

УДК 82.0+801.6+82.1/-9

**ДИНАМИКА МОТИВАЦИОННЫХ СТРУКТУР В РОМАНЕ
Г. ИБРАГИМОВА «МОЛОДЫЕ СЕРДЦА»**

В.Р. Аминова

Аннотация

В статье рассматривается характерная для теологического детерминизма логика сюжетосложения, которая манифестирует себя в романе Г. Ибрагимова «Молодые сердца». Устанавливается действие так называемой «художественной» мотивировки, связанной с реализацией полисемантической метафоры «солнечного затмения». В качестве одной из особенностей поэтики текста выделяется его парадигматизация, введение сети эквивалентностей, что придает изображаемым событиям универсальный масштаб.

Ключевые слова: теологический детерминизм, провиденциальная модель жизни, «художественная» мотивировка, парадигматизация текста.

Любое художественное произведение любого времени и направления устанавливает какие-либо связи и отношения между изображаемыми явлениями, предполагает определенные мотивировки действий персонажей. Русская классическая литература XIX в. осваивает прежде всего каузальный тип детерминации. Под художественной каузальностью мы будем понимать, вслед за И.П. Смирновым, такое отношение между двумя группами элементов созданной в литературном произведении картины мира, «при котором одна группа (Е, effectus – результат, следствие) содержит в себе информацию о другой (С, causa – причина) или, иными словами, при котором элементы Е осознаются как сигналы, отражающие организацию элементов С» [1, с. 214–215].

В нарративном мире произведений русских и татарских писателей можно выделить два мотивировочных фактора: характер человека и его судьбу. Сложному взаимодействию противоречивых мотивировок в романах Тургенева, Толстого, Достоевского и других писателей в прозе татарских авторов противопоставлено ограничение одного мотивировочного фактора другим. Зависимость человека от вне его лежащих сил осознается через понятие судьбы, которое оказывается в данной художественно-эстетической традиции несомненным фактором в мотивировочной системе произведений.

Так, характерная для теологического детерминизма логика сюжетосложения манифестирует себя в романе Г. Ибрагимова «Молодые сердца» (1912). Смысловую фактуру произведения формирует древнейшая эсхатологическая коллизия – противостояние Бога и Дьявола, Добра и Зла, Света и Тьмы, Хаоса и Космоса. Сюжетные реалии произведения зачастую не поддаются логической и психологической мотивации и понятны лишь в соотнесенности с этой ситуа-

цией. Она дает ключ к интерпретации текста, помогая постичь его глубинный смысл, вводит темы, которые развиваются как лейтмотивы в ходе повествования, начинает функционировать как миф с его необъяснимостью и фатальной необходимостью. Мифопоэтической картине мира присущ «глобальный и интегрирующий детерминизм», представление о связи вещей друг с другом внутри организованного пространства: «...сам акт мысли о такой связи есть... уже объективация этой связи» [2, с. 163].

В плане изображаемого мира сюжетный механизм, не зависящий от субъективных интенций героев, отображается как предопределенность, судьба. Телеологическая заданность событийного содержания тематизируется, превращаясь из предпосылки изображения в изображаемый предмет. Тема судьбы вбирает в себя мотивы страха, тоски, обреченности и объединяет все зловещие предзнаменования, создающие трагический фон повествования и антиципирующие ход сюжета. Важнейшим элементом самосознания героев романа является вера в судьбу.

Вмешательство внешних роковых сил в судьбу героев наиболее очевидно в кризисные, переломные моменты их жизни. Одна из таких ситуаций – прохождение комиссии новобранцами, воспринимаемое всеми как переход через «адов мост». Апокалиптические образы, знаки «конца света», последовательно отсылающие к событиям культурной мифологии, вырывают повествование из конвенционального смыслового ряда и образуют символическую перспективу, указывающую на «сверхъестественную» значимость происходящего.

Мост выражает мифологический концепт границы, подразумевающей противопоставление жизни и смерти, бытия и небытия, потустороннего и посюстороннего. Оба аспекта образа – и метафорический, и реальный – придают ситуации перехода границы символический характер: это один из самых ответственных участков горизонтального пути, исполненный трудностей, драматической напряженности, чреватый неожиданными и опасными ситуациями. Ю.М. Лотман называет границу важнейшим топологическим признаком пространства. «Граница делит все пространство текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное ее свойство – непроницаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик. Это может быть деление на своих и чужих, живых и мертвых. <...> Важно другое: граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутри структура каждого из подпространств – различной» [3, с. 278]. В романе Г. Ибрагимова сюжетная роль образа моста как отправного пункта пути и символический код границы взаимно коррелируют, соответствуя принципу семантического дуализма поэтики произведения.

