др.).

Так, А.Б. Куделин подчеркивает дискретный характер концепции времени на арабо-мусульманском Востоке: «мусульманскому мировоззрению чуждо понятие о вселенной как об упорядоченной системе. Предметы, пространство и время состоят из отдельных атомов, никак не связанных между собой и постоянно, в каждое мгновение воссоздаваемых богом [Куделин 1983: 63]. Выявляя особенности суфийского познания, М.М. Осипова выделяет «замкнутый» и «разомкнутый» типы пространства. «Процесс индивидуального суфийского познания начинается с уединения,

ухода из суетного мира. В результате начальная стадия познания предполагает наличие замкнутого пространства (дома, дворца, винного погреба)... По мере продвижения вперед по пути... суфий разрушает «стены своего дома». Мотив разрушения ... и связанный с ним образ разомкнутого пространства приобретают позитивное значение» [Суфизм в контексте мусульманской культуры 1989: 129]. И.В. Стеблева и А.М. Саяпова анализируют хронотопическую природу восточной символики.

Таким образом, время и пространство, первоначально возникнув в естественных науках как абстрактные понятия, характеризующие те или иные физические параметры внешнего мира, постепенно вошли в литературу в качестве «формально-содержательной категории» (М.М. Бахтин), которая со временем превратилась в философскую категорию, и, наконец, стала универсальной категорией искусства и культуры в целом. Ученых-литературоведов все больше интересует не столько внешняя сторона хронотопа, сколько его неисчерпаемый внутренний потенциал, а потому в современной науке и искусствоведении явственно прослеживается тенденция к различным интерпретациям смысловых хронотопов и их пересечений в пределах произведения, творчества писателя, направления, духовного мира отдельного персонажа.

Специфика пространственно-временной организации произведения определяется его жанрово-родовой принадлежностью. М. Бахтин пришел к выводу, что решающее значение в разграничении жанров принадлежит хронотопу. Так, например, основные жанровые свойства романа Бахтин выводит из «переворота в иерархии времен», который отличает роман от эпоса. Постоянную основу романного хронотопа составляет ориентация на незавершенное настоящее, а хронотоп эпоса определяется обязательной «причастностью прошлому» [Бахтин 1975: 456–457]. Фундаментом хронотопа драмы является установка на настоящее время, на создание у зрителя иллюзии о совершаемости сценического действия здесь и сейчас. Сложные и многообразные пространственно-временные связи запечатлеваются и в лирических произведениях.

Вопросы:

1. Какие художественные функции выполняет хронотоп?
2. В чем проявляется связь художественного времени, пространства,

хронотопа с особенностями мировосприятия народа?

3. Попробуйте построить типологический ряд хронотопов на основании национальных особенностей той или иной литературы.

4. М.И. Ибрагимов доказывает продуктивность понятия хронотоп при изучении идентичности литературы: «... анализ хронотопа в аспекте идентичности ориентирован на определение соотнесенности авторского сознания с различными видами художественного времени и пространства в их взаимосвязи. Очевидно, что в произведениях с ярко выраженной национальной идентичностью это соотнесение будет иметь отношение к таким понятиям, как родина, народ. Национальная идентичность проявляется в сопричастности автора национальной истории, культуре, которым соответствуют определенные национальные хронотопы (например, хронотоп дворянской усадьбы в русской литературе, в частности, в прозе И. Бунина), либо национально обусловленные формы универсальных хронотопов (хронотопы дороги, дома, сада и др.)» [Ибрагимов 2016: 47]. Подтвердите или опровергните это суждение, сопоставив хронотоп дороги (дома, сада) в известных вам произведениях русской и татарской литератур.

Познакомьтесь с приведенным ниже анализом хронотопа в его отношении к идентичности:

Ибрагимов М.И. Хронотоп и идентичность (на примере цикла стихов Равиля Бухараева «Казанские снега») // Литература в школе. — 2016. — № 6. — С. 41–43.

«Вынесенные в заглавие статьи понятия в разной степени укоренены в теоретическом сознании учащихся школ. Если «хронотоп» активно используется ими в практике анализа литературного произведения, то представление об объеме понятия «идентичность» и методах анализа идентичности в литературе в настоящее время еще не сформировались. Объяснение этому простое. «Хронотоп» относится к числу понятий отечественной филологии; теоретически обоснованное в трудах М. Бахтина, оно на протяжении многих лет неизменно присутствует в трудах российских литературоведов, равно как и методистов.

«Идентичность» — относительно новый для отечественной гуманитаристики термин и, отметим, заимствованный из западной науки. Для российских гуманитариев традиционными являются понятия «своеобра-

зии», «самосознание», как своего рода аналоги западной «идентичности». Вместе с тем, начиная с 1990-х гг. ученые-гуманитарии все чаще отдают предпочтение именно «идентичности», в связи с чем В.С. Малахов пишет: «По-видимому, основания предпочтения нового термина привычным «самосознанию» и «самоопределению» следует искать в потере кредита традиционной понятийности. Все, что хотя бы отдаленно напоминает классическую западную философию с ее приматом рефлексивной субъективности, после деструктивной работы, проделанной Фуко и постструктурализмом, отторгается социальной наукой как анахронизм» [Малахов 1998: 48].

В литературоведении проблема идентичности также (как и в социологии, политологии, психологии) становится одним из научных трендов в связи с повышенным интересом к проблемам национального и, одновременно, предоставляемой самим понятием, изначально теоретически сформировавшимся в социальной психологии, возможностью междисциплинарности. Между тем работ, в которых бы ставился вопрос о литературоведческом объеме этого понятия, о его отношении к традиционным для отечественной науки о литературе «национальному своеобразию», «национальному самосознанию» немного [Попова 2004; Кормилов 2007; Султанов 2007], что отчасти и является причиной неразработанности этого понятия в методике преподавания литературы.

Очевидно, что формирование представлений об идентичности у учащихся не определяется исключительно воспитательными задачами (формирование гражданской или национальной идентичности на основе изучения литературы), хотя, безусловно, такая задача в условиях многонациональной российской культуры является значимой. Принципиально важно научить учащихся анализировать формы выражения идентичности в художественном произведении, что предполагает актуализацию знаний о поэтике. «Проследить движение художественной мысли от слова к смыслу, от текста к образу мира, — пишет К. Султанов, — значит говорить об идентичности на уровне и в поле поэтики, напоминая о самодостаточности художественного мира, который есть нечто большее и принципиально иное, чем совокупность составляющих его элементов и частей» [Султанов 2007: 6].

В этой связи эпистемологический потенциал понятия «хронотоп» представляется неоспоримым, принимая во внимание как универсальность категорий «пространство» и «время» (восприятие мира и самого себя немислимо без пространства и времени), так и установленные М. Бахтиным значения хронотопа (в частности, жанровое и ценностное).

Значительный интерес с точки зрения вопроса об идентичности в литературе представляет творчество писателей, чья литературная идентичность формировалась на границах культур и языков. Речь в данном случае не идет о писателях-билингвах (литературный билингвизм — тема, достаточно хорошо разработанная в отечественной науке о литературе и в методике ее преподавания), а о сложившейся на рубеже XX — XXI вв. ситуации «множественность идентификаций», когда писатель все чаще выступает как «носитель полиэтнических культурных ценностей, пишущий для читателей многих стран, живущий поочередно в разных культурных координатах и не мыслящий себя в прокрустовом ложе какой-то одной этнической или эстетической системы» [Васильев 2003: 54].

Множественность идентификаций связана с «множественностью литератур», термином, которым отдельные ученые предлагают обозначать «рядоположенность разных, пребывающих каждая в собственной идентичности литератур, внеиерархическое их со-существование» [Сафиуллин 2010: 58].

Множественность идентификаций проявляется в произведении в культурных и литературных кодах (концептах, национальных архетипах, устойчивых для отдельных национальных литератур образах и мотивах), генетически связанных с разными культурами, в субъектной сфере произведений, анализ которой позволяет установить различные типы авторского сознания [Поэзия Г. Тукая...: 2015].

Творчество поэта Рауиля Бухараева — один из примеров множественности идентификаций в литературе. Поэт, родившийся в Казани, городе, в котором на протяжении многих веков сосуществуют и диалогически взаимодействуют русская и татарская культуры, с 1991 года жил и работал в Лондоне: вел передачи, посвященные истории татарской культуры на радиостанции Би-Би-Си, участвовал в издании (как автор предисловия, комментариев, подстрочного перевода) «Исторической антологии татарской поэзии» (2000) на английском языке).

Р. Бухараев писал на нескольких языках: русском, венгерском, английском, татарском. В предисловии к одной из своих книг, автор, рефлекслируя о своем многоязычном творчестве, пишет: «Быть может, и даже наверняка, именно эта безысходная тяга к родному, / почему-то ставшему чужим, это безмерное старание понять, / почему же есть на свете родное и чужое, всею неразглашенной силой / своей и сподобила писать стихи на совсем уж чужих языках» [Бухараев 2001: 10].

Ключевыми концептами в рефлексиях писателя об идентичности становятся «свое» и «чужое». Понять, прочувствовать «чужое» (чужие язык, культуру, литературу), по Бухараеву, можно, только сделав его своим: «Но в том-то и штука, что ни на один язык / нельзя смотреть лишь снаружи, поверяя его разве что собственной речью / Чтобы понять и постичь — нужно войти в этот сад / и услышать сокровенную музыку листьев, извне звучащую странно, / а порой и смешно» [Бухараев 2001: 14].

Для Бухараева идентичность — это единство во множественности: «Есть некое посильное откровение в том, / что двенадцать языков и вызываемые ими щемление сердца / и терзания разума могут совместиться в единой человеческой душе» [Бухараев 2001: 24].

В цикл Р. Бухараева «Казанские снега» вошли различные по тематике (темы природы, любви, культуры) стихотворения, написанные в 1968–1974 гг.

Анализ хронотопа позволяет говорить о включенности лирического героя в несколько кругов существования. Во многих стихотворениях цикла «Я» лирического героя — это «Я частного человека», переживания которого зачастую сопряжены с временами года и временем суток («Чуть влажною, прозрачной ночью...», «Не вовремя седеют тополя...», «Закат, как красный лист, к реке бредет кустами», «Перед зимой» и др.) или определенным пространством: Вяткой («На переправе сумерки красивы...»), Оренбургом («Оренбург»), Казанью («За рекою Казанкой...», «Тафтиляу»), Крымом («В Крыму, на камне, у морской волны...»).

В отдельных стихах автор обращается к мировой культуре, например, в «Возрождении», в котором поэт посредством узнаваемых аллюзий (Темза, Тауэр, Шекспир) создает образ Англии эпохи Ренессанса.

Особенностью выражения лирического переживания в отдельных стихотворениях цикла является преодоление конкретного, зачастую свя-

занного с определенным пространством, времени и выход к обобщениям философского характера.

Таково, в частности, стихотворение «Памятник», в структуре художественного времени которого выделяются три темпоральных круга: настоящее (время лирической медитации), прошедшее (это личное прошлое лирического героя, которое, одновременно, включается в историческое прошлое («Здесь тишина и синий небосвод... / Пускай об этом кладбище забыли. / Но прадеда могилу просто срыли, / когда в тридцатых строился завод»), будущее («Мы лишь посмертно будем с жизнью квиты, / пока мы живы — можем выбирать.../ Одним — огонь, другим — вот эти плиты.../ А третьих и не будут вспоминать»)).

Поэтическая рефлексия о будущем приобретает у Р. Бухараева характер философского обобщения, на что указывает смена субъектной формы: «Я лирического» героя сменяется на «Мы».

Еще одна заметная особенность пространственно-временной структуры цикла — соотношение статичного и динамичного хронотопов. В большинстве стихотворений время и пространство статичны: в таких стихотворениях, как правило, в центре оказываются пейзажные образы, созерцаемые лирическим героем.

В таких стихотворениях, как «Гуляет в краю бескрайних полей...» и, особенно, «Бесконечный поезд» хронотоп динамичный. Последнее стихотворение — пример поэтической рефлексии об идентичности, в центре которой образ «бесконечного поезда», выступающего как метафора кризиса идентичности.

Идея кризиса идентичности раскрывается посредством мотива движения к Казани и от нее («Здравствуй, родина, снег мой!/ До свиданья, уходим...»), переходящего в мотив пустоты: «Ничего не находим, — только березы чисты — / а когда на перроне конечном / выходим — / через двадцать минут мы, / как поезд прибывший, / пусты» [Бухараев 2001: 73].

Движение поезда от дома уподобляется в стихотворении бегству от себя: «Стук! Стремительный бег нас относит от дома. / Пар летучий! Летят поезда через снег...// День и ночь, день и ночь, день и ночь — / как знакомо!/ От себя, от себя, от себя — / нескончаемый бег» [Бухараев 2001: 73].

Иначе переживание идентичности выражается в стихотворении «У пролива». В его основе драматическое переживание забвенья родного языка: «Как пасынок родного языка, / живу, пишу и думаю по-русски!»; «А знать родной язык — не ремесло, / он не прощает и полузабвенья...» [Бухараев 2001: 66].

Вместе с тем, в выражении переживания идентичности ключевую роль играет аллюзия — татарский напев «Аллюки»: «В журчаньи черных листьев у реки, / у водного светящего края/ ты слышишь переливы «Аллюки» / и плач души — звучание курая?»; «Я напеваю «Аллюки» — без слов, / а ты дымок помешиваешь ложкой...» [Бухараев 2001: 66]. Она (аллюзия) отсылает читателя к известному стихотворению Г. Тукая «Милли моңнар²²⁸», лирический герой которого переживает идентичность как резонанс между собственным внутренним миром и мелодией «Әллүки» («Эллюки»).

«Идентичность — пишет М. Ибрагимов в связи со стихотворением Г. Тукая, — это состояние тождества с другим, нераздельности с ним, когда исчезает граница между «я» и «другим», это то, что делает единым «я» и «другого». Идентичность — область неопределенного, смутного, неясного» [Ибрагимов 2013: 151].

Примечательны, в этой связи, строки из стихотворения Р. Бухараева: «...ты слышишь переливы «Аллюки»/ и плач души — звучание курая? // Но то лишь ветер, листья теребя, / взлетит, — и что-то в нас тогда рыдает...» [Бухараев 2001: 66]. В них тонко прочувствована природа переживания идентичности: с одной стороны, это неопределяемое чувство (на это указывает неопределенное местоимение «что-то»), с другой, чув-

²²⁸ «Моң» относится к разряду национальных концептов, понимаемых как «уникальные концепты, характерные только для одной культуры», как концепты, которые «не имеют прямых эквивалентов в других языках, а слова, номинирующие эти концепты, требуют при переводе пространственных комментариев» [Галиева, Нагуманова 2012: 92]. Моң — понятие, определяющее «национальный колорит татарской духовной культуры, специфическую черту мироощущения, эмоциональное состояние сдерживаемой печали, выражающееся в варьировании оттенков основной интонации» [Татарский энциклопедический словарь 1999: 365]. А.М.Галиева и Э.Ф.Нагуманова подчеркивают, что моң — «это не столько переживание боли и утраты, сколько глубоко внутреннее состояние часто беспричинной тоски и печали, которые имеют подсознательную природу и проявляются наиболее остро в моменты душевных томлений» [Галиева, Нагуманова 2013: 247].

ство, которое присутствует в человеке и проявляет себя вне зависимости от него самого (рыдает не человек, а нечто внутри него).

Наконец, обратимся к вынесенному в заглавие цикла хронотопу Казани. Помимо «Бесконечного поезда», он присутствует в стихотворениях «За рекою Казанкой», «Тафиляу», «Оренбург».

В первом Казань — объект противоречивого отношения лирического героя: «Я его понимаю/ потому и виню, / я его проклиная / оттого что люблю» [Бухараев 2001: 74]. Казань в этом стихотворении — это «город маленьких сплетен, самодельных богем», «город мой неудачный, но довольный собой». Но одновременно, это пространство, притягивающее лирического героя, и это притяжение определяется непреодолимым переживанием национальной идентичности, носителями которой выступают известные народные мелодии — «Тафиляу», «Аллюки»: «Навсегда б одурело / я рванулся в бега, / если б кровь не горела, / не сияли снега, // если б там где могила / мелководной реки. / не сверкала бы сила / “Тафиляу”, / “Аллюки”» [Бухараев 2001: 74].

Во втором автор вводит ряд казанских топонимов: улица Вахитова, Плетеневская тюрьма. Эти образы соединяются в сознании лирического героя (здесь это ребенок) с песней, которую ему поет няня. Отметим, что сам контекст (образный ряд включает в себя звукообраз («крик кладбищенских ворон»), образ «Плетеневской старенькой тюрьмы») и стилистика самого мотива песни («Испуганная нянечка моя / поет и плачет тонким голоском. // Ночь. Татарчонка лепит из меня / татарка в первом платье городском») порождают в читательском восприятии ощущение негативно переживаемой идентичности (см.: «татарчонок», «лепит»).

