

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА. ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА

УДК 820:821.161:821.51:82-1/-9

Г. ТУКАЙ И Н.А. НЕКРАСОВ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ И МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИАЛОГИ

В.Р. Аминева

Аннотация

В статье устанавливаются типы диалогических отношений между произведениями Г. Тукая и Н.А. Некрасова, относящимися к жанрам инвективы, послания и к «мемориальной» лирике. Сделан вывод о том, что сходное по форме и функциям (принципы организации субъектной сферы, жанрово-стилистические особенности) не является таковым по своим истокам и природе. В лирике Г. Тукая, в отличие от творчества Н.А. Некрасова, проявляются иные принципы художественного обобщения. Индивидуальное и типическое, единичное и единое располагаются на одном уровне и находятся в отношениях соответствия и совпадения. Поэтика стихотворений Н.А. Некрасова связана с иерархией этих аспектов художественного содержания, расположенных на разных уровнях. В субъектных структурах, которые складываются в лирике Г. Тукая, проявляются особенности развития личного начала в татарской литературе этого периода, характерная для данного типа культуры логика смыслопорождения.

Ключевые слова: русская литература, татарская литература, субъектная сфера, жанр, принципы обобщения.

В работе «К методологии гуманитарных наук» М.М. Бахтин, поставив проблему «контекстов понимания» и разграничив малое время современности и большое время, «близкий» и «далёкий» контексты, пишет о нескончаемом обновлении смыслов во всё новых контекстах [1, с. 372]. В качестве такого «контекста понимания» лирики Н.А. Некрасова в данной статье выступает поэзия Г. Тукая, остающаяся вне текстов русского поэта, но являющаяся своеобразным диалогизирующим фоном их восприятия.

Поэзия Г. Тукая – сложная идейно-эстетическая система, в которой на разных уровнях и в разных формах осуществляется диалог восточно-национальных, русско-европейских и народных традиций. Этот диалог становится содержательно и структурно обязательным в творчестве татарского поэта. Н.А. Некрасов осознается им как «полноправный субъект», реальный и конкретный «Другой», участвующий в концептуализации своего слова о мире и человеке.

В истории татарской культуры Г. Тукаю и его творчеству отводится исключительное положение. Если в международной проекции татарской культуры

такие фигуры прошлого столетия, как Ф. Амирхан и Г. Камал, играют столь же важную роль, как и Г. Тукай, то в национальном самосознании именно Г. Тукаю принадлежит особое место. Для последующих поколений читателей, писателей и поэтов он является неким культурным абсолютом, всеобъемлющим выражением духовного мира татарского народа, определившим пути развития национальной культурной традиции и национального самосознания. Как утверждает М. Хасанов, «творчество Тукая обозначило собой поворот национального эстетического процесса на новую дорогу... Национальное литературное развитие сливается с магистральной линией мирового эстетического процесса. Точка этого слияния – наследие Габдуллы Тукая... Наследие Тукая – первый по времени и значению вклад татарской культуры в мировую общечеловеческую культуру XX столетия» [2, с. 15–16].

В литературоведении доказано существование контактно-генетических связей и типологических схождений между творчеством Г. Тукая и Н.А. Некрасова. А. Файзи обратил внимание на то, что «более всего Тукай тяготел к Н.А. Некрасову, который привлекал его народностью и социальной заострённостью своего творчества» [3, с. 24]. Типологические параллели между отдельными произведениями русского и татарского поэтов намечены в монографии И.Г. Пехтелева [4, с. 112–138].

Существующие между творчеством Г. Тукая и Н.А. Некрасова контактно-генетические связи и типологические схождения формируют разные типы диалогических отношений между ними: «своё» как переструктурированное «чужое», «своё», сходное с «чужим» и др. В них проявляются основные тенденции национального культурно-исторического развития (центробежная и центростремительная), в процессе взаимодействия которых образуются универсальные смысловые структуры, с одной стороны, и раскрывается национальная идентичность литератур – с другой [5].

В предыдущих статьях, посвящённых данной теме, мы пришли к выводу, что 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: «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» [6, с. 178]. Исследована художественная форма песни-плача, в которой воплощается тема народных страданий в лирике Н.А. Некрасова и Г. Тукая [7, с. 138–139].