Г. Ибрагимов, с одной стороны, конкретизирует ситуацию, наполняет ее актуальными аллюзиями, с другой – органически вписывает в эсхатологическую проблематику и образную систему. Изображаемое событие напоминает сцену Страшного суда, борьбу сил мрака и света за человеческую душу, которая продолжается на всем ее скорбном пути и завершается тем или иным исходом – водворением в райские обители или, напротив, падением в адскую бездну. Судьбу махдума Зыи решают, казалось бы, жители Кара Урмана: они подали жалобу, что Зыя специально голодал, даже подготовили свидетелей. Но лег-

ко прослеживается связь этой линейной, причинно-следственной логики с бытийным отношением двух планов: реального и трансцендентного. Зыя, на совести которого – тяжкий грех убийства, не мог «перейти» через «адов мост». Мифотектонический хронотоп романа актуализирует мотивы целеположенности, предначертанности пути и предполагает интерпретацию переломных моментов в жизни человека в качестве имеющих не столько причину, сколько некую интенцию. Ситуация, обращенная к вневременным первоосновам человеческого бытия, раскрывает лежащее в истоках внешнего многообразия тождество. Для каждого, кто должен пройти через мост, это последнее, апокалиптическое испытание, при котором душа горит на костре, питаемом «ужасом» грядущего.

Переступив черту, порог «красного дома», человек оказывается в ситуации «междубытия»: он находится на «этом» и на «том» свете. Он еще живой, но уже причастен к иному миру, что резко выделяет его из среды живых. Отсюда резкий контраст между интенсивным ощущением ценности прежней жизни, отвращением перед тем новым, неведомым, которое должно наступить, соответствующими позиции ожидания, и безразличием и пустотой, охватывающими человека, когда он пересекает топологический рубеж. Безразличие, равнодушие, спокойствие – особого рода состояния, семантически эквивалентные смерти, выпадению из бытия. Приговор, объявляемый доктором, означает либо окончательную гибель человека, либо его возрождение. Рассказанная история воспроизводит провиденциальную модель человеческой жизни и имеет два исхода, которые соответствуют двум онтологическим полюсам бытия – жизни и смерти – и могут быть отнесены к явлениям эсхатологического типа. Пороговая минута, совпадающая с пределами и телеологией жизни, обнаруживает пронцаемость границы между посюсторонним и потусторонним мирами и зависимость первого от второго, а также возможность пути в обе стороны – бытия и небытия. В «красном доме» принимаются судьбоносные решения и происходят события, придающие ему статус эсхатологического хронотопа.

Роковые обстоятельства, предвещающие трагедию, преследуют героев на протяжении всего повествования, конституируя мотив «безжалостной» судьбы. Действие злого рока отчетливо проявляется в сцене ночного свидания Марьям и Зыи. Это свидание – один из узловых моментов романа, являющий собой иллюстрацию вмешательства непредсказуемого случая в ход событий: в жизни героев актуализируется присутствие стихийного, иррационального, фатального. Будучи звеном в цепи мрачных предзнаменований, выстроенных по принципу отрицательной градации (одно усиливает другое), данная сцена относится к «пороговым» ситуациям: это последняя встреча героев, после произошедшего их жизнь изменится, станет более драматичной. Фраза «Юк, булмый; өмит бетте!» («Все кончено! Никакой надежды!!!»), рефреном повторяющаяся в тексте, обретает апокалиптически-пророческую направленность и концентрирует в себе эсхатологическую программу романа. Возникает напряженная и подчеркнутая целеустремленность сюжета: один за другим следуют эпизоды последовательно углубляющегося трагического финала в жизни героев – рекрутчина Зыи, замужество Марьям, убийство Фахри, суд над Марьям, смерть Зыи.

Предчувствия, становящиеся в контексте романа пророческими, приводят читателя к мысли о неизбежности и неотвратимости свершаемого, усиливая художественную функцию мотива рока. Г. Ибрагимов показывает, что поступки человека оказываются предусмотренными свыше, реализуют таинственную волю судьбы. Так, согласие на брак с ненавистным Фахри Марьям дает вопреки своей личной воле, не желая этого больше всего на свете. Генетическим и каузальным категориям противопоставлено действие злых сил, имеющих мистический, непостижимый, демонический характер. Они нарушают установленную логику поведения героев, внося странность в их решения и действия. Звучат мотивы колдовства, опутанности непонятными чарами, безумия. Нарушая законы психологической детерминации, человек бессознательно отдается во власть деструктивно-негативного двойника. Замужество Марьям интерпретируется как предопределенное свыше событие, ведущее к кардинальному изменению модуса бытия в мире. Страстная утопическая мечта о счастье оборачивается апокалипсисом разбитых надежд. Мир, творимый в воображении, разительным образом отличается от того, в котором приходится жить. Случившееся переживается как чрезвычайное, кризисное событие, вселенская катастрофа.