Наконец, в стихотворении «Оренбург» образу «стоязыкаго» города, в котором «жили люди из Москвы и Мекки», и который сыграл большую роль в развитии татарской культуры, противопоставляется Казань: «Ты (Оренбург. — М.И.) не забыл той стародавней были, / так почему запомнил вдруг: / поэзию татарскую творили / моя Казань с тобою, Оренбург! // Не помнили о том твои музеи, / в твоих архивах тлели письма/ ты жил, по ветру времени развеяв / тебе не дорогие имена // Казань моя, как тихий, темный омут, / уберегла союз от праздных глаз, / незримы эти связи, невесомы, / которыми судьба связала вас...» [Бухараев 2001: 84].

Здесь, очевидно, имеет место лирическое переживание утраты исторической памяти: «И забывал ты горестное знанье, / в неведомую будущность скользя.../ Но у судьбы иное есть названье. / История. Ее забыть нельзя» [Бухараев 2001: 84].

Итак, «индивидуальное» лирического героя, его чувства, рефлексии, в большинстве стихотворений «Казанских снегов» «привязаны» к определенному хронотопу (Вятка, Казань, Оренбург, лето, осень, зима), который не только является фоном для лирических переживаний (а в пейзажных стихах — зачастую непосредственно определяет характер этих переживаний), но и определяет его (лирического героя) идентификацию.

«Я» лирического героя оказывается вписанным в два темпоральных круга: «малый» (времена года и время суток) и «большой» (историческое прошлое, включая образы мировой культуры («Возрождение»)).

Таким образом, уже в раннем цикле поэта обозначается одна из особенностей его поэтической системы — множественность идентификаций. Анализ хронотопа, наряду с анализом других составляющих поэтики (в первую очередь — субъектной сферы) является одним из «ключей» к пониманию идентичности в литературе».

Вопросы и задания:

1. На что указывает динамика субъектных форм в произведениях поэта?
2. Как раскрывается кризис идентичности в стихотворении «Бесконечный поезд»?
3. Какую функцию выполняют музыкальные аллюзии в стихотворении «У пролива»?
4. Какую роль играют хронотопические образы и мотивы в цикле Р. Бухараева «Казанские снега» для понимания идентичности поэта?

Задание. Ниже приводятся фрагмент из рассказа А.П. Чехова «Невеста» (1903) и данный в переводе Г. Хантемировой отрывок из повести Ф. Амирхана «Хаят» (1911). Внимательно прочитайте их.

А.П. Чехов «Невеста»

«Саша в середине июня стал вдруг скучать и засобирался в Москву.

— Не могу я жить в этом городе, — говорил он мрачно. — Ни водопровода, ни канализации! Я есть за обедом брезгаю: в кухне грязь невозможнейшая...

— Да погоди, блудный сын! — убеждала бабушка почему—то шёпотом, — седьмого числа свадьба!

— Не желаю.

— Хотел ведь у нас до сентября пожить!

— А теперь вот не желаю. Мне работать нужно!

Лето выдалось сырое и холодное, деревья были мокрые, всё в саду глядело неприветливо, уныло, хотелось в самом деле работать. В комнатах, внизу и наверху, слышались незнакомые женские голоса, стучала у бабушки швейная машина: это спешили с приданым. Одних шуб за Надей давали шесть, и самая дешёвая из них, по словам бабушки, стоила триста рублей! Суэта раздражала Сашу; он сидел у себя в комнате и сердился; но всё же его уговорили остаться, и он дал слово, что уедет первого июля, не раньше.

Время шло быстро. На Петров день после обеда Андрей Андреич пошел с Надей на Московскую улицу, чтобы еще раз осмотреть дом, который наняли и давно уже приготовили для молодых. Дом двухэтажный, но убран был пока только верхний этаж. В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, пюпитр для скрипки. Пахло краской. На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского.

Дальше была гостиная с круглым столом, диваном и креслами, обитыми ярко—голубой материей. Над диваном большой фотографический портрет отца Андрея в камлавке и в орденах. Потом вошли в столовую с буфетом, потом в спальню; здесь в полумраке стояли рядом две кровати, и похоже было, что когда обставляли спальню, то имели в виду, что всегда тут будет очень хорошо и иначе быть не может. Андрей Андреич водил Надю по комнатам и всё время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, ее мутило от нагой дамы. Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Аидреича или, быть может, не любила его никогда; но как это сказать,

кому сказать и для чего, она не понимала и не могла понять, хотя думала об этом все дни, все ночи... Он держал ее за талию, говорил так ласково, скромно, так был счастлив, расхаживая по этой своей квартире; а она видела во всем одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость, и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч. И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно. Андрей Андреич привел ее в ванную и здесь дотронулся до крана, вделанного в стену, и вдруг потекла вода.

— Каково? — сказал он и засмеялся. — Я велел сделать на чердаке бак на сто ведер, и вот мы с тобой теперь будем иметь воду.

Прошлись по двору, потом вышли на улицу, взяли извозчика. Пыль носилась густыми тучами, и казалось, вот—вот пойдет дождь.

— Тебе не холодно? — спросил Андрей Андреич, шурясь от пыли.

Она промолчала.

— Вчера Саша, ты помнишь, упрекнул меня в том, что я ничего не делаю, — сказал он, помолчав немного. — Что же, он прав! бесконечно прав! Я ничего не делаю и не могу делать. Дорогая моя, отчего это? Отчего мне так противна даже мысль о том, что я когда-нибудь нацеплю на лоб кокарду и пойду служить? Отчего мне так не по себе, когда я вижу адвоката, или учителя латинского языка, или члена управы? О матушка Русь! О матушка Русь, как еще много ты носишь на себе праздных и бесполезных! Как много на тебе таких, как я, многострадальная!

И то, что он ничего не делал, он обобщал, видел в этом знамение времени.

— Когда женимся, — продолжал он, — то пойдем вместе в деревню, дорогая моя, будем там работать! Мы купим себе небольшой клочок земли с садом, рекой, будем трудиться, наблюдать жизнь... О, как это будет хорошо!

Он снял шляпу, и волосы развевались у него от ветра, а она слушала его и думала: "Боже, домой хочу! Боже!" Почти около самого дома они обогнали отца Андрея.

— А вот и отец идет! — обрадовался Андрей Андреич и замахал шляпой. — Люблю я своего батьку, право, — сказал он, расплачиваясь с извозчиком. — Славный старик. Добрый старик.

Вошла Надя в дом сердитая, нездоровая, думая о том, что весь вечер будут гости, что надо занимать их, улыбаться, слушать скрипку, слушать

всякий вздор и говорить только о свадьбе. Бабушка, важная, пышная в своем шелковом платье, надменная, какую она всегда казалась при гостях, — сидела у самовара. Вошел отец Андрей со своей хитрой улыбкой.

— Имею удовольствие и благодатное утешение видеть вас в добром здоровье, — сказал он бабушке, и трудно было понять, шутит это он или говорит серьезно. <...>» [Чехов 1977: 202–222].

1903

Ф.Амирхан «Хаят»

15. Тоска

«Был вечер одного из мартовских четвергов. После вечернего намаза, как обычно по четвергам, отец Хаят, не поднимаясь с молитвенного коврика, начал читать протяжным, старческим голосом одну из сур Корана.

Дрожь в голосе и какое-то неизъяснимое его звучание, которое трудно передать на бумаге, говорили о том, что Бурган-абзый всей душой отдавался молитве; в его голосе звучали и скорбь об усопших, и забота о живых, и оттенки каких-то еще неведомых, печальных и горестных чувств.

В доме все замерло; Газиза-абыстай, не поднимаясь с молитвенного коврика, слушала мужа; Хаят, притихшая, сидела в своей комнате. Биби ходила на цыпочках со всей осторожностью, на какую была способна.

Тишину дома нарушали доносившиеся снаружи вой метели и свист ветра, бившего в стекла окон; завывание бури придавало молитве Бургана-абзый еще большую таинственность и особую силу.

После длинной молитвы старики отправились на покой, хотя не было еще и девяти часов. Легла вскоре и Биби.

Хаят по привычке выдвинула ящики комода: вещи, виденные сто раз, она собиралась пересмотреть в сто первый... Но разыгравшаяся на дворе вьюга нарушила ее спокойствие.

Она отложила свое занятие, притихла.

Ветер за окном то пронзительно свистел, то оглушительно ревел, потом начинал выть волком, вопить, как нечистая сила; и снова свистел, и выл, и ревел... Над головой, грозя сорваться, скрежетала железная

кровля. Трещали оголенные деревья и еще что-то стонало, билось, с силой падало оземь. Звенели стекла окон, скрипели двери, точно в них ломались люди, пришедшие в дом с дурными намерениями.

Хаят сидела, боясь шелохнуться, охваченная каким-то неопределенным тяжелым чувством. Это была не то тоска, не то страх. Вдруг она, сбросив оцепенение, вскочила и, шепча молитву, охраняющую от бед и несчастий, бросилась к двери. Открыв ее, остановилась, прислушалась, точно от темных комнат ожидала ответ на свои мысли. Но мертвящую тишину комнат нарушал только зловеший вой метели.

Хаят бросилась было вон из комнаты, но с порога повернула обратно. Темные комнаты внушали ужас, ей казалось, что в них бродит призрак старухи Халимы, их родственницы, умершей месяц назад. Шепча спасительные молитвы, Хаят подошла к лампе, постояла мгновение в нерешительности, потом схватила ее и, задыхаясь, словно за ней гналось неведомое чудище, побежала к Биби. Комнаты, через которые она пробегала, с их притаившимися в углу тенями и мертвящей тишиной, нарушаемой разгулявшейся вьюгой, казались девушке жуткими.

Служанка спала безмятежным сном, раскинув руки, наполовину раскрытая. Лицо ее, как всегда, блестело от жира, ноздри уродливо раздувались, от тучного тела исходил тяжелый запах пота. Вид Биби поверг Хаят в еще большее уныние. И мрачная комната, и отталкивающая своим безобразным видом сонная Биби с маленькой, ветхой подушкой под головой, и тяжелый, спертый воздух — все это сливалось в одно отталкивающее, уродливое, гадкое. У Хаят появилось такое ощущение, словно по сердцу водили скребком.

Хаят толкнула ее ногу:

— Вставай, Биби! Да встань же!

Но Биби никак не могла проснуться и прийти в себя.

Наконец очнувшись, она села и, шепча молитву, принялась протирать глаза.

Хаят велела Биби лечь в ее комнате. Полусонная служанка кое-как постелила себе в углу и тотчас заснула. Хаят присела к столу, оперлась на него локтями, сжала руками голову. Теперь в ее комнате находилось пусть спящее, но живое существо, и метель ее больше не пугала. Но сердце заныло еще тоскливей. Раньше к этому чувству безысходности примешивался еще и страх, но теперь, освободившись от него, Хаят оказалась во власти отчаян-

ной тоски, охватившей все ее существо. Эта мрачная тишина комнат, монотонная жизнь их обитателей, ложившихся спать с десяти часов вечера, безобразная Биби, ее грязная ветхая подушка — все это окружение Хаят существовало рядом с ее жизнью, все донельзя было убогим, тоскливым, бессмысленным. Жизнь утрачивала всякую привлекательность. Девушке казалось, что вся ее жизнь заключена в этих вот застывших в тишине комнатах, в их обитателях, укладывающихся спать тотчас после вечернего намаза; в этой Биби, которая спит так некрасиво; в этих темных, выюжных ночах... Вся эта жизнь предстала перед ней мрачной, жуткой, словно скелет.

Тоска, гнетущая, тяжелая, всепоглощающая тоска объяла Хаят. <...>» [Амирхан 1979: 267–269].

1911

Перевод Г. Хантемировой

Задание. Сопоставьте образ дома в этих произведениях. Дом хороший, а Надя «готова была убежать, зарыдать, броситься в окно». Хаят испытывает тоску, «гнетущую, тяжелую, всепоглощающую». Чем вызваны такие чувства? Какие художественные приемы используют писатели, показывая, как в героинях произведений рождается отвращение, желание вырваться, уйти из дома.

Литература

Источники:

Амирхан Ф. На перепутье. Рассказы и повести / Ф. Амирхан / пер. с татар. Г. Хантемировой. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. — 336 с.

Бухараев Р. Бесконечный поезд: Избранные стихи и поэмы / Р. Бухараев. — Казань: Магариф, 2001. — 319 с.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 9 / А.П. Чехов. — М.: Наука, 1977. — 496 с.

Научно-критическая литература:

Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М.Д. Ахундов. — М.: Наука, 1982. — 222 с.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.

Васильев Н.Л. Историзм и относительность концепта «национальная литература» / Н.Л. Васильев // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения). — М.: Изд-во МГУ, 2003. — С. 53–59.

Галиева А.М. Национальные концепты / А.М. Галиева, Э.Ф. Нагуманова // Межкультурная коммуникация: Филологический аспект. Словарь-справочник. — Казань: Изд-во «Отечество», 2012. — С. 92–93.

Галиева А.М. Особенности передачи национально-специфических концептов в переводных текстах (на примере концепта Моң) / А.М. Галиева, Э.Ф. Нагуманова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. — 2013. — Т. 155, кн. 2. — С. 245–252.

Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. — М.: Высш. шк., 2004. — С. 182–197.

Зобов Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. — С. 11–25.

Ибрагимов М.И. Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX века / М.И. Ибрагимов // Филология и культура. 2013. № 1 (31). — С. 151–154.

Ибрагимов М.И. Национальная идентичность литературы: пособие для учителей-словесников / М.И. Ибрагимов. — Казань: РИЦ «Школа», 2016. — 94 с.

Ибрагимов М.И. Хронотоп и идентичность (на примере цикла стихов Рауфия Бухараева «Казанские снега») / М.И. Ибрагимов // Литература в школе. — 2016. — № 6. — С. 41–43.

Кормилов С.И. Своеобразие русской литературы и проблема ее национальной идентичности / С.И. Кормилов // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2007. — № 1–2. — С. 8–22.

Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика: (вторая половина VIII—XI век) / А.Б. Куделин. — М.: Наука, 1983. — 259 с.

Левашева Е.В. «Национальное» как феномен нового времени: хромотопы новоевропейских культур: Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Е.В. Левашева. — Казань, 2000. — 20 с.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. / Д.С. Лихачев. — М.: Наука, 1979. — 360 с.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя / Ю.М. Лотман. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.

Малахов В.С. Неудобства с идентичностью / В.С. Малахов // Вопросы философии. 1998. № 2. С. 43 — 53.

Минц З.Г. Структура «художественного пространства» в лирике Ал. Блока / З.Г. Минц // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1999. — С. 444–531.

Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании / М.К. Попова. — Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2004. — 169 с.

Поэзия Г. Тукая: аспекты национальной идентичности / В.Р.Аmineva, М.И.Ибрагимов, Э.Ф.Нагуманова, А.З.Хабибуллина (G.Tukay's poetry: the aspects of national identity / V.R. Amineva, M.I. Ibragimov, E.F. Nagumanova, A.Z. Khabibullina) // XLinguae European Scientific Language Journal. Volume 8. Issue 1, January 2015. — С. 79–87.

Пространство и время в литературе и искусстве: Теоретические проблемы. Классическая литература: метод. материалы по теории лит. — Даугавпилс: ДГПИ, 1987 — 104 с.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974 — 298 с.

Сафиуллин Я.Г. Множественность литератур / Я.Г. Сафиуллин // Теория литературы: словарь для студентов. — Казань: Казанский ун-т, 2010. — С. 58–59.

Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе / А.М. Саяпова. — Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. — 246 с.

Стеблева И.В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период / И.В. Стеблева. — М.: Наука, 1976. — 215 с.

Султанов К.К. От дома к миру: этнонациональная идентичность и межкультурный диалог / К.К. Султанов. М.: Наука, 2007. — 302 с.

Татарский энциклопедический словарь. — Казань: Ин-т Татар. энцикл. Акад. наук РТ, 1999. — 703 с.

Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. ст. — М.: Наука, 1983. — С.227–285.

Универсалии восточных культур. — М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2001. — 431 с.

Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П. Федоров. — Рига: Зинатне, 1988. — 454 с.

7. Жанровая идентичность произведения как проблема сопоставительного литературоведения.

В современной теории литературы зафиксирована неопределенность терминологического значения понятия «рассказ»²²⁹. Общим местом является указание на то, что рассказ отличается от повести объемом: «Рассказ — малый прозаический (изредка стихотворный) жанр, соотносимый с повестью, как более развернутой формой эпического повествования» [Нинов 1971]. «Рассказ, малая эпическая жанровая форма художественной литературы — небольшое по объему изображенных явлений жизни, а отсюда и по объему текста, **прозаическое** произведение» [Поспелов 1987]. Эту точку зрения оспаривает В.И. Тюпа: «Вопреки расхожему представлению, от повести рассказ отличается не объемом, а своей «романизированной», внеканонической поэтикой, определяемой не внешней, устоявшейся нормой организации текста, а внутренней мерой художественного целого, принадлежащего к данному жанру» [Теория литературных жанров 2011: 72].