Цель настоящей статьи – рассмотреть диалогические связи, которые могут быть установлены в других сферах творчества русского и татарского поэтов. Так, структурно-содержательные особенности ряда произведений Н.А. Некрасова и Г. Тукая определяет категория комического. Смех в стихотворениях Н.А. Некрасова и Г. Тукая обладает сходной художественно-эстетической природой, позволяющей разграничить комическое и смешное. Смех нередко не содержит в себе комического эффекта и нарушает связь сатиры и иронии с комическим.

Вбирая в себя сложный комплекс трагических чувств и переживаний (боли, отчаяния, скорби, безысходности, сожаления и др.), он в то же время становится знаком пограничных ситуаций, которые указывают на пробуждение активности человека, направленной на ниспровержение устоявшихся форм жизни, законов и традиций среды и мучительный поиск новых ценностей.

Существует точка зрения, в соответствии с которой в стихотворении Некрасова «Размышления у парадного подъезда» гневное обличение «владельца роскошных палат» принимает жанровую форму инвективы с присущими ей доминирующими признаками: «1) композиционная амплификация, охватывающая план субъекта и план адресата; 2) специфическое инвективное время (настоящее, переходящее в будущее); 3) мотив ожидаемого или уже свершившегося наказания осуждаемого лица (переплетающийся с мотивами мщения, проклятия и т. п.)» [8, с. 37].

Полемизируя с В.Е. Холшевниковым, Ю.В. Манном, К.И. Чуковским, Б.И. Корманом, которые относят центральную часть стихотворения к сатире, Г.М. Бралина доказывает её принадлежность к жанру инвективы [9, с. 22–23]. Действительно, в произведении присутствуют структурные элементы инвективы: прямая апелляция к обличаемому лицу, его экспрессивные номинации, перечисление действий, которые оцениваются с религиозно-нравственной точки зрения как преступные и вызывают чувства осуждения и порицания, проклятие, выраженное от лица «мы».

Инвективой является и стихотворение Г. Тукая «Сайфия» («Иделдэ сяххәтем хатирәсе») («Дача» («Воспоминания о путешествии по Волге»)) (1911). Как и у Н.А. Некрасова, основным структурно организующим принципом текста становится принцип контраста (Ю.М. Лотман), заряжающий художественное пространство стихотворения энергией обличения и негодования и выводящий к обобщениям общенационального масштаба. Внутренний мир субъекта речи выражается за счёт нанизывания экспрессивных восклицаний, которые способствуют обличению им богачей – владельцев великолепных дач.

Перечисление злодеяний: *Ярда торган ач халыкка йөз дә бормый, туп-туры* («На народ смотреть и не хочет он»), *Бай киенгән франт-шикларча халык тирсе белән* («Знать, немало шкур снял с людей!») – завершается проклятием *Батсачы шунда үзе һәм аләте нәкълиясе* (I, б. 199) («Вот бы вместе с ним да на дно пошёл пароход!» (II, с. 255))¹. Позиция лирического «я» в стихотворении Г. Тукая совмещается с точкой зрения народа: *Жаннарым, күз нурларым, сез, бу мәһабәтне күреп, / Жан ачып: «Во как!» дисез, мәзлум мужиклар семьясе* (I, б. 199) («Ах, друзья, друзья, свет очей моих, вот дела! / “Ну и ну, дела!” – говорит в сердцах наш народ» (II, с. 255)).

Подобно Н.А. Некрасову, который вводит в поэтический текст манеру выражения «другого» (владельца палат), Г. Тукай перебивает речь повествователя словом народа: *Во как!* Фраза, произнесённая на русском языке, представляет экспрессивную, просторечно-неукрашенную речевую манеру «мужиков». В стихотворении появляется «другой» – носитель текстуально закреплённой точки зрения, отличающейся от видения мира лирическим героем и представленный

¹ Перевод В. Тушновой.