Роман начинается с описания солнечного затмения – эсхатологического образа вселенской катастрофы – и завершается изображением природных реалий, погружающих мир во тьму. А.М. Саяпова, обратив внимание на кольцевую композицию романа, раскрыла символично-аллегорическое значение финала, насыщенного элементами, обладающими высокой символической значимостью и вызывающими в сопоставлении и взаимодействии друг с другом мощные смысловые резонансы: «Определение «темное» («Дөнья куе карангылык эченә жотылырга якын...») – художественное определение финала – не просто метафора, выражающая эмоционально-психологическую тональность событий романа, в нем онтологическая мысль автора: темна и трагична суть человеческого бытия» [4, с. 72]. Итак, в сюжете романа тьма уничтожает свет. Торжество хаоса над гармонией преобразует циклический сюжет в линейную последовательность эпизодов, организуемых по принципу нарастающей напряженности. В этом контексте событие смерти героя и следующая за сценой похорон картина, воспроизводящая апокалиптический натиск стихий, уподобляются кумулятивной катастрофе.

Следуя терминологии В. Шмида, можно сказать, что в романе действует так называемая «художественная» мотивировка, которая находится «не в плане изображаемого мира, а в плане текста» и предполагает использование таких приемов сюжетосложения, как разворачивание семантических фигур (метафоры, парадокса, оксиморона) и речевых клише [5, с. 92]. В «Молодых сердцах» реализацией полисемантической метафоры «солнечного затмения», помрачением сознания, активизацией архаически-бессознательной сферы психики, причастностью героев темным сторонам бытия могут быть объяснены непредсказуемые по своим последствиям события. Преобразование тропа в сюжет приводит в движение, «оживляет» апокалиптический динамизм деяний персонажей, подготавливающих наступление эсхатологического финала. Этот аспект мотивации обстоятельно исследован А.М. Саяповой, которая 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 инфернальными силами» [4, с. 72].

Важной особенностью поэтики романа является парадигматизация текста, введение в него сети эквивалентностей, что придает изображаемым событиям универсальный масштаб. Так, трагедия «потерянного рая» – это трагедия не только Зыи и Марьям. Их судьба повторяет ставшую легендой печальную историю Гайшэ и Салахи. Сюжет романа утверждает сходство жизненного пути и тех героев, которые вступили в мир всеобщего национально-исторического бытия и мечтали изменить жизнь народа. В этом плане особое внимание привлекают две смерти: самоубийство Салима, брата карамалинца Сафи-шакирда, которое потрясло односельчан своей необъяснимостью, отсутствием явных причин, и последовавшая за этим смерть Зыи от паралича сердца. На первый взгляд между ними нет ничего сходного. Зыя умирает от сверхнапряжения духовных сил, всецело сосредоточенных на достижении идеала, преисполненный веры в свою пророческую миссию, преодолевающий в момент творчества изолированность, отделенность своего «я» от жизни народа. Салим же, как считают сверстники, погибает потому, что потерял цель жизни, разуверился в идеалах. Его трагедия – это трагедия человека, который не может жить без идеала, без высокой цели, которыми оправдывалось бы его существование.

Но в одном тематико-семантическом ряду оказываются соположенными характеристики, относящиеся к разным ситуациям и лицам. При жизни Салим воспринимает себя мертвым, в предсмертной записке он констатирует: «...мин күптэн үлек идем» [6, с. 303] («...я уже давно был мертв» [7, с. 203]). В письме к Марьям Зыя признается: «Күнел буш, йөрөк тын – анда үлем тынлыгы...» [6, с. 258] («Душа пуста, сердце мертво, в нем покой смерти...» [7, с. 173]). Таким образом, оппозиция героев нейтрализуется совпадением более глубоких родовых признаков, актуализированных в данном контексте и являющихся приметой эпохи: состояния безнадежности, отчаяния, мучительного духовного вакуума, утраты воли к жизни и др. В частном, единичном, индивидуальном просматривается родовое, типическое, относящееся к глубинной и общей сущности изображаемого. Положения, в которых оказываются герои романа, характеризуются невозможностью выбора и решения. Тот апокалиптический смысл, который обретает сюжет, истолковывается как фатально детерминированный, опричиненный силами, чуждыми человеку, не зависящими от его личной воли, субъективных интенций и т. д.