Ряд исследователей (К. Локс, В. Кожин, В. Скобелев, В. Тюпа) считают жанрообразующей чертой рассказа установку на адресата-слушателя, а не читателя: «... исходя из самого значения слова рассказ, к этому жанру иногда относят специфические формы повествования, в которых выступает рассказчик <...>, и тем самым создается иллюзия уст-

²²⁹ См. обзор определений жанра рассказа в хрестоматии «Теоретическая поэтика: понятия и определения» [Теоретическая поэтика 20002: 395–400].

ного рассказа в точном смысле слова» [Кожин 1974]. По мнению В.П. Скобелева, жанровая стратегия изустности определяет «интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий <...> центростремительную концентрированность сюжетно-композиционного единства» [Скобелев 1982: 59]. В.И. Тюпа полагает: «Имитация устной речи — распространенный, но факультативный признак данного жанра. Однако присущая рассказу стратегия квазиустного, «неолитературного», менее дистанцированного общения с читателем требует преимущественно разговорной или, по крайней мере, нейтральной лексики и синтаксиса, допуская стилистику письменной речи различных типов только в качестве цитируемого чужого слова» [Теория литературных жанров 2011: 74].

Существует традиция, в соответствии с которой жанр рассказа определяется через сопоставление с повестью, с одной стороны, и с новеллой — с другой. По мнению К. Локса, рассказ отличается от повести «особой тональностью повествования»: «Тон рассказывания предполагает <...> строгую фактичность, экономию (иногда сознательно рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку основной сущности рассказываемого. Повесть, наоборот, пользуется средствами замедленной тональности — она вся наполнена подробной мотивировкой, побочными аксессуарами, а ее сущность может быть распределена по всем точкам самого повествования с почти равномерным напряжением» [Локс 1925]. Сравнивая рассказ и новеллу, В. Кожин выделяет следующие отличительные признаки этих двух жанровых форм: «... новеллу и рассказ различают как повествование с острой, отчетливо выраженной фабулой, напряженным действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ)» [Кожин 1974]. 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, психологического, субъективно-оценочного элементов» [Нин 1971]. Г.Н. Пospelов устанавливает родо-видовые отношения между рассказом и новеллой и выделяет две типологические разновидности жанра расска-

за: «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» [Поспелов 1987]. Исследователь поэтики рассказа 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» [Скобелев 1982: 55].

В зарубежном литературоведении предпринимаются попытки выделить в рассказе черты, объединяющие его с драматическим родом литературы: «Рассказ (short story). Короткое реалистическое повествование (менее 10 000 слов), включающее элементы драмы, чье воздействие должно быть однонаправленным. В рассказе внимание сконцентрировано на одном герое и одной определенной ситуации в определенный момент. Даже если это условие не соблюдается, рассказ, тем не менее, являет некое единство как свой основной принцип. Хороший рассказ представляет персонажа (или группу персонажей) в определенной обстановке, физически или духовно вовлеченного в действие. Драматический конфликт — противоборство противостоящих друг другу сил — в центре любого рассказа» [Shaw 1972: 343].

По мнению В.И. Тюпы, «важнейшей, поистине жанрообразующей особенностью рассказа является взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления — притчевой и анекдотической, — составляющей 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)» [Теория литературных жанров 2011: 74].

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. Анализируя одну из первых книг по теории татарской литературы «Әдәбият ысуллары» («Методы литературы»,

1912), она отмечает: «Шулай итеп, автор башта роман һәм хикәяләрне (биредә повесть мэгънәсендә кулланыла) аерып ала» [Заһидуллина 2000: 146]²³⁰. По мнению ученого, вплоть до 1913 года (до появления труда Г. Баттала «Нэзарияте әдәбия» («Теория литературы»)) применялись термины «хикая» и «роман»: «Моңа кадәр татарларда эпик әсәрнең кече жанры — хикәя һәм олы жанры — роман гына кулланылышта йөри» [Заһидуллина 2000: 157]²³¹.

Хикая постепенно начинает рассматриваться как «малый жанр эпического рода татарской литературы. В хикая обычно изображаются эпизод или события из жизни человека. Героев в произведении немного, их характеры не развёрнуты, а даны лишь в отдельных чертах, что определяет его относительно небольшой объем. Хикая восходит к хикаяту» [Загидуллина 2014: 215]. Хикаят (с арабского — повествование) — термин восточной поэтики, «по содержанию и жанровой природе близок к современному рассказу, новелле, притче. <...> С начала XX в. название жанра трансформировалось в «хикәя» (рассказ), «озын хикәя» (длинный рассказ, повесть)» [Татарская энциклопедия 2014, 6: 217]. Г.Р. Гайфиева, указывая на то, что термином «хикәят» в широком смысле определяли любое прозаическое произведение, выделяет такие признаки жанра как эпичность, сюжетность, повествовательность [Гайфиева 2010: 8]. Для обозначения прозаических произведений средней формы применялся термин «озын хикәя» (длинный рассказ)²³². Начиная с работы Г. Баттала, в татарском литературоведении отмечается очевидная неопределенность понятий, используемых для обозначения произведений средней и малой форм эпики.

Жанр хикая в татарской литературе XX в. функционирует как неканонический жанр, который имеет свою внутреннюю меру, не тождественную той, что характерна для неканонических малых жанров эпики (например, рассказа) в русской и европейской литературах. Для того чтобы выявить жанрообразующие признаки хикая, рассмотрим особенности

²³⁰ Таким образом, автор сначала выделяет роман и рассказ (в значении повести). *Перевод Д.Ф. Загидуллиной.*

²³¹ До тех пор у татар функционировали только термины хикая как дефиниция малых эпических жанров и роман – определение больших форм эпики. *Перевод Д.Ф. Загидуллиной.*

²³² Возникает аналогия с формой так называемого длинного стихотворения («озын шигырь»), которая восходит к фольклорному жанру «длинной» песни.

функционирования этой художественной формы в творчестве А Еники 1940-1960-х гг. Хикая — один их центральных жанров его прозы, важный для понимания существенных особенностей татарской литературы этого периода.

В одних хикая А Еники («Родная земля», «Красота», «Шутка») воспроизводится структура, в чем-то типологически сходная с жанром новеллы (асимметричность сюжета, построенного по принципу кумуляции, его замкнутость, смысловая закругленность и исчерпанность, обязательность пуанта, установка на изображение «казуса», пространственная дистанция между героем и рассказчиком и др. [Теория литературных жанров 2011: 55–59]), и вместе с тем существенно от нее отличающаяся. Сюжетная динамика в этих произведениях во многом определяется динамикой рефлексии, внутренних психологических состояний и процессов. Велика роль описательных, внесюжетных компонентов, преодолевающих центрированность сюжета. Поэтому данные хикая не могут быть однозначно соотнесены с жанром новеллы.

В других хикая («Глядя на горы», «Медный колокольчик» 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, доминирование временной дистанции между героем и рассказчиком и возможность авторитетной резюмирующей позиции, потенциальная близость кругозоров действующего лица и повествователя [Теория литературных жанров 2011: 84–90]. Но хикая А Еники отличаются от повести использованием форм изображения и структурных принципов, характерных для лирического рода литературы, с одной стороны, и очеркистики — с другой.

Близкий к хикая жанр, по отношению к которому он самоопределяется, — **длинное стихотворение** («озын шигырь»), которое в свою очередь восходит к фольклорному жанру «длинной» песни (озын жыр, озын көй). О существовании двух мелодий — «длинных, протяжных» и «коротких, легких» писал Г. Рахим [Рэхим 1914: 14–17, 19–22]. Ю.Н. Исанбет считает, что двум видам народного стиха соответствуют две песенные формы: песня на длинный стих — «длинная песня» и песня на короткий стих — короткая песня [Исанбет 1983: 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) [Нигмедзянов 1982: 33–34]. В напевах орнаментально-импровизационного типа с прихотливым внутрислоговым распевом ученый отмечает отсутствие стабильного развития, обогащение их особенностями жанров с квадратными структурами и четными метриками, вносящими в песню внутреннюю контрастность и динамику [Нигмедзянов 1982: 34]. Исследователь данной темы А.А. Табаева полагает, что протяжная песенная лирика (озын көй), 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) [Табаева 2013: 50]. А.Абдуллин, анализируя тематику и музыкальную стилистику «озын көй», указывает на возможность метроритмического варьирования, многократные темповые отклонения, разнообразие ритмического рисунка, обилие мелодических украшений, развертывание мелодического «остова» напева в качестве опевания его вспомогательными мелодическими узорами [Абдуллин 1967: 65].

Как устанавливает Д.Ф. Загидуллина, художественная форма длинного стихотворения актуализируется в рамках модернистской поэзии 20-х — 30-х гг. Имажинистская образность не уместается в привычные рамки: «... большинство стихотворений К. Наджми из сборника — так называемые длинные стихотворения. Такая форма позволяет поэту, с одной стороны, провести циклизацию, выделяя внутри одного стихотворения самостоятельные разделы, описывая различные точки хаоса жизни; с другой — использовать эпические детали и приёмы: несмотря на разорванность композиции, чередование ярких эпизодов, мелких ситуаций служит воссозданию единой картины хаоса, над которым угадывается гармония утопического светлого будущего. Хаос подчиняется не только ассоциативным связям изображающего сознания, но и воспринимающего — читателя. Подобная форма длинного стихотворения становится разновидностью нэсера: формы лиро-эпики, или ритмизированной прозы, ак-

тивизировавшейся в татарской литературе начала XX в.» [Загидуллина 2013: 136].

Таким образом, в длинном стихотворении воспроизводится лиро-эпический (и отчасти драматический) синкретизм. Повествовательный сюжет в сочетании с лирической и драматической обработкой становится в татарской литературе 1940–1960-е гг. источником новых форм родового синкретизма, которые реализуются в хикая. Анализ особенностей функционирования этой художественной формы в творчестве А Еники позволяет выявить ее **жанрообразующие признаки**.

Во-первых, *специфику жанра определяет соотношение эпического и лирического начал в структуре произведения*. В зависимости от варьирования их меры могут быть выделены типологические разновидности жанра: лирические хикая (нэсер), лиро-эпические хикая и эпические хикая.

В нэсере нет эпического сюжета, повествование ведется от лица лирического субъекта, переживающего событие «озарения». В относящемся к данной художественной форме произведении А Еники «Цветок мака» его основу составляет переход лирического субъекта от страдательной интенции к жизнеутверждающей, т. е. герой претерпевает «изменение строя своей субъективности» (В.И. Тюпа). Этому процессу соответствует образно-метафорический характер лексики, подчеркнута экспрессивное строение фраз и другие формальные признаки лирического преображения переживаний. Одним из способов художественного завершения является ритмико-интонационная организация текста. Эпическое начало не исчезает, проявляясь в наличии элементов повествовательного дискурса. В нэсере «Цветок мака» совершается выход в историческое время, эпический масштаб придается противопоставлению картин мирной жизни и войны.

Большинство рассмотренных хикая А. Еники («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 одного события его внутренней жизни — происходит коренное изменение образа мыслей, мироощущения и миропонимания персонажа. Такой переход из одного жизненно-

идеологического статуса в противоположный совершает старик Лукман («Глядя на горы»), преодолевая мучительный духовный кризис; смертельно раненный лейтенант («Кто пел?»), когда слышит звучание родной татарской песни; Клара («Родная земля»), осознающая на вершине горы, что у человека есть дорогая ему земля, называемая «родной»; рассказчик в «хикэя-истэлек» «Медный колокольчик», соединяющий в повествовании два временных потока и открывающий для себя вечное время и вечные ценности; герой, от лица которого ведется повествование в хикэя «Красота», прозревающий универсально-философский смысл рассказанной им истории о Бадретдине и его матери. Персонажам, с одной стороны, присущи черты эпических героев: раненый солдат, не имеющий имени («Кто пел?»), Лукман («Глядя на горы») 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 частный человек, который по мере развития сюжета самоопределяется — осознает себя и свое отношение к миру, раскрывается в романной сложности и динамике.

Отличительной особенностью поэтики лиро-эпических хикэя является особый тип субъектной архитектоники. В хикэя «Медный колокольчик», «Красота» повествование ведется от лица героя-рассказчика, который подобен лирическому субъекту: он является структурообразующим центром произведения и формирует целостность лирического типа. Этот субъект речи близок автору, но как непосредственный участник изображаемых событий объективирован в тексте: отсюда сочетание в стиле произведений приемов субъективно-лирического и объективно-аналитического письма. В хикэя «Глядя на горы», «Кто пел?», «Родная земля» повествование ведется от третьего лица, но широко используется замещенная прямая речь, в которой акцентирована близость героя автору. В них не только раскрывается внутренний мир персонажей, но и отражается их восприятие, интерпретация и оценка внешних обстоятельств, в которых развивается действие, и самих событий.

Структурирование художественного содержания в хикэя первого и второго типа происходит в соответствии с законом «лирического члене-

ния»²³³. Оно является источником повышенной символизации отдельных элементов текста и формирования символического подтекста²³⁴.

Особая форма родового синкретизма явлена в таких хикее, как «Дитя», «Мать и дочь», «Шутка», условно названных нами «эпическими». В них проявляется сильная драматическая тенденция: отчетливо выступает драматический способ организации сюжета и конфликта, характеры героев раскрываются в действии, обращает на себя внимание обилие диалогов и др. Однако драматические элементы подчинены авторской установке на объективацию изображаемого и способствуют усилению собственно эпических свойств жанра. В рассказе «Дитя» в художественный строй диалогических сцен входит детальное воспроизведение психологического состояния Зарифа, оказавшегося в ситуации выбора между требованиями долга и нравственного чувства. В хикая «Мать и дочь» эпизоды высокого драматического напряжения чередуются с эпическими ретардациями. Ситуация, потребовавшая от дочери предельной концентрации нравственных сил и активной душевной работы, составляет драматический «полюс» изображения. Он уравнивается эпическим спокойствием финала, соответствующим найденной героиней устойчивой жизненной позиции. В рассказе «Шутка» драматическая организация эпизодов и сцен совмещается с детальным описанием речевой манеры персо-

²³³ «Это акт изоляции или отрешения, выведение 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)» [Поэтика 2008: 112].

²³⁴ Детально этот процесс описал Н.Т. Рымарь: «В результате происходит лирическое завершение, образование нового мира смысла, источником которого является лирический субъект. Изолирующая граница создает новые контексты внутри отдельно взятого произведения: происходят постоянные изменения горизонта интенционального смысла — горизонтов отдельного словосочетания, предложения, абзаца, строфы, главы, на фоне и в пределах которых слово или образ, мотив обретают свой смысл, в результате чего возникают все новые и новые процессы смыслообразования. Выделенные из своих «гнезд» явления получают возможность вступить в новые смыслопорождающие отношения не только внутри своих горизонтов, но и с изолированными, обретшими известную автономию элементами других горизонтов. Получившие относительную автономию мотивы, принадлежащие одним контекстам, встречаются с мотивами, связанными с иными контекстами, но вместе с тем они несут в себе память о своих горизонтах значений, что создает ситуацию радикального расширения горизонтов, влекущую за собой процессы многократного переосмысления и даже превращения значений» [Рымарь 2008: 35–36].

нажей, их жестов, мимики, телодвижений. Широко представлена персональная несобственно-прямая речь, в которой выявляется душевная драма героини, потерпевшей поражение в «игре» с судьбой.

Эпическая объективность не исключает лирического тона и субъективно-оценочного слова. Повествование приближается к «лирической концентрации» (Т.И. Сильман) в описаниях природы. В рассказе «Дитя» лирическим обобщением повествовательной фабулы становится фраза, произнесенная командиром роты. В рассказах «Мать и дочь», «Шутка» решающая роль в постижении и оценке изображаемого принадлежит символическим образам и мотивам (две пряди седых волос, появившихся у висков Рахили; мотивы ночной пустоты и черной воды, в которую Дилляра бросает платок, — символ красоты, молодости, полноты чувств).

Во-вторых, *внутренней мерой жанра является взаимодействие описательного и повествовательного компонентов при многообразном варьировании их количественного соотношения.* В одних произведениях («Дитя», «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 соотносятся с ним на иных художественных основаниях. Внешняя изобразительность, сориентированная вовне и строго не связанная с событийными рядами, отражает разные грани национально-исторического бытия. Например, в «хикэя-истэлек» (рассказе-воспоминании) «Медный колокольчик» сюжетность и описательность соотносятся как личное и общее, внутреннее и внешнее, субъективное и объективное, формируя представление о жизни как постоянном колебании между этими двумя полюсами, существующими «нераздельно и неслиянно». В произведении «Родная земля» сюжет раскрывает внутреннюю причастность героини к тому национальному миру, интегральный образ которого создается пейзажем, интерьером, описанием одежды деревенских родственников Клары, воспроизведением особенностей их речи, бытового уклада деревенской жизни, топонимики и т.д. В рассказе «Красота» описательные компоненты вступают в многообразные взаимоотношения с сюжетом. Оспаривая и дополняя повествовательный дискурс, они философски обосновывают именно такое развитие событий. Таким образом, между повест-

вовательностью и описательностью устанавливаются сбалансированное ценностное соотношение и взаимоосвещение.