в характерной для него речевой манере. Сочувственно характеризуя положение простого люда (*ач авыл, мохтаж авыл* (I, б. 199) («а в деревне – грязь, темнота, нужда...» (II, с. 255)), лирический субъект в финале стихотворения преодолевает разделённость с ним. Последнее двестишь звучит и как голос лирического «я», и как голос бедняков, ввергнутых открывшимися им социальными контрастами в состояние крайнего изумления.

У Н.А. Некрасова и Г. Тукая есть произведения, посвящённые трагической судьбе женщины, сходные по проблематике, способам выражения авторского сознания и художественной структуре. Стихотворения «Когда из мрака заблужденья» (1846) и «Эштэн чыгарылган татар кызына» («Опозоренной татарской девушке») (1909) представляют собой драматизированный лирический монолог, обращённый 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 тяжёлые переживания, переполняющие душу болью: «глубокая мука», «стыд» и «ужас», «возмущение».

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...* (III, с. 96). Таким образом, характер героини осмыслен в бытовом и социально-психологическом плане. «Некрасов передаёт общее через особенное – через характер, душевный строй и склад эмоций» [10, с. 418].

Обращение Г. Тукая к опозоренной татарской девушке содержит её портретную характеристику: *Сөялгәнсең чатта баганага, / Яфрак төсле сары йөзләрең <...> / Атылган кош, адаштырган эттэй, / Үткәннәргә мәэюс карыйсың...* (I, б. 40) («Словно листья, жёлты твои щеки, / Ты стоишь на углу у столба... <...> / Псом приبلудным, подстреленной птицей / На прохожих ты смотришь с тоской...»)? (II, с. 200)². Во внешности героини отразились обстоятельства её жизни и судьба. Сравнения с «подстреленной птицей», «псом приبلудным» подчёркивают трагизм ситуации и безнадёжность положения девушки. Жёлтый цвет как символ увядания содержит в себе напоминание о гибели растения, о жертве, которая будет совершена. Сравнение *Яфрак төсле сары йөзләрең...* («Словно листья, жёлты твои щеки...») находится в одном ряду с устойчивым в татарской литературе начала XX в. образом-символом увядшего цветка (III. Камал «Увядший цветок» (1909), Ф. Амирхан «Хаят» (1911), Г. Исхаки «Халимэ туташ» (1907) и др.).

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

² Перевод В. Тушновой.

отношения соответствия, совпадения, взаимопереходов друг в друга. В этом проявляется характерная для данного типа культуры логика смыслопорождения [11, с. 89–134].

В стихотворении Н.А. Некрасова на первый план выдвигается моральная активность лирического субъекта, способность осознать социальные противоречия и общественную несправедливость: *Я понял всё, дитя несчастья! / Я всё простил и всё забыл* (III, с. 96). Лирический герой Н.А. Некрасова способен не только понять и сострадать героине, но и старается «спасти» надломленную своей униженностью женскую душу. 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 несёт на себе отпечаток её 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 / Гнетущей мысли не таи!* (III, с. 96).

Призывы, обращённые к героине стихотворения, раскрывают в личности лирического субъекта волевое начало – готовность противостоять законам и нормам окружающего мира. Б.О. Корман даёт следующую характеристику автору-повествователю в стихотворениях Некрасова о современнице, сестре, друге, о её 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 всё 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» [10, с. 312–313].

Лирический герой Г. Тукая сосредоточен на выражении охвативших его при виде стоящей у столба девушки трагических эмоций и переживаний. Как и в стихотворении Н.А. Некрасова, позиция лирического «я» Г. Тукая выражена открыто. В первой строфе содержится признание: *Кызганмыйча күңлем чыдый алмый: / Бигрәк моңлы карый күзләрең* (I, б. 40) («Погляжу и сжимается сердце, – / Как жестока такая судьба!») (II, с. 200)). 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 өзгәннән!* (I, б. 40) («Ты стоишь и не видишь поэта, / И не знаешь, что мимо тебя / Он проходит с истерзанным сердцем, / О судьбе твоей горькой скорбью») (II, с. 200)).

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». «Ты» перестаёт быть формальным поводом для самовыражения

и становится образом «другого», по отношению к которому лирический субъект дистанцируется и самоопределяется. «Я» и «поэт» – одно лицо, а последняя строфа представляет собой своеобразный диалог с самим собой – осознание лирическим героем Г. Тукая особенностей своего душевного склада (*нечкә күңел*), способности к самозабвенному состраданию и сочувствию.