Реалистический аспект изображения неразрывно связан с мироощущением, допускающим вмешательство сверхъестественного в человеческую судьбу. Напоминающие романтическое «двоемирие» антиномии в данной художественной системе принципиально располагаются на одном уровне, между ними устанавливаются характерные для данного типа культуры логико-семантические отношения равнозначности, равноценности, взаимно-однозначных соот-

ветствий. За вторгающимся в жизнь героев социально-бытовым укладом писатель видит катастрофическое расстройство «последних» основ бытия, наступление вселенского кризиса, угрожающего превращением космоса в хаос. Образы и мотивы, тяготеющие к мифологическим представлениям о «конце света», используются для постижения таинственной сущности процессов, знаменующих распад былого общественного единства, разрыв между человеком и природой, материей и духом, небом и землей. Символично-метафорический план повествования сопрягает индивидуально-психологическое и космически-универсальное, являясь средством художественного обобщения.

Контекст татарской прозы первой трети XX столетия актуализирует в ключевых текстах русской национальной культуры – «Евгении Онегине» А.С. Пушкина, «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Обломове» И.А. Гончарова, романах Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др. – гносеологическое пространство, связанное с вопросами познания и выражения различных форм детерминаций. Классический русский реализм, осваивая фактическую реальность общественной и частной жизни людей и в то же время выходя за пределы этой реальности, по словам В.М. Марковича, к «последним» сущностям общества, истории, человечества, Вселенной [8, с. 28], устремлен к постижению детерминированности происходящего – социальной, психологической, антропологической, культурологической и любой другой. Категория сверхъестественного, которая входит в кругозор русских реалистов-классиков, различные формы постижения запредельных реальностей, встречающиеся в произведениях Достоевского, Толстого, Тургенева и др., предполагают и условно-поэтическое, и субстанциальное прочтение, эксплицируя вероятностно-множественную модель мира.

В творческом методе татарских прозаиков рассматриваемого периода отчетливей эксплицированы те моменты, которые в свернутом виде присутствуют в текстах русских реалистов XIX в. и представляют собой отношения смысловых пределов и возможных языков (прямого названия предметов, условно-поэтического изображения, «мифологического» слова). Но в произведениях Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Ш. Камала и др. трансцендентный мир требует не просто условно-поэтического, но субстанциального понимания. Мотивировочные категории, принадлежащие разным смысловым рядам и находящиеся в русском классическом романе в драматическом единстве, взаимосвязи, взаимодействии, в творчестве данных авторов освобождены для самостоятельного существования и поставлены в подчинительные отношения.

Тот тип целостности, который возникает в татарской прозе первой трети XX в., предполагает взаимообусловленность трансцендентного и субстанциального и оказывается полемичным по отношению к порождающему принципу классического русского романа XIX в. Архитектоника межсубъектных отношений выстраивается следующим образом: с интенцией «иносказательных сверхсмыслов» соотносится трансцендентное, стремящееся обрести субстанциальность; действие причинно-следственной логики сопоставляется с провиденциально-вероятностными совпадениями и отношениями.

Summary

V.R. Amineva. Dynamics of motivational structures in “*Molodye Serdtsa*” (Young Hearts) novel by G. Ibragimov.

The article considers the logic of plot composition inherent to theological determinism as manifested in “*Molodye Serdtsa*” (Young Hearts) novel by G. Ibragimov. The influence of so-called “artistic” motivation is determined as connected with “solar eclipse” polysemantic metaphor realization. What is specific about the text poetics is its paradigm and introduction of a network of equivalents, which confers a universal scale upon the events represented.

Key words: theological determinism, providential life model, artistic motivation, text paradigm.

Литература

1. *Смирнов И.П.* Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: Наука, 1972. – С. 212–247.
2. *Топоров В.Н.* Мифопоэтическая модель мира // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 161–164.
3. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
4. *Саянова А.М.* Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. – Казань: Алма-Лит, 2006. – 246 с.
5. *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.
6. *Ибрагимов Г.* Эсэрләр: 7 т. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1975. – Т. 2. – 476 б.
7. *Ибрагимов Г.* Молодые сердца. Роман и рассказы / Пер. с тат. Р. Фаткуллиной. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1980. – 240 с.
8. *Маркович В.М.* Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Изв. РАН. Отд. литературы и языка. – 1993. – № 3. – С. 26–32.

Поступила в редакцию
19.03.08

Аминева Венера Рудалевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сопоставительной филологии и межкультурной коммуникации Казанского государственного университета.