Таким образом, хикая — оригинальный жанр татарской прозы, имеющий истоки в средневековой восточной литературе (в жанре хикаят) и национальном фольклоре (озын жыр, озын көй) и ориентирующийся на систему эпических жанров русской и европейских литератур (роман, повесть, рассказ, новелла и др.). В творчестве А Еники с наибольшей полнотой реализовались художественно-эстетические возможности, заложенные в этой емкой и гибкой жанровой форме.

Задание. Ниже приводятся фрагмент из повести Ю. Трифонова «Обмен» (1969) и данный в переводе М. Рафикова отрывок из хикая А Еники «Төнге тамчылар» («Ночная капель», 1964). Внимательно прочитайте их.

Ю.Трифопова «Обмен»

«<...> Дмитриеву в августе исполнилось тридцать семь. Иногда ему казалось, что еще все впереди.

Такие приступы оптимизма бывали по утрам, когда он просыпался вдруг свежим, с нечаянной бодростью — много содействовала тому погода — и, открыв форточку, начинал в ритме размахивать руками и сгибаться и разгибаться в поясе. Лена и Наташка вставали на четверть часа раньше. <...>

В то утро начального октября за окном была синь, комната наполнилась светом, отраженным от залитого солнцем бело-кирпичного торца противоположного дома, и голоса Веры Лазаревны не было слышно. В первый миг, едва разлепив глаза, Дмитриев бессознательно — из-за солнца и света — ощутил радость, но уже в следующую секунду все вспомнилось, синева смеркла, за окном установился безнадежно ясный и холодный осенний день. До завтрака ни он, ни Лена не сказали друг другу ни слова. Но после того, как Дмитриев позвонил Ксении Федоровне — он звонил сестре Лоре в Павлиново, где сейчас мать жила, и Ксения Федоровна бодрым голосом рассказала, что вчера поздно заезжал Исидор Маркович, нашел состояние хорошим, давление в норме, советовал с первым снегом поехать в какой-нибудь подмосковный санаторий, затем следовали вопросы насчет Наташкиных дел, как ее глаза, исправила ли

тройку по физике, дают ли ей морковку сырую тертую — самое полезное питание для глаз, и что слышно с командировкой Дмитриева, — он испытал внезапное облегчение, точно отлив боли от головы. Вдруг показалось, что все, может, и обойдется. Бывают же ошибки, самые невероятные ошибки. И с этой ничтожной радостью и минутной надеждой он пришел после телефонного разговора в комнату — Наташка уже убежала, а Лена поспешно что-то шила, наполовину одетая, в юбке и в черной нижней рубашке, с голыми плечами — и, проходя мимо Лены, он легонько шлепнул ее пониже спины и спросил дружелюбно:

— Ну-с, как настроение?

Вдруг сухо Лена ответила, что настроение у нее плохое.

— Да что ты? — сказал Дмитриев, задетый тем, что так сухо отвечают на его дружелюбие. — Это отчего же?

— Причин, по-моему, больше чем достаточно. Мама заболела.

— Твоя мама?

— Ты думаешь, только твоя может болеть?

— А что с Верой Лазаревной?

— Что-то очень серьезное с головой. Второй день лежит, я уж тебе не говорила вчера, но сегодня утром позвонила... Какие-то мозговые спазмы.

Лена закончила шитье, надела кофточку и подошла к зеркалу, глядя на себя высокомерно. Кофточка была с короткими рукавами, что было некрасиво — руки у Лены вверху толсты, летний загар сошел, белеет кожа в мелких пупырышках. Ей надо носить только длинные рукава, но сказать ей об этом было бы неосмотрительно. Какая выдержка — ни звука о своем вчерашнем предложении! Может, ей стало стыдно, но скорее тут была некоторая амбиция: ее обвинили в бестактности, в отсутствии чуткости, как раз в тех качествах, которые ей самой особенно неприятны в людях, и она проглотила эту несправедливость и даже просила прощения и как-то унижалась. Но теперь она будет молчать. Зачем всегда ходить в плохих? Нет уж, теперь станете просить — не допроситесь. К тому же ей не до того, она озабочена болезнью матери (Дмитриев готов был отвечать ста рублями против рубля за то, что у тещи ее обычная мигрень). Господи, как он научился читать вслепую в этой книге! Не успел

Дмитриев насладиться последней мыслью, полной самодовольства, как Лена ошеломила его. Совершенно буднично и мирно она сказала:

— Витька, я тебя прошу — поговори сегодня же с Ксенией Федоровной. Просто предупреди, что Маркушевичи могут посмотреть ее комнату, и надо взять ключ.

Помолчав, он спросил:

— Когда они хотят смотреть?

— Завтра, послезавтра, не знаю точно. Они позвонят. А ты, если поедешь сегодня в Павлиново, не забудь, возьми ключ у Ксении Федоровны. Кефир, пожалуйста, поставь в холодильник, а хлеб — в мешочек. А то всегда оставляешь, и он сохнет. Пока!

Махнув приветственно, она вышла в коридор. Хлопнула входная дверь. Загудел лифт. Дмитриеву что-то хотелось сказать, какая-то мысль, неясно-тревожная, возникала на пороге сознания, но так и не возникла, и он, сделав два шага вслед за Леной, постоял в коридоре и вернулся в комнату.

От ранней синевы не осталось и помину. Когда Дмитриев вышел к троллейбусной остановке, сеялся мелкий дождь и было холодно. Все последние дни дождало. Конечно, Исидор Маркович прав — он опытный врач, старый воробей, его приглашают на консультации в другие города — надо вывозить мать за город, но не в такую же гриппозную сырость. Но если он советует подмосковный санаторий, значит, не видит близких угроз — вот же что! И Дмитриев второй раз за сегодняшнее утро с робостью подумал о том, что, может быть, все и обойдется. Они обменяются, получают хорошую отдельную квартиру, будут жить вместе. И чем скорее обменяются, тем лучше. Для самочувствия матери. Свершится ее мечта. Это и есть психотерапия, лечение души! Нет, Лена бывает иногда очень мудра, интуитивно, по-женски — ее вдруг осеняет. Ведь тут, возможно, единственное и гениальное средство, которое спасет жизнь. Когда хирурги бессильны, вступают в действие иные силы... И это то, чего не может добыть ни один профессор, никто, никто, никто!

Уже ни о чем другом не мог думать Дмитриев, стоя на троллейбусной остановке под морозящим дождем и потом, пробираясь внутрь вагона среди мокрых плащей, толкающих по колену портфелей, пальто, пахнущих сырым сукном, и об этом же он думал, сбегая по грязным, скольз-

ким от нанесенной тысячами ног дождевой мокряди, ступеням метро, и стоя в короткой очереди в кассу, чтобы разменять пятиалтынный на пятаки, и снова сбегая по ступеням еще ниже, и бросая пятак в щель автомата, и быстрыми шагами идя по перрону вперед, чтобы сесть в четвертый вагон, который остановится как раз напротив арки, ведущей к лестнице на переход. И все о том же — когда шаркающая толпа несла его по длинному коридору, где был спертый воздух и всегда пахло сырым алебастром, и когда он стоял на эскалаторе, втискивался в вагон, рассматривал пассажиров, шляпы, портфели, куски газет, папки из хлорвинила, обмякшие утренние лица, старух с хозяйственными сумками на коленях, едущих за покупками в центр, — у любого из этих людей мог быть спасительный вариант. Дмитриев готов был крикнуть на весь вагон: «А кому нужна хорошая двадцатиметровая?..»

Без четверти девять он выбрался из подземелья на площадь, без пяти пересек переулок и, обогнув стоявшие возле подъезда автомобили, вошел в дверь, рядом с которой висела под стеклом черная таблица «ГИНЕГА».

В этот день решался вопрос о командировке в Гольшманово, в Тюменскую область. Командировку утвердили еще в июле, и ехать обязан был не кто иной, как Дмитриев. Насосы — его вотчина. Он один отвечал за это дело и один в нем по-настоящему разбирался, если не считать Сниткина. Неделю назад Дмитриев затеял с ним разговор, но Паша Сниткин, хитромудрый деятель (в отделе его называли «Паша Сниткин Смиру-по-ниткин» за то, что ни одной работы он не сделал самостоятельно, всегда умел устроить так, что все ему помогали), сказал, что поехать, к сожалению, никак не может — тоже по семейным обстоятельствам. Наверное, врал. Но тут было его право. Кому охота ехать в ненастье, в холода в Сибирь? Сниткину было неловко отказывать, и у него вырвалось с досадой: «Ты же говорил, что твоей матушке стало лучше?»

Дмитриев не стал объяснять, только махнул рукой: «Где лучше...». А ведь Паша всегда так внимательно расспрашивал о здоровье Ксении Федоровны, давал телефоны врачей, вообще проявлял сочувствие, и в его согласии Дмитриев был почему-то совершенно уверен. Но почему? С какой стати? Теперь стало ясно, что эта уверенность была глупостью. Нет, они не фальшивят, когда проявляют сочувствие и спрашивают с проник-

новенной осторожностью: «Ну, как у вас дома дела?» — но просто это сочувствие и эта проникновенность имеют размеры, как ботинки или шляпы. Их нельзя чересчур растягивать. Паша Сниткин переводил дочку в музыкальную школу, этим хлопотливым делом мог заниматься один он — ни мать, ни бабушка. И если б он уехал в октябре в командировку, музыкальная школа в этом году безусловно пропала бы, что причинило бы тяжелую травму девочке и моральный урон всей семье Сниткиных. Но, боже мой, разве можно сравнивать — умирает человек и девочка поступает в музыкальную школу? Да, да. Можно. Это шляпы примерно одинакового размера — если умирает чужой человек, а в музыкальную школу поступает своя собственная, родная дочка.

Директор ждал Дмитриева в половине одиннадцатого. Склонив голову набок и глядя с каким-то робким удивлением Дмитриеву в глаза, директор сказал:

— Так что же будем делать?

Дмитриев ответил:

— Не знаю. Ехать я не могу.

Директор молчал, трогая белыми широкими пальцами кожу на щеках, на подбородке, словно проверяя, хорошо ли побрился. Взгляд его становился задумчивым. Он действительно о чем-то крепко задумался и даже бессознательно замурлыкал какую-то мелодию.

— Н-да... Так как же быть, Виктор Георгиевич? А? А если дней на десять?

— Нет! — отрывисто сказал Дмитриев.

Он понял, что может стоять, как скала, и его не сдвинут. Только не надо ничего объяснять. И директор, подумав, назвал фамилию Тягусова, молодого парня, год назад окончившего институт и, как казалось Дмитриеву, порядочного балбеса.

Еще недавно Дмитриев стал бы протестовать, но теперь вдруг почувствовал, что все это не имеет значения. А почему не Тягусова?

— Конечно, — сказал он. — Я посижу с ним дня два, все ему объясню. Он справится. Парень толковый.

Придя в свою комнату на первом этаже, Дмитриев полтора часа работал не разгибаясь: готовил документацию для Гольшманова. Хотя он и раньше не верил в то, что его заставят поехать, все же мысль о команди-

ровке давила, была ко всем его тягостям еще одной гирькой, и теперь, когда гирьку сняли, он испытал облегчение. И подумал с надеждой, что сегодня, может быть, будет удачный день. Как у всех людей, которых гнетет судьба, у Дмитриева выработалось суеверие: он замечал, что бывают дни везения, когда одна удача цепляется за другую, и в такие дни надо стараться проворачивать как можно больше дел, и бывают дни невезения, когда ни черта не клеится, хоть лопни. Похоже на то, что начинается день удач. Теперь надо занять деньги. Лора просила привезти хотя бы рублей пятьдесят. На одного Исидора Марковича ушло за месяц — четырежды пятнадцать — шестьдесят рублей. А где взять? Такая гадость: занимать деньги. Но делать надо сегодня, раз уже сегодня день удач.

Дмитриев стал думать, к кому бы ткнуться. Почти все — он вспомнил — жаловались недавно, что денег нет, прожились за лето. Сашка Прутьев строил кооперативную квартиру, сам был весь в долгах. Василий Герасимович, полковник, партнер по преферансу и по поездкам на рыбалку, всегда выручавший Дмитриева, переживал трагедию — ушел от жены, просить его было неловко. Приятели Дмитриева по КПЖ (клуб полуженатиков), к которым Дмитриев кидался в минуты отчаянья, когда ссорился с Леной, были люди малоимущие — их состояния заключались у кого в автомобиле, у кого в моторной лодке, в туристской палатке, в бутылках французского коньяка или виски «Белая лошадь», купленных случайно в Столешниковом и хранящихся на всякий пожарный дома в книжном шкафу, — и могли одолжить не больше четвертака, сороковки от силы, а достать необходимо было не меньше полутора сот. Была, конечно, последняя возможность, предел мучительства: попросить у тещи. Но это уж значило — докатиться. Дмитриев еще мог бы сделать над собой усилие, перемучиться, но Лена переживала такие вещи чересчур болезненно. Она-то знала свою мать лучше. Внезапно Дмитриеву пришло в голову — это была та самая мысль, что неясно тревожила, а теперь вдруг прорезалась, — как же сказать матери насчет обмена? Она прекрасно ведь знает, как Лена относилась к этой идее, а теперь почему-то предложила съезжаться. Почему?

Дмитриева даже бросило в пот, когда он все это вдруг сообразил. Он вышел в коридор, где на тумбочке стоял телефон, и позвонил Лене на работу. Обычно дозваться ее было нелегко. Но тут повезло (день удач!):

Лена оказалась в канцелярии и сама сняла трубку. Дмитриев, торопясь, одной длинной сумбурной фразой высказал свои сомнения. Лена молчала, потом спросила:

— Значит, что же, ты не хочешь говорить?

— Я не знаю как. Не могу же я внушить ей мысль — ты понимаешь?

Лена, снова помолчав, сказала, чтобы он позвонил через пять минут по другому телефону, откуда ей удобней говорить. Он позвонил. Лена говорила теперь громко и энергично:

— Скажи так: скажи, что ты очень хочешь, а я против. Но ты настоял. То есть вопреки мне, ясно? Тогда это будет естественно, и твоя мама ничего не подумает. Вали все на меня. Только не перебарщивай, а так — намеками... — Неожиданно она заговорила изменившимся, льстивым голосом: — Извините, пожалуйста, одну минуточку, я сейчас уйду! Значит, все ясно? Ну, пока. Да, Витя, Витя! Поговори там с кем-то у вас на работе, кто удачно менялся, слышишь? Пока!

То, что Лена говорила, было, конечно, правильно и хитро, но тоска стиснула сердце Дмитриеву. Он не мог сразу вернуться в комнату и несколько минут бродил по пустому коридору.

До обеда он ни к кому не пошел и не стал ничего узнавать, а после обеда поднялся на третий этаж к экономистам. Лишь только он отворил дверь, Таня сразу же увидела его и вышла. Ничего не спрашивая, она испуганно смотрела на него.

— Да нет, ничего плохого, — сказал он. — Даже, может немного лучше. Тань, ты не знаешь: у вас кто-нибудь менялся? Квартиры менял?

— Не знаю. Кажется, Жерехов. А что?

— Мне надо посоветоваться. Мы должны срочно меняться, понимаешь?

— Вы?

— Да.

— Вы хотите... — лицо Тани покраснело, — съезжаться с Ксенией Федоровной?

— Да, да! Это очень важно. В общем, долго объяснять, но это просто необходимо сейчас.

Таня молчала, опустив голову. В ее волосах, упавших на лицо, было много седых. Ей тридцать четыре, еще молодая женщина, но за последний год она здорово сдала. Может, больна? Уж очень она похудела, тонкая шея торчит из воротника, на худом лице из просяной, веснушчатой бледности одни глаза — добрые — сияют во всегдашнем испуге. Этот испуг — за него, для него. Таня была бы, наверное, ему лучшей женой. Три года назад это началось, длилось одно лето и кончилось само собой: когда Лена с Наташкой вернулись из Одессы. Нет, не кончилось, тянулось слабой ниткой, рвалось на месяцы, на полгода. Знал, что, если рассуждать разумно, она была бы ему лучшей женой. Но ведь — разумно, разумно... У Тани был сын Алик и муж, носивший странную фамилию Товт. Дмитриев никогда его не видел. Знал, что муж сильно любил Таню, простил ей все, но после того лета, три года назад, она больше не могла с ним жить, и они расстались. Дмитриев очень жалел, что так получилось, что муж сделался несчастным человеком, бросил работу, уехал из Москвы, и Таня тоже стала несчастным человеком, но ничего поделать было нельзя. Таня хотела уйти из ГИНЕГА, чтобы не видеть каждый день Дмитриева, но уйти оказалось трудно. Потом она постепенно смирилась со всем этим и научилась спокойно встречаться с Дмитриевым и разговаривать с ним, как со старым товарищем.