Сферой проявления типологических схождений между творчеством Н.А. Некрасова и Г. Тукая являются жанрово-стилистические особенности произведений, посвящённых 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 создаёт образы идеальных героев, цель жизни которых – служение народу, нации. Эти произведения, как это неоднократно отмечалось в литературоведении (см., например, [4, 12, 13]), близки стихотворениям Н.А. Некрасова «Памяти Белинского» (1851 и 1853), «Памяти Добролюбова» (1864), «Пророк (Н.Г. Чернышевский)» (1874) и др. 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. 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 образований³: 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»⁴ 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) [16, с. 142]. 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, обращённой

³ Речь идёт 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., например, [14]).

⁴ Марсия (араб. – элегия, плач, некролог) – жанр восточной поэзии, элегическое произведение в честь ушедших из жизни известных учёных, писателей, общественных и религиозных деятелей, педагогов-наставников и др. [15, с. 80].

к собеседнику, что отражается в использовании местоимения не второго, как в произведениях русского поэта, а третьего лица – *ул* («он»). У Г. Тукая доминирует торжественно-панегирический эмоциональный тон, который устанавливает связь стихотворения «Светлой памяти Хусаина» с жанровой традицией мадхьи 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 создаётся и образ лирического субъекта. В «Памяти Белинского», «Памяти Добролюбова», «Пророке» структурно-семантическая организация текста как разговора с собеседником воссоздаёт 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. В отличие от лирического героя Н.А. Некрасова, выражающего психологически-конкретное переживание, «я» в марсии «Светлой памяти Хусаина» создаёт лиризм иного плана – надличностный, растворённый 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-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 шёл к одной высокой цели...»* (III, с. 152). Образ Добролюбова конкретизируется через сравнение его любви к родине с любовью к женщине. 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 обобщённость благодаря архетипическому сюжету взаимоотношений «учитель – ученики»: *учил ты жить..., ты честные сердца / Ей покорял...* (IV, с. 95).

Н.Г. Чернышевский, по наблюдениям Б.О. Кормана, вводится в произведение через характерную для него речь, в которой выражается известный строй сознания [10, с. 476]. В то же время образ пророка в этом стихотворении Н.А. Некрасова выходит за рамки индивидуального образа и тяготеет к образотопосу и символу. Он создаётся на основе реминисценций, обращаясь к евангельскому тексту: *Его ещё покамест не распяли, / Но час придёт – он будет на кресте; / Его послал бог Гнева и Печали / Рабам земли напомнить о Христе* (IV, с. 359).

Драма долга и самоотречения роднит судьбу пророка с миссией Иисуса Христа, пришедшего на землю, чтобы своими страданиями искупить грехи

человечества. В стихотворении развивается мотив жертвенности – понимание неизбежности своей гибели как цены за служение добру. 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* (IV, с. 358–359).

Уподобляя «народных заступников» святым подвижникам, отрёкшимся 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.

В стихотворении «Светлой памяти Хусаина» отсутствует психологическая детализация. Г. Тукай создаёт мифологизированный образ революционера, личность и деятельность которого осмыслены не столько в конкретно-историческом, сколько в широком – общеродовом и религиозно-космическом плане. Х. Ямашев предстаёт как один из пределов феномена человека, соотнесённого с другим пределом, воплощённым в святых. Как и святые и даже в большей степени, чем они, он наделён преображающей мир силой света: *Әулияларның барын бер-бер китерсам каршыма, / Курмәмен дип уйлыймын бер якты йөз ул йөз кеби* (I, с. 219) («Как я ни силуюсь вызвать образ прекрасней образа его, / Пред ним померкли все святые, мной оживлённые сейчас» (V))⁵.

