

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

**ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУР  
НАРОДОВ  
УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ**

Коллективная монография

Казань  
2024

УДК 821  
ББК 83.3  
П 67

*Печатается по решению Ученого совета  
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова  
Академии наук Республики Татарстан  
в рамках реализации п. 2.12 государственной программы  
Республики Татарстан «Сохранение, изучение и развитие  
государственных языков Республики Татарстан  
и других языков в Республике Татарстан»*

**Рецензенты:**

В. А. Бигуаа, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур народов Российской Федерации и СНГ Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН;

Н. М. Юсупова, доктор филологических наук, профессор кафедры татарской литературы Института филологии и межкультурной коммуникации КФУ

**П 67 Поэтика литератур народов Урало-Поволжья:** коллективная монография / под ред. М. И. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ, 2024. – 304 с.  
ISBN 978-5-93091-483-2

В коллективной монографии освещаются проблемы поэтики литератур народов Урало-Поволжья. В разделах, посвященных поэтике фольклорного текста, жанровым процессам в литературах Поволжья, исторической поэтике стиха, лингвопоэтике исследуются особенности поэтики произведений марийской, удмуртской, чувашской, башкирской, татарской, мордовской, коми литератур.

Монография адресована ученым-филологам, преподавателям вузов, учителям-словесникам, студентам и аспирантам, всем, кто интересуется историей и современным состоянием литератур Урало-Поволжья.

УДК 821  
ББК 83.3

ISBN 978-5-93091-483-2

© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2024

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Поэтика литератур народов Урало-Поволжья» – часть научного проекта «Национальные литературы Урало-Поволжья: исследовательские парадигмы и практики», реализуемого в рамках государственной программы «Сохранение, изучение и развитие государственных языков Республики Татарстан и других языков в Республике Татарстан».

Целью данного проекта является создание постоянно действующей научной площадки, объединяющей учёных Волго-Уральского региона, которые занимаются изучением литератур проживающих в нем народов.

Проект предусматривает проведение научных семинаров, круглых столов с участием учёных из Татарстана, Чувашии, Марий Эл, Удмуртии, Башкортостана, Мордовии, а также исследователей из других регионов, ведущих теоретико-методологические поиски в области изучения национальных литератур.

Координатором проекта является лаборатория сопоставительного татароведения Института языка, литературы и искусства им Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (ИЯЛИ АН РТ).

Вопросы, связанные с историей национальных литератур, теоретико-методологическими подходами к их изучению всегда находились в орбите научных интересов учёных-литературоведов ИЯЛИ АН РТ. В последние пять лет в институте был проведен ряд круглых столов, посвящённых данной проблеме: «Национальные литературы на современном этапе: научные концепции и гипотезы» (2019 г.), «Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI веках» (2020), «Национальные литературы в контексте культурной интеграции» (2021).

Новый проект является продолжением этих научных поисков. Учитывая возрастающий интерес к региональной проблематике, предметом научного диалога в нем являются проблемы изучения литератур Урало-Поволжья.

*Руководитель проекта, зав. лабораторией  
сопоставительного татароведения  
Марсель Ибрагимов*

## ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих десятилетий проблемы поэтики остаются в фокусе внимания отечественных литературоведов. Рубеж XX–XXI вв. ознаменовался расширением понятия «поэтика»: в тезаурусе учёных наряду с традиционными терминами – «теоретическая поэтика», «историческая поэтика» – появились новые термины: «онтологическая поэтика», «геопоэтика», «этнопоэтика». Расширение проблемного поля, связанного с понятием «поэтика», в значительной степени обусловлено возобладавшей в конце прошлого века установкой на междисциплинарность в литературоведческих исследованиях. В отдельных случаях значимым является фактор аналогии. Так, В. Н. Захаров, обосновывая идею этнопоэтики, писал: «Среди различных дисциплин, которые начинаются словом *этно-*, явно не хватает ещё одной – этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае – что делает русскую литературу русской» [Захаров, 1994: 9]. Очевидно, что среди неназванных здесь дисциплин в первую очередь речь должна идти об этнолингвистике, начало которой положила «Теория лингвистической относительности» Э. Сепира и Б. Уорфа.

Новые направления отличаются методологической эклектичностью. «Этнопоэтика – пишет О. В. Зырянов, – это целая система взаимосвязанных методологических подходов. В первую очередь, в эту систему следует ввести традиционную компаративистику с ее подразделениями – контактологией и константологией. В первом случае речь идет об уже знакомом нам механизме литературной трансплантации. Во втором случае – о ключевых понятиях или универсалиях, концептах национальных культур. Здесь наиболее тесным оказывается сотрудничество этнопоэтики с этнолингвистикой и фольклористикой. В плане разметки проблемно-методологического поля современной этнопоэтики особо важное значение, на наш взгляд, приобретают взаимные отношения, с одной стороны, этнопоэтики и имагологии (иначе, рецепции и репрезентации образов «чужого» в национальной культуре), а с другой – этнопоэ-

тики и религиозной филологии, или онтологической поэтики в ее этноконфессиональном измерении» [Зырянов, 2019: 11]. Примечательно, что, утверждая методологический плюрализм этнопоэтики, О. В. Зырянов рассматривает её как извод исторической поэтики: «Иными словами, этнопоэтика может и должна рассматриваться как частный случай исторической поэтики – в ее глубинных, онтологических основаниях» [Зырянов, 2019: 10].