Дмитриев вдруг понял, о чем она сейчас думает: значит — все, никогда.

— Ну, что можно сделать? — сказал он. — Понимаешь, это какой-то шанс, какая-то надежда. Мать же мечтала со мной жить.

— О чем ты говоришь? Она мечтала, наверное, не об этом.

— Я знаю.

— Ой, Витя... Ну, поговори с нашим Жереховым. Я его сейчас вызову. Только он большой болтун и враль, имей в виду. — Вдруг она спросила: — Тебе деньги нужны?

— Деньги? Нет.

— Витя, возьми. Я знаю, что значит болеть. Моя тетка болела восемь месяцев. Отложены двести рублей на летнее пальто, но лето, как видишь, кончилось, а я ничего не купила. Так что совершенно спокойно могу дать до весны.

— Нет, деньги мне не нужны. У меня есть. — Он поморщился. Еще чего: занимать у Тани! Вдруг усмехнулся. — Действительно, какой-то странный день! Одно за одним...

— Зайдем ко мне после работы, и я тебе дам, хорошо?

Помолчав, он сказал:

— Я вру, денег у меня нет. Но не хочу брать у тебя.

— Дурак! — Она шлепнула его по щеке.

Дмитриев видел, что она обрадовалась. Она даже взяла его за руку, когда они вместе подошли к дверям комнаты, в которой сидел Жерехов. <...>

Жерехов благожелательно кивал и, пятясь, вперся назад в свою комнату. Пока он говорил, Таня стояла рядом с Дмитриевым и незаметно держала его за кончик мизинца.

— В шесть спускайся вниз и сразу поедem, — сказала шепотом.

— Ты понимаешь, я должен сегодня к Лоре в Павлиново. Меня ждет мать. Она сейчас у Лоры.

Он знал, что наносит удар некоторым надеждам Тани, но лучше уж было сказать сразу.

— Ну, хорошо. Делай, как тебе нужно. — На ее лице все отпечатывалось мгновенно: оно смеркло.

— Нет, я к тому, что...

— Я понимаю! Неужели думаешь, что я не понимаю? Ни на секунду тебя не задержу. Возьмешь деньги и тут же — катись.

Кивнув, она быстро пошла от него по коридору. Еще недавно, год назад, в ее высокой фигуре было что-то, волновавшее Дмитриева. Особенно в те минуты, когда она уходила от него и он смотрел ей вслед. Но теперь ничего не осталось. Все куда-то исчезло. Теперь это была просто высокая, худая, очень длинноногая женщина с пучком крашенных хною волос на тонкой шейке. И все-таки каждый раз, глядя на нее, он думал о том, что она была бы для него лучшей женой. <...>» [Трифонов 1986].

А Еники «Ночная капель»

«Апрельский вечер. Сыро, тепло, туманно. В тишине темных улиц что-то капает... Кап-кап!.. Что забыл ты, человек, что?»

Однажды таким вот темным теплым вечером Халиль Ишмаев услышал новость: из Ленинграда вернулась Лейла. Да при каких обстоятельствах услышал!.. Приходит он с работы домой, в кухне сидит с Мервар-ханум знакомая женщина — Зейнаб. То ли при виде Халиля вспомнила, то ли нарочно приберегла новость к его приходу, не успел он раздеться, как она возьми и скажи:

— Ах, Мервар-джаным²³⁵, чуть не забыла... Склероз, наверное! Ведь та, как ее... Лейла-то вернулась из Ленинграда!

<...>

И что бы Халиль ни делал, новость, точно капель, так и капала равномерно и беспрестанно в какую-то точку его мозга: «Лейла приехала!», «Лейла приехала!», «Приехала!», «Приехала!» По правде говоря, это... это, друзья мои, надо понимать! Как, по-вашему, должен поступить человек, если вдруг вернется — точно с неба снизойдет — его первая, его самая чистая святая любовь, жестоко оборванная на первых же встречах, на первых признаниях?.. Поймите, речь идет не о куске бревна, а о живом человеке. Речь идет, наконец, о человеке в годах и с именем, с положением в обществе... В самом деле, какую выдержку, какое хладнокровие должен он проявить, чтобы не нарушить драгоценное спокойствие, которое обрел ценой многолетних трудов? В каких рамках следует ему держаться, чтобы избежать гнева и проклятий Мервар-ханум, с которой он столько лет живет, скрепя сердце и мучаясь?

Двадцать семь лет тому назад, оканчивая педагогический институт, Халиль сдружился с покойным братом доктора Максуда Узбекова — Мисбахом. Они жили на улице Чехова. Наведываясь к Мисбаху, Халиль заметил свояченицу доктора Узбекова, девушку лет шестнадцати — семнадцати. Увидел раз, другой, и как-то само собой завязалось знакомство. Разговоры, смех, милые шутки. Девушку звали Лейла. Это удивительно, как иногда имя подходит к человеку. Казалось, за эту ее легкость, легкость белокрылой бабочки, за непередаваемую грацию, тонкость души и назвали ее Лейлой. Никакое другое имя, казалось, не подошло бы ей. Простота и естественность очаровательно сочетались в ней с милым кокетством. Однако Халиль даже боялся обращаться с ней как со взрослой девушкой, в которую можно было бы влюбиться. Она сама взяла да от-

Быть разоблаченным! О, это слово могло ввергнуть в трепет даже самую безгрешную душу. А ведь если парень ухаживал, то, наверное, высказывал ей и какие-то свои суждения, сомнения. Если и не сказал ничего особенного, то долго ли из мухи сделать слона?! А ведь примеры тому были на глазах. Окончить институт, надеяться остаться в аспирантуре, и вдруг тебя «разоблачают»? Это же крах! О нет, упаси аллах!..

Словом, одной этой угрозы Мервар было достаточно, чтобы Халиль кротким котиком припал к ее ногам. Куда уж тут отступить?!

А Лейла молча, никому ни слова не говоря, взяла да уехала в Ленинград. Что она пережила, в каком состоянии уезжала — Халилю жутко было представить себе. Словно бы покружила белокрылая бабочка возле какой-то черной курной бани, да и унеслась на широкие луга, растворилась в лучах солнца...

<...>

Но отчего же так встряхнуло его возвращение в город женщины, которой не было здесь более четверти века? Почему вдруг так встревожено проснулась в нем душа, давным-давно охваченная летаргическим сном? Отчего с новой силой вспыхнули в нем давно улегшиеся чувства, ожили забытые мечты? Видимо, тут дело не в одной Лейле. Видимо, кроме чувств, которые питал Халиль к юной девушке, в нем накопились со временем какие-то иные чувства. И весть о возвращении Лейлы из Ленинграда явилась лишь чем-то вроде первого дыхания весны, властно обдавшего застывший, заледеневший мир его души...

Да в какую пору! В теплый апрельский вечер, когда вовсю звенит капель!.. Ах, Лейла, Лейла!

А первая буря, кажется, все-таки улеглась. Халиль вскоре овладел собой. Никому, даже самой Мервар, особенно насторожившейся в последние дни, не удавалось уловить, что творилось с ним. Многолетняя привычка скрывать свои истинные чувства выручила Халиля и на этот раз: он оставался тем же осанисто-гордым, сосредоточенно-замкнутым профессором Имшаевым с его спокойными, размеренными движениями. Придя в себя, он попытался осмыслить, что же с ним произошло. «Эх ты, шакирд плешивый, разум совсем потерял! — бранил он себя. — Лейла вернулась? Ну и что тут такого! Ты же ее упустил давным-давно! Разве

не все равно теперь, приедет она или уедет?.. О нет, так не годится. Стыдно!.. Пустой вздор все это. Надо забыть все и выбросить из сердца вон... Возвращаться к прошлому? Нет, нет!».

<...> Халиль с какой-то беспощадной самокритичностью стал перебирать свои дела, поступки, все свое прошлое и вдруг обрушил на себя слова суровой правды.

«Ну, как ты жил до сих пор, профессор Халиль Каримович Ишмаев? Профессор! Вон кем ты стал — ты, оборванец, лапотник, пешком ушедший в конце двадцатых годов из деревни Бугушли! Ай да молодец! Слава тебе, слава! По признайся, а как ты этого достиг? Силой ума и таланта? Путем честного состязания с другими учеными? Проводя свою борозду в науке? Настоящим ли бойцом науки ты вырос? Ну, отвечай, не трусь!

А правду не умолчишь... Ты, дорогой мой, занял место, опустевшее в те годы, когда немало светил науки оказалось не у дел... Тебе не было нужды даже пытаться с кем-то дискутировать, доказывать что-то свое, отстаивать свои научные принципы, свои открытия и взгляды... А по правде сказать, их у тебя и не было. Ты сразу подчинился авторитетам, слушал их, вторил им. Ты что-то превозносил, приспособляясь к обстоятельствам, что-то поносил, спешил очернить и проклясть опальных, строчил статьи в защиту теорий, в справедливость которых не верил сам... А ведь, по сути дела, у тебя нет ни одной солидной работы, чтобы взять в руки и сказать с гордостью: вот, мол, это мое!

Как же так получилось? Почему ты все плыл и плыл беспечно по волнам, точно щепка в половодье? Да, тебе хотелось жить, работать, расти, но ты заглушил в себе и самостоятельную мысль, и голос совести. Стремление любой ценой сохранить свое благополучие оправдывал ты лучшими намерениями, высшими идеалами — и стал обывателем. Вот в чем корень зла!.. Сидит и дрожит у тебя в душе «трусливый заяц». А у тебя не хватает мужества взять его за уши и выбросить вон... Несчастный ты человек! Дутый пузырь с гордой осанкой!»

... На каком-то перекрестке Халиль остановился. Приложив руку к потному лбу, закрыл глаза и застыл на месте. Где-то совсем рядом что-то капало. Халиль открыл глаза, полные муки. Боже, это же весна, весна! Лейла же это, Лейла! Ведь именно об этом твердит капель. О том, что

твоя белокрылая бабочка вернулась, как сама весна, как обновление, как молодость...

Халиль тяжело вздохнул, провел рукой по лицу, потом шаткими, неверными шагами двинулся дальше. Он и сам не знал хорошенько, куда торопится и чего хочет, но ноги сами вывели его на какую-то широкую улицу. Это была улица Чехова. На противоположном углу, на высоком цементном столбе, ослепительно горел свет. 8 трех шагах от столба стоял газетный киоск. Увидев это знакомое место, Халиль остановился, и вдруг ему стало стыдно, в каком он сейчас виде. Но на просторной улице было пустынно и тихо. «Ну вот ты и приплелся,— подумал Халиль, свесив голову.— Ну и чего ты увидел, чего нашел? Кто тут ждет тебя, дурака пьяного!» И, не зная, куда деваться от стыда и позора, зашагал через улицу. Не успел он ступить на тротуар, как из-за киоска появилась какая-то женщина и легкими, быстрыми шажками пронеслась мимо. Халиль успел лишь искоса взглянуть на нее. Он не узнал ее, но с какой-то безотчетной дерзостью, как бы испытывая последнюю надежду, выкрикнул:

— Лейла... Лейла-ханум!..

Проходящая услышала его. Оглянулась и, вопреки всем ожиданиям, остановилась.

С минуту молча, точно онемев от удивления, она пристально смотрела на Халиля и вдруг прошептала сдавленным голосом:

— Халиль-абый... Вы ли это, Халиль-абый? Халиль тоже стоял как вкопанный. Он видел Лейлу и не верил своим глазам. Ему показалось, что он отрезвел сразу, но в голове тут же все перепуталось, и он, потеряв чувство реальности, словно бы погружался в какую-то бездонную пустоту, не в силах произнести ни слова. Только шевелил губами, как бы говоря: «Это Лейла?! Она и есть Лейла? Уж не сон ли это? О, господи!..» Ему показалось, что слова Лейлы донеслись до него откуда-то издалека. И лишь через несколько долгих секунд он обрел дар речи.

— Да, Лейла, это я, я!

Он был готов и засмеяться, и заплакать. Потрясенные встречей, они молча глядели друг на друга. Тут Халиль пришел наконец в себя и вспомнил, что он пьян. Опасаясь выдать это, он попятился к киоску, стараясь держаться прямо и уверенно. Лейла, еще не успевшая заметить это, улыбнулась.

— Вот это встреча! Как неожиданно! Просто удивительно! — сказала она, подавая Халилю руку. В голосе ее звучала неподдельная радость.

Халиль, почтительно склонив голову, сжал ее руку.

— Какими ветрами забросило вас в нашу сторону?.. И так поздно... — сказала женщина, уже успокаиваясь.

— Да так... вышел подышать воздухом, — ответил Халиль, заикаясь, и, к своему смущению, вспомнил, что держит портфель. Но она, по видимому, не обратила на это внимания.

— И не придете, не проведаете, — заметила она с шутливым упреком. — Говорят, мальчишка с дороги вернется — старик придет его проведать, не так ли? А вы изменились, Халиль-абый, сильно изменились... Как со здоровьем, живете-то как?..

— Спасибо, ничего, — только и проговорил Халиль. Он был крайне удивлен, что она так быстро взяла себя в руки и так спокойно и просто разговаривает. Как будто не она сочиняла ему любовное письмо, не она на тихой улочке, уронив голову ему на грудь, делилась своими чувствами, мечтами, как будто не она со страхом и трепетом впервые разрешила поцеловать себя, и будто вообще ничего между ними не было — ни любви, ни горькой разлуки... Странно, до чего же это странно!

— А Мервар-ханум жива-здорова? — с той же искренностью и простодушием спросила Лейла.

«Ну, это уж слишком», — с горечью подумал Халиль и нехотя бросил:

— Здорова, спасибо!

Халиль так старался скрыть, что он пьян, что даже слово не осмеливался молвить. Только ненасытно смотрел и смотрел на Лейлу помутневшими глазами, точно стремился навсегда вобрать ее образ в душу. Да, она — чужая, чужая всем, своим видом и даже одеждой... Все на ней модное, — такое изящное и дорогое... Да, женщина, которая живет в такой роскоши, а может быть, даже очень счастлива, пожалуй, способна отнестись к прошлому с холодным безразличием или даже забыть его!..

И в то же время это все-таки Лейла, правда, Лейла изменившаяся, но она стала лишь еще красивей. Будто стала чуть выше ростом, слегка пополнела. Прежнюю живость и грацию дополняла теперь благородная

обаятельность — достояние женщин, которые умеют за собой ухаживать... Теперь ее можно было бы сравнить не с белокрылой бабочкой, а с белой лебедью... А лицо у ней по-прежнему чистое, губы полные и глаза те же — светлые с темной каемкой... Ах, ему же, ему могли принадлежать этот стройный стаи, это прекрасное лицо и эти светлые глаза!

Жадный взгляд Халилия смутил Лейлу, она быстро оглянулась по сторонам.

— Что это мы стоим на самом перекрестке, идемте к нам, — предложила она. — Я думаю, наши еще не спят, меня дожидаются... Зайдемте, если у вас есть время.

Халиль вздохнул и покачал головой:

— Нет, Лейла, сегодня я не могу зайти к вам, это невозможно.

— Ну, так проводите меня.

— С удовольствием! — поспешно выпалил Халиль. Но он забыл о своем состоянии, и едва сделал шаг, как его покачнуло и подбросило к Лейле-ханум. Та успела уклониться в сторону и взглянула на Хал ил я испуганными глазами.

— Халиль-абый! Что с вами?

— Ничего, это просто так, — пробормотал Халиль с жалкой гримасой. Попытался выпрямиться, но закачался опять и, едва удержавшись на ногах, прислонился спиной к киоску. Лишь теперь, но его бледному лицу, покрасневшим от прилива крови глазам и по тому, как сидела на нем одежда, Лейла догадалась, что с ним.

— Халиль-абый, вы же пьяны! Она в ужасе оглянулась вокруг.

— Боже! Халиль-абый, вы же пришли сюда пьяный, вам надо идти домой, идите домой, — умоляюще говорила она, уже сбавив голос.

Дело еще было поправимо. Следовало спокойно постоять немного, и он пришел бы в себя, собрался духом. Но дураки и пьяные вечно спешат. Халилю захотелось сейчас же обелить себя, высказаться обо всем, и он потянулся обеими руками к Лейле, которая, казалось, вот-вот уйдет и оставит его.

— Лейла!.. Лейла, милая, свет очей моих! — взмолился он со стоном. — Я ждал тебя, я двадцать пять лет ждал тебя... Искал тебя... Как услышал о твоём приезде, стал приходить вечерами на вашу улицу... искал тебя... свое потерянное счастье... Лейла!.. Лейла моя, прости... не оставь меня!..

— Что вы, Халиль-абый! — Лейла, побледнев, отступила назад. — Вы сами не понимаете, что вы говорите, вы забываете, в каком вы состоянии!.. Стыдно, нельзя же так... Простите!..

Она резко отвернулась и быстро — почти бегом — унеслась прочь.