Сравнение Х. Ямашева со звездой (*йолдыз кеби*) подчёркивает его причастность к высшей гармонии и красоте, родство с миром неба. 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 передаёт светоносную энергию сначала Мировому Разуму, через него Мировой Душе, а затем природе и вещам» [17, с. 15]. 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» [18, с. 39]. Обилие светоносных образов в лирике Г. Тукайа учёные объясняют влиянием сложившейся в исламе эстетики света, которая восходит к концепции «света Мухаммада» (*нур-и Мухаммад*), и традициями суфийской литературы (см., например, [19, с. 96–110]). Ю.Г. Нигматуллина утверждает: «Тукай превосходно

⁵ Перевод В. Думаевой-Валиевой.

знал арабскую литературу, и, несомненно, классическая арабская поэзия, особенно творчество Абу аль Маари (973–1057), не могла не оказать определённого влияния на художественное мышление татарского поэта» [20, 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 «көрегеннән гөл Тамар»* (I, с. 219) («Он для людей не знал различий, как будто бы их вовсе нет. / Воистину для всех живущих “с его ресниц струился свет”») (V).

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 коеп* (I, с. 219) («Подобно солнцу, что весной расплавит лёд, растопит снег, / Он и в борьбе стоял высоко, улыбкой ясною светясь») (V). 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...* (I, с. 219) («Как море, силой совершенства к себе притягивал он нас») (V).

Жизнь одного человека оказывается соизмеримой с универсальным хронотопом мифа, в пределе – с вечностью. Герой стихотворения включается в привлекательный житнетворческий проект, его дарованию приписывается 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 безда, гомумән, чын кеше кадрен белү?! / Без аны кайдан белик, мескин үлеп аңлатмагач?!* (I, с. 219) («Да разве можем при жизни достойным должное воздать, / Пока, чтоб с нами объясниться, бедняга просто не умрёт?!») (V). «Мы» (*без*) – обыватели, не способные оценить духовный подвиг великой личности. Лирическое «я» Г. Тукая, с одной стороны, оказывается включённым в круг «мы». Но всем строем стихотворения: эмоциональным тоном, пафосом героики, страстным порывом подняться над уровнем сознания «мы» – выводится за её пределы: возникает авторская ирония в отношении «мы», частью которого является в данный момент и «я» поэта.

Г. Тукай сохраняет функциональную, тематическую и формальную определённость канонического жанра марсии. Но лиризм нового типа и качественно

новое «я» поэзии Г. Тукая подготавливает переход к новым принципам жанрового самоопределения. Ирония, которая возникает в конце стихотворения, казалось бы, диссонирует с предыдущей тональностью высокого жанра марсии. «Мы» здесь – не поэтический приём, а обобщение определённых черт личности, носящее конкретный характер и отражающее стремление высказать истину о человеке и о себе самом. Так создаётся драматическая коллизия, которая усугубляется тем, что раскрывается в последнем бейте (в фиксированной сильной позиции), несущем в произведении повышенную идейно-смысловую нагрузку.

Итак, у Г. Тукая немало стихотворений монологического характера, в которых «я» поэта, занимающего отведённое 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 выдвигание на первый план субъективной значимости темы, личностного подхода к её трактовке. Наряду с субъективным синкретизмом 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».

Субъектные структуры, которые складываются в лирике Г. Тукая, обнаруживают точки соприкосновения с принципами организации субъектного пространства в творчестве Н.А. Некрасова и в то же время отличаются от них. Они аккумулируют в себе содержательную энергию национального литературно-эстетического развития: специфику проявления личного начала в татарской литературе этого периода, процедуры смыслопорождения, характерные для данного типа культуры.

В работах М.М. Бахтина («Ответ на вопрос редакции «Нового мира», «Из записей 1970–1971 годов») высказывается мысль о продуктивности для понимания смысловой глубины произведения дистанции, «внеаходимости» – «пространственной, временной, национальной» [1, с. 346]. Позиция «внеаходимости» одной литературы по отношению к другой даёт возможность иного, нового её видения, недоступного взгляду «изнутри», позиции самонаблюдения. Диалог Г. Тукая с Н.А. Некрасовым позволяет выявить механизмы взаимодействия универсального и уникального, интегральных, сближающих художественные тексты, принадлежащие разным национальным литературам, и дифференциальных, обнаруживающих их расхождение, тенденций, которые действуют в концептуально-семиотическом пространстве межлитературного процесса.

Summary

V.R. Amineva. G. Tukai and N.A. Nekrasov: Typological Parallels and Interliterary Dialogues.