Халиль закрыл глаза и остолбенел.

...Капает капель. Капает ночная капель. Никого у тебя нет, нет, никого у тебя нет, нет!..

Халиль сделал шаг, другой, прислонился лбом к цементному столбу и всхлипнул.

На следующий день он был трезв.

Мучительных переживаний, опасных рассуждений, поисков потерянной давным-давно любви как будто и не бывало. Буря, разыгравшая внезапно, так же внезапно и прошла. Теперь это опять был холодный, замкнутый, гордый профессор Халиль Ишмаев, который никому не откроет сердца, никому не выскажет сокровенной мысли.

Утром он надел пальто, которое, бранясь, почистила ему Мерварханум, взял свой огромный желтый портфель и отправился на кафедру. В тысячу первый раз вошел в аудиторию, в тысячу первый раз прочел студентам лекцию по морфологии татарского языка. Человек вернулся в свою наезженную колею. И думал, что из этой привычной колеи ему уже не выйти: поздно.

Но поздно ли? Капель-то все звенит и звенит. А ведь капля камень долбит» [Еникеев 1974: 85-100].

Перевод М. Рафикова

Вопросы и задания:

1. Объясните прямое и переносное значение названия повести Ю. Трифонова «Обмен». Какова символика «ночной капели» в хикая А Еники?

2. Как Ю. Трифонов и А Еники решают проблему человека и обстоятельств? Каковы формы выражения взгляда писателей на проблему личного выбора и обстоятельств?

3. Какие приемы создания сферы персонажей-субъектов используют писатели? В каких случаях увеличивается насыщенность несобственно-прямой речи элементами, указывающими на перспективу персонажа?

4. Каковы причины душевной драмы героев? Раскройте обобщающий смысл истории героя и сюжета данных произведений.

5. В чем смысл испытания героев любовью? Проанализируйте эпизод встречи Виктора Дмитриева и Тани и Халиля и Лейлы. Как ведут себя герои?

6. На материале повести Ю. Трифонова «Обмен» выделите основные признаки этого жанра.

7. Какие признаки жанра хикая проявились в произведении А Еники «Ночная капель»?

Познакомьтесь с приведенными ниже трактовками произведений Ю. Трифонова и А Еники.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968-1986): учебное пособие. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 153–154.

«Ставший впоследствии знаменитым цикл «городских повестей» Трифонова открывается повестью «Обмен» (1969). Это произведение еще несет в себе печать достаточно канонических форм жанра повести. Конфликт отчетлив и строг, его суть — столкновение двух систем ценностей, духовных и бытовых. Его фабульное воплощение — Виктору Дмитриеву, чью мать постигла смертельная болезнь, советуют как можно быстрее произвести квартирный обмен, чтоб не потерять материну жилплощадь. С одной сторон дело житейское, надо думать о будущем своей дочки, с другой — смертельная болезнь матери, с одной стороны — квадратные метры, прагматика быта, с другой — трагедия неминуемого ухода того, кому ты обязан жизнью. Эту коллизию Трифонов материализует в рельефном эпическом каркасе повести. Во-первых, в ней есть четкий сюжет. Правда, этот сюжет развивается не плавно, а дискретно: сюжет «Обмена» выстраивается из цепи событий, каждое из которых представляет собою самостоятельную новеллу²³⁶. Первая, «завязочная», новелла — Лена, которая терпеть не может свою свекровь, уговаривает Виктора Дмитриева съехаться с матерью ради жилплощади. Вторая новелла — это метания Виктора Дмитриева, который мучается угрызениями совести и в то же

время обдумывает варианты обмена; здесь появляется Таня — женщина, которая любит Дмитриева, готова ради него на все, она предстает одной из первых жертв его компромиссов. Третья новелла — это родословная Виктора Дмитриева. Четвертая новелла — это история противостояния двух семейных кланов: потомственных интеллигентов Дмитриевых и Лукьяновых, из породы «умеющих жить»; здесь в череде историй мелких семейных междоусобиц есть «тягомотная история» с Левкой Бубриком, старым другом еще со школьных лет, которого Лукьяновы пристраивали на работу в какой-то институт ГИНЕГА, а в итоге на это место пристроили Дмитриева. И, наконец, пятая новелла — мучительный диалог Дмитриева и его сестры Лоры о том, куда девать больную мать, тем более неуместный, что она умирает за стенкой, рядом, и здесь Ксения Федоровна почти в забытьи констатирует, что он дошел уже до полной утраты нравственных принципов:

«Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел. — Вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнятицу: — Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...»

Вся эта цепь новелл демонстрирует процесс «олукьянивания» Виктора Дмитриева: его невольных, вынужденных отступлений от совести, этапы погружения все ниже и ниже по лестнице моральных компромиссов. Но вот что показательно — в эту цепь новелл, сосредоточенных на современной текущей, бытовой возне вокруг квадратных метров, врезается как раз посередине новелла-ретроспекция о роде Дмитриевых, и из череды историй клановых стычек, в которых и Дмитриевы с их интеллигентским высокомерием, и Лукьяновы с их этической неразборчивостью выглядят одинаково неприглядно, выделяются «истории с дедом». Деду Дмитриева, Федору Николаевичу, 79 лет, он старый юрист, в молодости занимался революционными делами, «сидел в крепости, ссылался, бежал за границу, работал в Швейцарии, в Бельгии, был знаком с Верой Засулич», видимо, прошел через ГУЛАГ («недавно вернулся в Москву, был очень болен и нуждался в отдыхе»). Истории с дедом, который умер за

²³⁶ Новеллистическая композиция повести «Обмен» обстоятельно проанализирована в кандидатской диссертации В.В. Черданцева «Человек и история в «городских повестях» Юрия Трифонова (Проблематика и поэтика жанра)». Екатеринбург: УрГПУ, 1994.

четыре года до описываемых событий, приходят на память Виктору по контрасту с тем, что вокруг него и с ним происходит, — он, которого сейчас настойчиво подвергают «олукьяниванию», вспоминает, что «старик был чужд всякого лукьяноподобия, просто не понимал многих вещей». Он, например, не понимал, почему немолодому рабочему, который пришел им перетягивать кушетку, Елена, молодая жена Дмитриева, и теща дружно говорят «ты»: «Что это значит, — спрашивает старик. Это так теперь принято? Отцу семейства, человеку сорока лет?» Он затеял «смешной и невыносимый по нудности разговор с Дмитриевым и Леной», когда они, веселясь, рассказали, что дали продавцу в магазине пятьдесят рублей, чтобы тот отложил радиоприемник. И Лена, обращаясь к деду, сказала: «Послушайте, Федор Николаевич, вы — монстр! Вам никто не говорил, вы — хорошо сохранившийся монстр!» И в самом деле, в современном интерьере, где главное — уметь жить, расталкивая локтями ближних и дальних, где проблема жилплощади важнее смертельной болезни матери, такие старики, как Федор Николаевич Дмитриев, это монстры со своими доисторическими, как позвонки древнего ящера, принципами. Но именно контраст между «непонимающим» старым революционером и «понимающими» обывателями становится в повести «Обмен» способом эстетического суда автора. Не случайно самую точную характеристику Дмитриеву дает он, дед: «Мы с Ксеньей ожидали, что из тебя получится что-то другое. Ничего страшного, разумеется, не произошло. Ты человек не скверный. Но и не удивительный». Дед увидел главное в процессе «олукьянивания» — он протекает как-то незаметно, вроде бы помимо воли человека ...».

Аmineва В.Р. Особенности организации субъектной сферы в хикая А.Еники «Ночная капель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. — 2017. — № 6 (72). Ч.2. — С. 12–15.

«Статус автора и тип повествования, определяющие принципы организации субъектной сферы произведений, являются центральными проблемами литературоведения. Но они представляются недостаточно изученными применительно к татарской литературе 2-й половины XX в. в целом и к творчеству отдельных писателей в частности. Эта тема при-

обретает особую актуальность по отношению к творчеству А Еники (1909–2000), в произведениях которого представлены разнообразные типы субъектных структур, исследование которых имеет принципиальное значение для современной теории эпических жанров. <...>

В хикая «Төнге тамчылар» («Ночная капель», 1964) ставится важнейшая философская, нравственная, психологическая проблема — человек и его выбор в сложнейших обстоятельствах времени. Основными приемами создания сферы персонажа-субъекта являются несобственно-прямая речь и сопровождающие ее психологическое описание и психологическое повествование. <...>

Несобственно-прямая речь, в которой, по М. М. Бахтину, интерферируют два ценностно-смысловых кругозора — автора и героя [Бахтин 1975: 118], — выполняет в этом рассказе нарративные функции, становясь конструктивным способом построения сюжета. В формах нарративной несобственно-прямой речи с характерным для нее безусловным господством авторской позиции повествуется о том выборе, который сделал Халиль двадцать пять лет назад, когда предал чистую искреннюю любовь к Лейле и женился на Мервар, испугавшись ее угрозы: «Бел, мин синец чын йөзенне фаш итэчэкмен!» [Еники 2000: 229]. / «Знай, я разоблачу тебя, узнают, кто ты таков!..» [Еникеев 1974: 88]. Голос повествователя, сливаясь с мыслями героя, обнаруживает главный мотив его поведения — всепоглощающий страх: «Фаш ителү! О, бу, иң гөнаһсыз кешенең дә котын ала торган, гаять куркыныч сүз иде» [Еники 2000: 229]. / «Быть разоблаченным! О, это слово могло ввергнуть в трепет даже самую безгрешную душу» [Еникеев 1974: 88]. В этом монологе запечатлено обобщенно-личное сознание людей, пытающихся найти объективное оправдание предательства Халиля: чтобы обрести душевный покой, можно сослаться на власть судьбы, общественно-политическую обстановку в стране, законы времени и т.д.

Рефлексия повествователя на жизнь Халиля, который не заметил, как прошло время, сохраняет отстраненно-ироническую дистанцию от героя. Констатируя неспособность Халиля противостоять обстоятельствам и утрату им нравственных ориентиров, автор воссоздает характерные для сознания «массового человека» спасительные рефлексии: для того, чтобы сохранить внутреннее равновесие, нужно избегать разруши-

тельных сомнений, отказаться от размышлений и воспоминаний. Однако завершающее образ героя риторическое слово безличного повествователя, занимающего по отношению к нему позицию крайней этической вненаходимости, теснит зона героя, в которой выражается неокончателность, незавершенность человека и его душевной жизни и которая становится формой проникновенного психологического анализа: «Эмма лэкин Лэйлане Хэлил бервакытта да онытып бетерэ алмады» [Еники 2000: 229]. «Одну Лейлу не мог Халиль позабыть» [Еникеев 1974: 89].

Момент, когда в Халиле пробуждается душа, принципиально меняет отношения субъектов: зона сознания безличного повествователя начинает вбирать в себя формы драматического переживания героя. Удельный вес лексико-семантических и ритмико-интонационных маркеров «голоса» персонажа возрастает *в моменты предельного психологического напряжения, эмоционального переживания судьбоносных мгновений*. Такова реакция Халиля на известие о том, что из Ленинграда приехала Лейла. Он пытается убедить себя в том, что это событие никак не может повлиять на его сложившуюся устойчивую жизнь, в которой все делается по раз и навсегда заведенному порядку. Однако с тоном объективного повествования контрастируют и перебивают его глубоко личные экспрессивные формы сознания и речи героя, выражающие его взволнованность, растерянность, душевную боль. Внутренние монологи героя отражают обыденное сознание человека, погруженного в поток повседневной жизни и выведенного из состояния душевного равновесия ситуацией, вызвавшей в нем столкновение рационального и чувственного, внешнего и внутреннего, желаемого и должного.

Насыщенность несобственно-авторской речи элементами, указывающими на перспективу персонажа, увеличивается по мере того, как Халиль невольно *выпадает из причинно-следственного ряда обыденных действий своей жизни*. Средством выражения душевной драмы героя становится сочетание внутреннего монолога и несобственно-прямой речи, переходящей в поток сознания. Во внутренних монологах звучит голос разума, властно подавляющего стихию чувств. И только с одним желанием — увидеть Лейлу — Халиль никак не может справиться. Воспоминания о ней создают ценностный мир, в котором выявляется вся условность привычных норм бытия и устанавливается другая мера ве-

щей. Все, что для Халиля было значимо в жизни: душевное спокойствие, благополучие, занимаемое положение, — забывается, и кажется в этот момент, что вся жизнь зависит от того, увидит или нет он Лейлу. Душевному напряжению, интенсивности переживаний соответствуют подчеркнуто-экспрессивные стилевые формы.

Но у Халиля нет воли и мужества, чтобы навестить Лейлу. Он ощущает себя нравственно опустошенным, неспособным на поступок. Душевное состояние героя раскрывается в форме подробного психологического комментария, представляющего собой несобственно-прямую речь с включенными в нее внутренними фразами персонажа, выражающими его эмоционально окрашенные раздумья: «“Бу нинди балалык!” — диде Хэлил, үз-үзенэ ачуы килеп. Олы башы белэн түбәнсенеп йөрүенэ кинэт хурланып куйды. Болай урам таптаганчы, туп-туры гына керергэ иде дэ: “Лэйлэ ханым, мин сезне күрергэ килдем”, — дип эйтергэ иде. Кем гаеп итэр иде? Бер дэ гөнаһсыз, бик табигыт телэк ич бу! Лэкин юк, мөмкин түгел, жан-теләкләргә кемдер салган богау бар...» [Еники 2000: 233]. «“Ребьячество!” — вдруг обозлился на себя Халиль. Ему стало стыдно, что он ходит тут, унижается. Разве не лучше было бы попросту войти и сказать: “Лейла-ханум, я пришел повидаться с вами!” Кто бы мог осудить? Это же так естественно, так невинно. Но, увы, это невозможно: желанья сердца связаны, опутаны...» [Еникеев 1974: 92]. Проникновенная исповедальность этих признаний подготавливает катарсис-прозрение. Халиль не может понять, что с ним происходит: трезвый анализ и критические размышления наталкиваются на внутреннее сопротивление. Уделом героя становится раздвоенность влечений сердца и трезвой рассудочности.

Пределным выражением подобной душевной настроенности является состояние опьянения. Переживание забытья-освобождения исполнено глубокого нравственно-психологического смысла: оно предполагает отчужденность от происходящего, отвечает потребности уединиться, дать волю истинным чувствам и желаниям, свидетельствует о постоянной сосредоточенности на них. Психологическое изображение, идущее от повествователя, воссоздает глубинные основы личности героя, обнаружившего способность выйти за пределы характерологического поведения и приблизиться к границам своего «я». Идеологическое разноречие меж-

ду повествователем и героем преодолевается, между ними устанавливается диалог-согласие — «полная солидарность в оценках и интонациях» [Бахтин 1998: 433].

Речевые сферы автора и персонажа сближаются, вплоть до полного слияния двух голосов в финальных монологах, *по мере осознания героем собственного бытия и обретения им качественно нового «я»*. Внутреннее созерцание причин и следствий всего с ним происходящего, анализ итогов жизни вызывают чувства стыда и боли, делая героя в известном смысле авторским «двойником». Повествователь смотрит на персонажа его же глазами, начинает говорить его «словом». В силу этого обличительный пафос приобретает новый импульс и особую силу, что находит выражение в экспрессивно-оценочном характере лексики, эмоциональной насыщенности ритма: «Иә, ничек яшәдең син моңарчы, профессор Хәлил Кәримович Ишмаев? Профессор! <...> Ләкин әйт, ничек ирештең син моңа? Акылың, талантың бик зур булып, башка галимнәр белән гадел рәвештә ярышып, фән дөнъясына үз буразнаңны ерып килеп кердеңме? Шундый чын галим булып күтәрелдеңме син? Иә, әйт, курыкма!» [Еники 2000: 235–236]. «Ну, как ты жил до сих пор, профессор Халиль Каримович Ишмаев? Профессор! <...> По признайся, а как ты этого достиг? Силой ума и таланта? Путем честного состязания с другими учеными? Проводя свою борозду в науке? Настоящим ли бойцом науки ты вырос? Ну, отвечай, не трусь!» [Еникеев 1974: 95]. Трезвый самоотчет перед собственной совестью выявляет одну из социально-психологических закономерностей эпохи. В ряды крупных ученых выбивались отнюдь не те, кто совершал открытия, в дискуссиях отстаивая свои взгляды и научные принципы, а те, у кого их не было, кто следовал за авторитетами, повторяя общепризнанные истины.