The paper establishes types of dialogical relations between G. Tukai and N.A. Nekrasov's works belonging to the genres of invective, message, and memorial lyrics. The conclusion is made that similarities in form and functions (organizational principles of the subject sphere, genre and stylistic features) do not stem from the same sources and nature. The principles of artistic generalization in Tukai's lyrics are different from those used by N.A. Nekrasov. The individual and typical, singular and unified are located at the same level and stand in the relations of compliance and coincidence. The poetics of N.A. Nekrasov's lyrical works is connected with the hierarchy of artistic content aspects at different levels. The subject structures of Tukai's lyrics are distinguished by the features of personality development in the Tatar literature of this period, as well as the logic of meaning formation, which is characteristic of this type of culture.

Keywords: Russian literature, Tatar literature, dialogue, subject sphere, genre, principles of generalization.

Источники

- I – *Тукай Г.М.* Эсэрләр: 6 т. – Казан: Тат. кит. нәшр., 2011. – Т. 2: Шигъри эсэрләр (1909–1913). – 384 б.
- II – *Тукай Г.* Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 432 с.
- III – *Некрасов Н.А.* Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Правда, 1979. – Т. 1. – 368 с.
- IV – *Некрасов Н.А.* Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Правда, 1979. – Т. 2. – 416 с.
- V – *Тукай Г.* Светлой памяти Хусаина. – URL: http://gabdullatukay.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=534&Itemid=37, свободный.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Хасанов М.* Великий народный поэт // Поэт свободы и правды: Материалы Все-союзн. науч. конф. и юбилейных торжеств, посвящ. 100-летию со дня рожд. Габдуллы Тукая. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1990. – С. 10–20.
3. *Файзи А.* Тукай и его время // Тукай Г. Стихи. Поэмы. Сказки. – Казань: Татгосиздат, 1951. – С. 3–28.
4. *Пехтелев И.Г.* Тукай и русская литература. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. – 184 с.
5. *Amineva V.R.* “Universal” and “Unique” as the Categories of Comparative Literature // Middle East J. Sci. Res. – 2014. – V. 20, No 12. – P. 2094–2098.
6. *Аmineva B.P.* Г. Тукай и русские поэты XIX в.: межлитературные диалоги // Вестн. Омск. ун-та. – 2014. – № 3. – С. 176–179.
7. *Аmineva B.P.* Межлитературные текстовые образования: семиотика и поэтика // Филология и культура. – 2013. – № 1 (31). – С. 137–141.
8. *Матяш С.А.* Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2007. – № 11. – С. 36–43.
9. *Бралина Г.М.* «Размышления у парадного подъезда» Н.А. Некрасова (Жанровый аспект анализа) // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2009. – № 11. – С. 20–23.

10. *Корман Б.О.* Избранные труды. История русской литературы. – Ижевск: Ин-т компьютер. исслед., 2008. – 732 с.
11. *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. – 476 с.
12. *Халит Г.* Многоликая лирика. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1990. – 336 с.
13. *Лаисов Н.Х.* Лирика Тукая: вопросы метода и жанра. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1976. – 168 с.
14. *Кихней Л.Г.* Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. – Симферополь: Крым. Арх., 2005. – Вып. 3. – С. 33–46. – URL: <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei3.htm>, свободный.
15. Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань: Ин-т Тат. энцикл. АН РТ, 2008. – Т. 4. – 768 с.
16. *Сибгатуллина А.Т.* Метаморфозы панегирического жанра в татарской литературе // Татарика. – 2014. – № 1. – С. 127–143.
17. *Ганиева Р.К.* Татарская литература: традиции, взаимосвязи. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. – 272 с.
18. *Курбанмамадов А.* Эстетическая доктрина суфизма (опыт критического анализа). – Душанбе: Дониш, 1987. – 108 с.
19. *Саяпова А.М.* Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. – Казань: Алма-Лит, 2006. – 246 с.
20. *Нигматуллина Ю.Г.* Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. – Казань: Фэн, 1997. – 192 с.

Поступила в редакцию
18.12.14

Аmineва Венера Рудалевна – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: amineva1000@lisl.ru