Рассуждения Халиля о причинах его душевной драмы не ограничиваются социологическими мотивировками. Общественно-исторические условия, определяющие круг возможностей человека, соотносятся с внутренним источником его поступков и переживаний. Жизненный путь героя осмыслен в контексте таких универсальных коллизий как «человек и время», «успех и пути к нему», «истинные и мнимые ценности», «благополучие и цена за него» и др. Проснувшаяся мысль срывает умиротворяющую завесу, которая долгое время застилала взор, и поднимается на

вершину высшей истины, с позиции которой все обретает новый смысл, — наступает прозрение. Выясняя мотивы своих действий, Халиль с мужественной откровенностью признается себе: «Әйе, аның яшисе, эшлисе, үсәсе-күтәреләсе килә иде. Иленә һәм халкына ихлас күңелдән хезмәт итәсе килә иде. <...> Бер ише кешеләр, жан саклауны, хәвәф-хәтәрһез яшәүне бөөк идеаллар хақына дигән сылтау белән аклап, ихтыярһез курчакка, обывательгә әверелде. Менә фаһиганең тамыры кайда!..» [Еники 2000: 236]. «Да, тебе хотелось жить, работать, расти, но ты заглушил в себе и самостоятельную мысль, и голос совести. Стремление любой ценой сохранить свое благополучие оправдывал ты лучшими намерениями, высшими идеалами — и стал обывателем. Вот в чем корень зла!..» [Еникеев 1974: 95–96]. Рассказ героя о себе обладает исчерпанностью объяснений и мотивировок, придающих повествованию драматическую напряженность. Здесь все названо своими именами, и этот процесс номинации выливается в страстную обличительную речь.

Используемая А Еники аналитическая форма психологизма дает возможность двойного угла зрения: субъект речи смотрит на себя с высоты личного сознания и «изнутри», выступая одновременно и осуждающим, и осуждаемым. Это дает возможность раскрыть типичность героя, воссоздать историческую и социальную детерминированность его психологии: в условиях тоталитарного режима человек может выжить и преуспеть, если он приспособливается к ситуации, а не следует своим нравственным принципам. Вместе с тем, способность к самоанализу и самопознанию, умение давать объективную оценку своим поступкам и душевным движениям приближают героя к субстанциональным основам его существования, отчуждая от других людей, от социальной среды, конкретных житейских обстоятельств, наконец, от себя самого. Этот процесс проявляется в динамике субъектных форм. «Я» — носитель речи (одновременно и персонаж, и повествователь) воспринимает себя как другого — как «ты», что придает исповедальному монологу максимальную обобщенность и в то же время конкретность, личностность.

Итак, эстетически значимым и семантически нагруженным в хикая «Ночная капель», как и во многих других произведениях А Еники, становится сам тип повествования, в котором между словом героя и речью безличного повествователя нет четкой грани, и они могут свободно перетекать друг в

друга. Это приводит к расширению зоны рефлексии героя, который, погружаясь в глубины своей души, постепенно постигает самого себя: причины и следствия, казалось бы, невольных, вынужденных отступлений от совести, моральных компромиссов, имеющих какие-то оправдания, но, тем не менее, не меняющих отрицательного вектора движения души. Этот психологический процесс трансформирует субъектную ситуацию в рассказе — персонаж постепенно уравнивается с повествователем, их ценностно-смысловые позиции и голоса сливаются. Достаточно широкая амплитуда колебаний в соотношении слова персонажа и авторской речи (от слияния до полного размежевания и выделения голоса повествователя в обособленные характеристики персонажа) становится способом эстетической оценки героя и его судьбы. Из глубин личного опыта героя вырастает обобщение, переходящее в формулировку психологических, исторических, философских закономерностей. В образе Халиля Ишмаева выявлена сущность характерного для эпохи типа личности — типа человека слабого, безвольного, приспособляющегося к той или иной конъюнктуре, неспособного к действию, решительному поступку и в то же время страдающего, глубоко несчастного, обреченного на муки безотрадной тоски, трагедию глубокого одиночества и разбитых надежд».

Задание.

Дайте свою трактовку предложенных для сопоставления произведений Ю. Трифонова и А Еники.

Литература

Источники:

на татарском языке

Еники А. Эсэрләр: 5 т. / А. Еники — Казан: Татар. кит нәшр., 2000. — Т. 1. — 447 б.

на русском языке

Еникеев А.Н. Глядя на горы. Повесть и рассказы / А.Н. Еникеев / пер. с тат. — М.: Современник, 1974. — 380 с.

Трифонов Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Ю. Трифонов — М.: Худож. лит., 1986. — 493 с.

Научно-критическая литература:

на татарском языке

Заһидуллина Д.Ф. Әдәбият кануннары һәм заман (Татар әдәбият нәзариясенә барлыкка килүе һәм үсеш баскычлары) / Д.Ф. Заһидуллина. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2000. — 271 б.

Рәхим Г. Халык әдәбиятымызга бер караш / Г. Рәхим // Аң. — 1914. — № 14. — Б. 14–22.

на русском языке

Абдуллин А.Х. Тематика и жанры татарской дореволюционной песни / А.Х. Абдуллин // Вопросы татарской музыки: Сб. науч. работ / Под ред. Я.М. Гиршмана. — Казань: Казан. гос. консерватория, 1967. — С. 3–80.

Аmineва В.Р. Особенности организации субъектной сферы в хикая А.Еники «Ночная капель» / В.Р. Аmineва // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. — 2017. — № 6 (72). Ч.2. — С. 12–15.

Бахтин М.М. Слово о романе / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 72–233.

Бахтин М.М. Тетралогия / М.М. Бахтин. — М.: Лабиринт, 1998. — 607 с.

Гайфиева Г.Р. Поэтика жанра рассказа в татарской прозе конца XX — начала XXI веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г.Р. Гайфиева. — Казань, 2010. — 24 с.

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

Загидуллина Д.Ф. Хикая / Д.Ф. Загидуллина // Татарская энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. М.Х. Хасанов. — Казань: Ин-т татар. энцикл., 2014. — Т. 6. — С. 215–217.

Исанбет Ю.Н. Две основные формы татарской народной песни / Ю.Н. Исанбет // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. — Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983. — С. 57–69.

Кожин В. Рассказ / В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — С. 309–310.

Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968-1986): учебное пособие / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 288 с.

Локс К. Рассказ / К. Локс // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. — М.; Л.: Л.Д. Френкель, 1925. — Т. 2. — Стб. 693–695.

Нигмедзянов М.Н. Народные песни волжских татар / М.Н. Нигмедзянов. — М.: Сов. композитор, 1982. — 136 с.

Нинов А. Рассказ / А. Нинов // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1971. — Т. 6. — Стб. 190–193.

Поспелов Г.Н. Рассказ / Г.Н. Поспелов // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Сов. энцикл., 1987. — С. 318.

Скобелев В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. — 155 с.

Табаева А.А. К вопросу исследования протяжной песни казанских татар / А.А. Табаева // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. — 2013. — № 2. — С. 50–54.

Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / Авт-сост. Н.Д. Тamarченко. — М.: РГГУ, 2002. — 467 с.

Теория литературных жанров / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа. — М.: Академия, 2011. — 256 с.

ГЛОССАРИЙ

Автор (лат. *auctor* — виновник, основатель, учредитель, сочинитель, покровитель, создатель, творец): 1) реальное лицо; 2) «субъект эстетической деятельности» (М.М. Бахтин) или автор-творец; 3) автор во внутритекстовом воплощении. Автор — создатель литературного произведения, налагающий свой персональный отпечаток на его художественный мир, единый организационный центр всего произведения. Вместе с тем автор-творец внеположен своему произведению, ни один из компонентов которого не может быть непосредственно возведен к личности художника.

Аксиология — философское исследование природы ценностей.

Активизация лексики — дополнительная работа по закреплению слова в русской речи учащихся.

Аллюзия (от лат. *alludo* — намек, шутка) — отсылка к другому художественному *тексту*, историческому, бытовому, биографическому или литературному факту, хорошо известному, по мнению автора, читателю. Аллюзия, как и цитата, обогащает авторский текст смыслами текста-источника, но, в отличие от цитаты, она лишь намекает на источник, тогда как цитата представляет собой более или менее точный его фрагмент.

Антижанр (жанровая модификация) — старая форма в новой функции. Художественная структура антижанра определяется особенностями формы «породившего» его классического жанра, наполняется по сравнению с исходным жанром, содержанием с противоположной идейной направленностью, так как антижанр ставит под сомнение ценность идей, воплощаемых в произведениях исходного литературного жанра. Антижанр является модификацией не жанровой формы, содержание которой неопределенно, а такой, которая обладает достаточно определенным содержанием — молитвы, утопии, апокрифа, христианской притчи, жития и др.

Архетип — понятие, ставшее широкоупотребительным благодаря работам К.Г. Юнга. Юнг понимал архетип в качестве основного элемента *коллективного бессознательного*, которое является более глубоким, по сравнению с личным бессознательным, слоем психики и включает в себя

не приобретенное из индивидуального опыта содержание, а нечто унаследованное, ведущее свое происхождение из мифологии. С точки зрения Юнга, коллективное бессознательное представляет собой фундамент индивидуальной психики и состоит из своего рода мифологических мотивов, мифологических прообразов (первообразов), которые Юнг и называет архетипами. Юнг выделяет следующие архетипы коллективного бессознательного: *персона* (маска, инсценирующая индивидуальность); *тень* (темные аспекты и негативные стороны в человеке); *анима* (женский образ у мужчины); *анимус* (мужской образ у женщины); *великая мать* (образ матери, наделенный чертами мудрости); *самость* (целостность личности, верховная личность); *старик* (образ мудреца, доброго духа или злого демона). Архетип, по Юнгу, всегда сохраняет свое значение и функции: он не разрушается, а только видоизменяется, проявляя себя в новых формах на новых исторических этапах. В настоящее время архетип обозначает универсальный образ или сюжетный элемент, или их устойчивые сочетания разной природы и разного масштаба.

Безличное повествование — тип субъектной организации, при котором повествователь вынесен за пределы художественного мира произведения.

Внутренняя мера жанра — основа воспроизведения неканонических жанров, динамическое соотношение полярных свойств в каждом из важнейших параметров художественного целого, таких как «тематическое содержание, стиль и композиционное построение», неразрывно связанных «в целом высказывании» и определяемых «спецификой данной сферы общения» (М.М. Бахтин).

Воображаемый читатель — авторское представление об адресате, которое влияет на процесс создания произведения.

Восприятие — вид эстетической деятельности, выражающийся в целенаправленном и целостном восприятии произведения искусства как эстетической ценности, которое сопровождается эстетическим переживанием.

Герменевтика — теория истолкования (интерпретации) текста и наука о понимании смысла.

Герменевтика (от греч. — толкование, объяснение) — теория интерпретации текста и наука о понимании смысла. Получила широкое

распространение в современном западном литературоведении, в осмыслении основных методологических принципов, на которых базируется построение новейшей теории литературы. Происхождение слова «герменевтика» связано с именем Гермеса, древнегреческого бога скотоводства и торговли, покровителя путников, вестника богов, пояснявшего людям их речи. Первоначально роль герменевтики сводилась к толкованию прорицаний оракула. В дальнейшем сфера ее применения расширилась и включила толкование священных текстов, законов и классической поэзии. Тогда и зародилась филологическая дисциплина, которая в XX веке получила название литературной герменевтики. Ее развитию способствовали школы риторов и софистов, разрабатывавших правила интерпретации текстов. Этими правилами пользовалась александрийская филология, которая, собирая и изучая письменные памятники, накопила большой опыт в деле истолкования произведений художественной литературы. В средние века литературная герменевтика существовала в составе классической филологии, интерес к которой резко усилился в эпоху Возрождения. Он не угас и в период Реформации, когда разгорелась полемика между протестантскими и католическими теологами, расходившимися в толковании Священного Писания. На рубеже средних веков и нового времени сложилось понимание того, что развивавшиеся параллельно филологическая герменевтика и библейская герменевтика пользуются общими способами интерпретации и что обе они едины в своей сущности. В герменевтике стали усматривать единство искусства понимания, искусства истолкования и искусства применения. Так сложились предпосылки для построения в XIX веке теории универсальной герменевтики, фундаментом которой должна была послужить универсальная же теория понимания. Современная, включая и новейшую, справочная литература определяет герменевтику как искусство истолкования (иногда — и понимания).

Герой ролевой лирики — субъект лирического переживания, которому принадлежит высказывание и который открыто выступает в качестве «другого» по отношению к автору. «Ролевой» герой обладает резко характерной речевой манерой, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы и позволяет соотнести образ «я» с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой.

Глобализация (лат. globus — шар, относящийся ко всему земному шару). Начало употребления термина в науке относится в 80-ым годам прошлого века. Он обозначает экономическое, социальное и культурное сближение народов различных стран на основе становления мирового рынка и воздействия СМИ. В глобализации различают как позитивные, так и негативные тенденции. Она способствует культурному сближению народов, расширению обменов художественными ценностями между ними. В то же время она таит в себе опасность утраты отдельными народами своей культурной самобытности под влиянием процессов унификации и стандартизации, которые контролируются небольшим числом развитых стран.

Гносеология — учение о познании, исследует исходные и всеобщие основания познавательного отношения человека к миру.

Двуголосое слово — слово, принадлежащее одновременно двум субъектам, по-разному ими осознаваемое и переживаемое.

Диалог — тип смысловых отношений, «универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение» [Бахтин 1972: 71, 75]

Диалог культур — «...один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, с чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [Бахтин 1979: 331—332].

Жанр — тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостный образ мира («сокращенную Вселенную»), являющийся носителем определенной эстетической концепции действительности.

Жанровая система — сложившееся в литературе определенной эпохи соотношение и взаимодействие актуальных для неё жанров друг с

другом (в котором может преобладать либо иерархия, либо основанная на равноправии конкуренция — в зависимости от эстетических предпосылок и предпочтений), а также с фольклорными и внелитературными (жизненными «речевыми» — устными и / или письменными) жанрами.

Заимствования литературные — использование писателем идеи, темы, сюжетной схемы, художественных приемов произведений народного творчества или другого писателя. Термин и соответствующая теория возникли в рамках сравнительно-исторического изучения литератур (в трудах Т. Бенфея, А.Н. Веселовского, французских компаративистов конца XIX и 1-ой половины XX вв.).

«Идеальный» (концепированный, провиденциальный) читатель — духовная данность, сопоставимая с идеальным (концепированным) автором.

Идентичность литературная. Слово «идентичность» (лат. *identitas* — тождественность) в словарях означает, как правило, полное совпадение одного явления с другим (точек зрения разных людей на тот или другой предмет, перевода — оригиналу, приемов исследования и т. п.). Однако в современной теории литературы И. используется и для обозначения тождественности отдельно взятой литературы самой себе. Это оказывается целесообразным при исследовании межлитературных взаимодействий, когда участвующие в них литературы выступают в роли самостоятельных образований. Идентичность — это содержание и формы, отличающие одну литературу от другой [Теория литературы 2010: 29].

Инвариант (фр. *invariant* — неизменяющийся) — величина, остающаяся неизменной при преобразованиях.

Интенциональность — термин феноменологической эстетики, означающий направленность, устремленность сознания на предмет, позволяющая личности создавать, а не только пассивно воспринимать окружающий вещный мир, наполняя его «своим» содержанием, смыслом и значением.

Интерпретация — термин герменевтики, способ реализации понимания.

Интерпретация — толкование, постижение целостного смысла художественного произведения. Стремится к осмыслению результатов анализа.

Интертекстуальность (от — *inter* — между и *textum* — связь, ткань, текст) — 1) свойство, которое приобретают два и более *текста*, связанные друг с другом через механизм цитации; 2) принцип текстопостроения, в основе которого лежит опосредованная цитацией связь одного текста с другими текстами.

Интонация — в широком смысле невербальное средство общения, представляющие собой совокупность выразительных изменений темпа, тембра, высоты, силы звучания речи, целью которой является передача эмоционального смысла текста.

Историко-литературные системы — характеризуют крупные фазы художественного развития. **Диахронные системы**: культурная эра, художественная эпоха, этап литературного развития, историко-литературный период. **Синхронные системы**: тип культуры, литературное направление, художественное течение, идейно-эстетический поток, жанровые и стилевые тенденции.

Историко-литературный процесс — закономерное развитие литературы в ее исторической обусловленности.

Историческая поэтика — научная дисциплина, изучающая генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники — как они проявляются в эволюции содержательных художественных форм. Она основана во второй половине XIX — начале XX вв. крупнейшим русским филологом А.Н.Веселовским, предшественниками которого был ряд немецких ученых, прежде всего — В.Шерер.

История литературы — раздел литературоведения, исследующий процессы развития мировой литературы, отдельных национальных литератур, выявляющий их своеобразие на разных этапах, анализирующий творческий путь отдельных писателей.

Канон жанровый (от греч.*kanon* — норма, правило, руководящий принцип, масштаб) — в широком значении твердо установленное, традиционное, общепринятое. В эстетике канон — совокупность законов и правил, которые являются нормой и образцом для художественных произведений. Это модель структуры литературного произведения.

Канонические жанры — 1. В строгом смысле, по отношению к традиционалистской литературе: жанры, ориентированные на канон и строящиеся на его основе, т.е. в соответствии с традиционной моделью

определенного типа художественного целого. Они сохраняют собственную идентичность и обновляются благодаря воспроизведению и варьированию готовых и утвержденных традицией образцов, которые рассматриваются в качестве наиболее адекватных воплощений идеальных структурных первообразов в данной области творчества, т.е. структуры этих жанров восходят — по представлениям создателей произведений такого рода — к определенным «вечным» образцам. Между воспроизводимым образцом и его воспроизведением в этом случае — отношение вариации, которое должно быть зримым, очевидным. 2. В расширительном значении, по отношению к «антитрадиционалистской» литературе: жанры, строящиеся на воспроизведении и варьировании формальных структур авторитетных произведений-образцов.

Катарсис (от греч. katharsis — очищение) — одно из центральных понятий эстетики, служащее для обозначения эффекта художественного удовлетворения как результата восприятия произведения искусства. Понятие катарсиса возникло и получило разработку в античной эстетике применительно к обозначению сущности любого эстетического переживания. Когда в результате художественного восприятия мы получаем чувство удовлетворения, мы переживаем состояние катарсиса.

Константы культуры (от лат. constans, род. падеж constantis — постоянный, неизменный) — понятие, которое вводит Ю.С. Степанов в одноименном словаре «Константы: словарь русской культуры». Культурная константа определяется Ю.С. Степановым как «концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, долгое время» (Ю.С. Степанов) По мнению Ю.С. Степанова, константы могут быть поделены на «априорные» (доопытные, (например, *единичность, множественность, число*) и «апостериорные» (получаемые опытным путем, то есть путем исследования феноменов соответствующей культуры, в частности, *любовь, вера, свои — чужие* и т.п.). Ю.С. Степанов отмечает, что количество базовых концептов в любой культуре относительно невелико (примерно 40-50), тем не менее духовная культура общества состоит в значительной степени в операциях с этими концептами. Понятие культурной константы близко к понятию «культурного архетипа» у ряда исследователей.

Контактные связи (лат. contactus — соприкосновение) — понятие, используемое в сравнительном литературоведении для обозначения раз-

личных форм восприятия инонациональных литературных явлений и процессов, как-то: усвоение сюжетов, образов, приемов, жанров и т.п.; переводы, подражания иноязычным литературным произведениям, полемика с ними в художественной форме, пародии на них; критические или историко-литературные суждения о писателях и произведениях инонациональной литературы; преломление явлений чужих литератур в творческом сознании писателей, композиторов, художников, в искусстве кино, декламации и т.п.

Контекст (от лат. *contextus* — тесная связь, соединение) — понятие, употребляемое в двух значениях: узком и широком. К. в узком значении — это «относительно законченная часть (фраза, период, строфа и т.д.) текста, в которой определенное слово (или фраза и т.д.) получает точный смысл и выражение, отвечающее данному тексту в целом» [Захаркин 1974: 155]. Минимальный К. далеко не всегда позволяет понять значение слова. Повторяясь в других сегментах *текста*, оно приобретает новые дополнительные значения. Вся совокупность значений устанавливается исходя из К. всего произведения, творчества данного автора, литературы определенного периода или направления и т.д. При этом значения слова в «минимальном» и в «большом» К. не обязательно совпадают.

Концепт (от лат. *conceptus, concipere* — «понятие, зачатие») — «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, а также то, посредством чего человек сам входит в культуру» (Ю.С. Степанов). До настоящего времени не выработано общепринятой интерпретации термина «концепт», существует значительное количество дискуссионных вопросов, касающихся природы концепта, его структуры, особенностей вербализации, научно-познавательного статуса и др. Концепты являются предметом изучения в культурологии, которая в последние десятилетия XX века пережила бурное развитие. Она оформилась в интегральную гуманитарную науку, построенную на отношениях включения и пересечения разных дисциплин. Отчетливый культурологический акцент содержат, например, этнопсихология, этнолингвистика, социоллингвистика, когнитология, лингвокультурология, а в последнее время и литературоведение. Современная культурология связана с семиотикой и, в частности, с теорией интертекста.

Национальные концепты — уникальные концепты, характерные только

для одной культуры. Так, русские концепты *духовность*, *пошлость*, *соборность*, *праведничество*, *воля*, татарские концепты *моң*, *сагыш*, *сабырлык* не имеют прямых эквивалентов в других языках, а слова, номинирующие эти концепты, требуют при переводе пространных комментариев.

Лирический герой — главный субъект лирического переживания. В отличие от лирического «я» (субъекта-в-себе), лирический герой — еще и субъект-для-себя, т.е. он становится собственной темой. Лирический герой — не образ-характер, а образ-личность, т.е. не объектный образ, а человек, увиденный изнутри в качестве «я». Лирический герой не тождествен автору биографическому — по отношению к лирическому герою автор выступает как прототип по отношению к типу. Из совокупности стихотворений лирический герой вырастает как достаточно определенное лицо, с особенностями судьбы, характера, внешнего облика (в отличие от лирического субъекта отдельного стихотворения, обычно такой определенности лишено).

Лирический субъект — носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении.

Лирическое «я» — носитель речи, который имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я» или «мы», но при этом «не является объектом для себя. <...> На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» (Корман):

Литературное направление — исторически возникающая и существующая в течение определенной эпохи система жанров и стилей, организованная познавательными принципами определенного метода.

Личное повествование — тип субъектной организации, когда повествователь персонифицирован в художественном мире произведения (в качестве лирического героя или героя рассказчика).

Межлитературные взаимодействия — термин в теории литературы, включающий в себя все разнообразие отношений между разными литературами (контакты различного рода, влияния, заимствования, коммуникации, диалоги и др.). Одной из актуальных и мало исследованных сфер МЛВ является их функционирование в сознании современного читателя.

«Межлитературные синтезы», «общности» — понятия, широко используемые для обозначения специфических форм объединения национальных литератур по разным признакам — этническому, языковому, географическому, общественно-политическому и другим. Например, романская, славянская, тюркская и др. межлитературные общности.

Менталитет (этнический, национальный, культурный) — специфический способ восприятия и понимания действительности, характерный для социальной или этнической группы людей, проявляющийся в нормах и моделях поведения при конкретных жизненных обстоятельствах. Свойственный данному народу склад мышления характеризуется постоянством, неизменностью. Данный склад мышления, присущий культуре или группе культур, обычно принимается в этой культуре как естественный; он, по сути, не поддается изменению под воздействием идеологического давления. Важнейшее значение в системе ценностей этнического менталитета имеет национальный (этнический) язык.

Мировая литература (термин Гете) — понятие, которое употребляется в нескольких аспектах: мировая литература как литература всего мира: история мировой литературы есть совокупность историй отдельных национальных литератур; мировая литература как собрание всего лучшего, что есть в национальной литературе, т.е. синтез выдающихся достижений; мировая литература как сумма взаимосвязанных либо аналогичных для всех национальных литератур творений. По определению Д. Дюришина, мировая литература есть система, включающая в себя такие литературные явления, которые контактно-генетически и типологически связаны друг с другом, образуя известное единство. Эти явления называются межлитературными общностями.

Миф (от греч. *mythos* — предание, сказание) — наиболее древняя (архаическая) форма словесного творчества. Основу мифа составляет особый тип мировосприятия, для которого характерны *персонификация природы* (человек переносил на природные объекты свои собственные свойства, приписывал им человеческие чувства), *слабое развитие абстрактных понятий*, замена причинно-следственных связей между событиями *прецедентными* (мифологическое событие отделено от «настоящего» времени большим временным промежутком, миф повествует о стародавних временах, о первопредках, первопредметах, перводействи-

ях), *отсутствие различия* (с точки зрения немифологического сознания) *между естественным и сверхъестественным* (для древнего человека содержание мифа мыслится реальным, он (миф) для него — правда, а не вымысел).

Мотив — обобщенная форма семантически подобных событий сюжетных, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре смысловой структуры мотива — собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий.

Национальная литература — литература, написанная на национальном языке, связанная с историческими судьбами народа и являющаяся выражением его самосознания. Основная форма существования национальной литературы — национальный язык, являющийся не только средством внутринационального общения, но и аккумулятором и хранителем духовного творчества народа на всем протяжении его развития. Единый национальный литературный язык — классическая форма существования национальной литературы. Возможны другие формы связей национальной литературы и языка: различные литературы на одном языке (английская, американская, австралийская); многоязычная литература одной страны (Швейцария, Канада, Бельгия); национальная литература на неродном языке (латынь как литературный язык западноевропейского средневековья; русский язык, используемый в младописьменных литературах Советского Союза, России); писатели-билингвы (В.В. Набоков, С. Беккет, Ч. Айтматов). При определении понятия «национальная литература» используется множественность критериев.

Национальный язык — социально-историческая категория, которая обозначает язык, являющийся средством общения нации и выступает в двух формах: устной и письменной.

Неканонические жанры — «порождающая модель» не тождественна структурной основе данного конкретного произведения, поддающейся наблюдению и описанию. Это жанры, которые сохраняют свою идентичность и обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора (а не воспроизведения первообраза-«эйдоса»), причем цель этого выбора — создание нового варианта константного для жанра соотношения

противоположных структурных особенностей в каждом из основных аспектов художественного произведения как целого.

Образ автора — тип субъекта речи и изображения в литературном произведении, который, в отличие от рассказчика, либо отмечен внешним сходством с автором как биографической личностью (писателем), т.е. является его автопортретом, либо обладает признаками внутренней (духовной) близости к писателю, т.е. выражает его жизненную (творческую, идеологическую, этическую) позицию. Образ автора — «вторичный автор» (М.М. Бахтин), созданный автором-творцом произведения в качестве воплощения — зримого (фигура «писателя», якобы создавшего произведение, одним из персонажей которого он в действительности является) или слышимого («голос» писателя — как бы «внезаходимого» субъекта прямого и авторского слова об изображенном мире).

Образ мира — это особая художественная система, в которой из отдельных, вполне исчислимых образов, запечатленных в пределах ограниченного словесного текста, формируется целостный, безграничный образ мира, аналог всей действительности, сконцентрировавший в себе постигаемый художником эстетический смысл человеческой жизни.

Образ художественный — одна из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности. Это особая, присущая только искусству форма обобщения действительности, постигающая сущность явлений в свете эстетического идеала и выражающаяся в индивидуальной конкретно-чувственной форме.

Образ читателя — субъект текста, создаваемый автором, подобно другим образам: рассказчика, персонажа, одна из граней предметного мира произведения.

Память жанра — понятие, введенное М.М. Бахтиным для обозначения способности жанровой структуры литературного произведения сохранять в себе (в свернутом виде, т.е. лишь по отношению к истокам и поворотным точкам) пройденный жанром путь благодаря постоянному «обновлению и осовремениванию архаики».

Пафос — ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоцио-

нальный настрой. Синонимом термина «пафос» является выражение «эмоционально-ценностная ориентация».

Повествователь — основной и относительно наиболее близкий автору субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении: тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутренне состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т.п.), не будучи при этом ни участником событий, ни объектом изображения для кого-либо из персонажей. Специфика повествователя одновременно — во всеобъемлющем кругозоре (его границы совпадают с границами изображенного мира) и в адресованности его речи в первую очередь читателю, т.е. направленности ее как раз за пределы изображенного мира.

Повествователь в лирике — не имеющий грамматического выражения субъект речи.

Подтекст — неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста; формируется посредством «рассредоточенного, дистанционного повтора, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, глубокий смысл» (Т.Сильман), а также с помощью лейтмотивов, умолчания, иронии.

Понимание — центральное понятие герменевтики. Это процесс познания «внутреннего содержания» жизненного факта с помощью внешних знаков, воспринимаемых нашими чувствами.

Поэтика модальности — третья стадия развития поэтики, порождающим принципом которой является художественная модальность (категория, характеризующая способ действия или отношение к действию); начинается в Европе в середине XVIII в. и продолжается до настоящего момента.

Поэтика синкретизма — система структурных особенностей высказывания, входящих в состав обрядовых форм и выражающих принцип синкретизма (от греч. — соединение, объединение), т.е. нерасчлененности, слитности, недифференцированности слова, жеста и ритма; прагматических задач и суггестивного воздействия. Свойственна первой из трех стадий развития поэтики, начало которой — эпоха палеолита, а заверше-

ние — VII — VI вв. до н.э. в Греции, первые века н.э. в Индии и Китае (в остальных культурах — позже).

Разноречие — различные манеры (способы, формы) мышления и говорения, запечатленные в произведении.

Рассеянное разноречие — форма субъектной организации, представляющая собой включение в зону речи безличного повествования осколков фраз, характерных выражений, присущих персонажу.

Рассказчик — основной (как и повествователь) субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении; но — в отличие от повествователя — объективированный, четко дистанцированный от автора и пространственно, и стилистически; а именно — связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и изображает других персонажей. В противоположность повествователю рассказчик находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображенной реальности.

Реминисценция (от лат. *reminiscentia* — воспоминание) — не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении.

Рецептивная эстетика — это направление в критике и литературоведении, которое исходит из идеи, что произведение «возникает», «реализуется» только в процессе «встречи», контакта литературного текста с читателем, который благодаря «обратной связи», в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования. Таким образом, основным предметом изучения Р. э. является рецепция, т. е. восприятие литературных произведений читателем или слушателем. По своему происхождению рецептивная эстетика — это реакция на имманентную эстетику, идею автономности искусства, одностороннюю ориентацию литературоведения на анализ «самодовлеющего произведения». Рецептивная эстетика порывает с представлениями о независимости искусства от общественно-исторического контекста, вводя в сферу исследования читателя и общество, представляя литературный текст как продукт исторической ситуации, зависящей от позиции интерпретирующего читателя. Отсюда — особый интерес рецептивной эстетики к явлениям массовой культуры

(развлекательно-тривиальной литературе, газетно-журнальной продукции, комиксам и т. п.), ее связь с социологическими исследованиями, педагогикой, прикладными литературоведческими дисциплинами. Для рецептивной эстетики характерен отказ от классических канонов и норм в качестве литературных и литературно-критических критериев. Основной критерий оценки произведения — общественная практика, социальная действенность искусства в той мере, в какой она проявляется в читательской реакции. Спектр исследования рецептивной эстетики исключительно широк — в него входят практически любые литературные тексты, от судебного кодекса до поваренной книги. «Высокая» литература из центра рассмотрения последовательно перемещается на периферию, а маргинальные жанры — в обратном направлении, к центру.

Синхрония / диахрония: синхрония (греч. *syn* — вместе + *chronos* — время); диахрония (греч. *dia* — через, сквозь + *chronos* — время) — понятия, используемые для обозначения явлений и процессов, совпадающих (синхронных) или несовпадающих (диахронных) во времени.

Сказовое повествование (сказ) — особый тип повествования, ориентированный на живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика (часто персонифицированного), вышедшего из экзотической для читателя (бытовой, национальной, социальной) среды.

Стиль — это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.

Субъект речи — тот, кто говорит, формально кому приписан текст (формально-субъектная организация).

Субъект сознания — тот, чье сознание выражается, «точка зрения»: перцептуальная (конкретно-чувственная) или концептуальная (воображаемая) позиция, с которой представляются повествуемые ситуации и события в тексте (содержательно-субъектная организация).

Субъектная организация текста — нелингвистическая упорядоченность лексических, синтаксических и фонологических единиц речи, обращенная к внутреннему (ментальному, смыслоразличающему) слуху читателя как эстетического адресата данного текста.

Творческий метод — система основных принципов художествен-

ного освоения действительности (принцип творческого претворения, принцип эстетической оценки, принцип художественного обобщения).

Теория литературы — раздел литературоведения, исследующий своеобразие литературы как особой формы духовной деятельности, изучающий законы ее развития, литературные направления, жанры, структурные особенности произведений и т.д.

Типологические схождения — сходные явления и процессы в разных литературах, возникшие независимо от *контактов* и являющиеся результатом сходных стадий общественно-исторического, культурного развития народов либо универсальных закономерностей человеческого сознания.

Точка зрения в литературном произведении — положение наблюдателя (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой, — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозор.

Традиция (лат. *traditio* — передача, предание) — то, что передается от одного поколения к другому (например, идеи, взгляды, вкусы, образ действий, обычаи). В литературоведении традицией обозначают различные формы присутствия в произведении культурной памяти.

Читатель — категория теоретической поэтики, определяющая такой субъект художественной коммуникации, позиция которого «программируется» текстам произведения и эмоционально-ценностной направленностью сознания. Ч. для автора является *адресатом* и, одновременно, носителем «формирующей активности» (М.М. Бахтин), со-творцом эстетического события.

Чужое слово — неавторское слово.

Эйдетическая поэтика — вторая из трех стадий развития поэтики, порождающим принципом которой является эйдос (греч. образ, идея): начинается в VII — VI вв. до н.э. в Греции, в первых веках н.э. в Индии Китае, в остальных культурах еще позже; заканчивается в XVIII в. в Европе и в конце XIX — начале XX вв. на Востоке.

Учебное издание

Аминова Венера Рудалевна

**СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ:
ПРЕДМЕТ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Учебное пособие