Развитию новых направлений в области поэтики в значительной степени способствовали исследования национальных и региональных литератур. Например, в рамках геопоэтики (специфическом разделе поэтики, предметом которого являются «образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверткесты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов» [Абашев, 2012: 18]) особое внимание уделяется локальным текстам (сверткестам): кавказский текст, сибирский текст [Тюпа, 2002; Серебренников, 2004], уральский текст [Абашев, 2012], крымский текст и пр.

Волго-Уральский регион – один из крупнейших регионов в составе России с многонациональным населением. Становление и развитие литературы коренных народов Волго-Уралья (татар, башкир, чувашей, удмуртов, марийцев, мордвы) происходило по-разному. На развитие тюркоязычных литератур региона (в первую очередь, татарской) на протяжении многих веков значительное влияние оказывала восточная литературная традиция. Финно-угорские литературы тесно связаны с национальным фольклором, в их развитии большую роль играла русская литература. Между литературами народов Волго-Уралья существуют точки притяжения и отталкивания, сходства и различия. Они – условие существования волго-уральской «межлитературной общности», которая, по словам В. Р. Аминовой, существует в ситуации рядоположенности национальных литератур и реализуется в «модальности понимания как состояния сознания и способа бытия субъекта межлитературных диалогов – читателя или писателя» [Аминова, 2012: 13].

Исследование поэтики литератур, составляющих «межлитературную общность» – один из возможных путей выявления

существующих между ними конвергенций и дивергенций. Значительным потенциалом в этом отношении обладает метод сопоставительной поэтики, предметом которой являются «выявляемые в процессе сопоставительного анализа произведений, принадлежащих к разным национальным литературам, различия их композиционных и архитектурных форм» [Аmineва, 2019: 7]. Сопоставительная поэтика «формируется в контексте идей и методологических установок сопоставительного литературоведения, в рамках которого сложилась своя система терминов: «межлитературный диалог», «идентичность», «множественность литератур», «со-существование литератур», «принцип дополнительности» смыслов и др.» [Аmineва, 2019: 7].

Тезаурус сопоставительной поэтики включает термины, с помощью которых исследуются композиционные (монолог, диалог, глава, строфа и пр.) и архитектурные (хронотоп, сюжет, точка зрения и кругозор героя, лирическое, трагическое, драматическое и т. д.) формы. Наряду с этими терминами, сопоставительная поэтика использует термины, не являющиеся априори литературоведческими, но позволяющими отразить ментально обусловленные особенности художественного мышления и способы их проявления в литературном произведении (например, «музыкальное», «живописное»).

В предлагаемой вашему вниманию коллективной монографии проблематизируются вопросы, связанные с поэтикой литератур народов Волго-Уралья. Тематический диапазон монографии достаточно широк: фольклорная традиция и авторское сознание; поэтика книжного эпоса; фольклорный интертекст в литературном произведении; жанровые процессы в литературах народов Волго-Уралья; историческая поэтика стиха; лингвистические методы в исследовании поэтики литературного текста; поэтика перевода; индивидуальные художественные системы.

В представленных в монографии трудах учёных из Татарстана, Марий Эл, Удмуртии, Мордовии, Чувашии, Башкортостана, Екатеринбурга преимущественно исследуются отдельные явления в истории национальных литератур. В методологическом ракурсе они разнообразны. Так, В.Г. Родионов в своем исследовании эволюции чувашского стиха опирается на метод исторической

поэтики<sup>1</sup>. Вместе с тем учёный устанавливает роль цивилизационного фактора в эволюции национального стиха, представляя в большом историческом времени картину парадигматических изменений метрики, которые, по его словам, были «продиктованы, главным образом, культурно-цивилизационными контактами тюркских племён с иноязычными этническими сообществами евразийского пространства», Исследователь приводит ряд интересных наблюдений над поэтикой современного чувашского стиха, обращая внимание на случаи метрического синкретизма, когда принципы силлабического стихосложения соединяются с характерными для древней тюркской поэзии способами метрической организации текста (речь, в частности, идет об аллитерационной метрике в творчестве современной чувашской поэтессы Марины Карягиной).

В русле сравнительно-исторического метода Е. А. Шаронова рассматривает финно-угорские эпосы: «Калевалу», «Калевипоэг», «Мастораву», «Дорвыжы», «Югорно». Исследовательница проблематизирует вопрос о взаимодействии фольклорной и литературной традиций в книжной форме эпоса.

Этот аспект оказывается в центре внимания А. М. Шаронова, исследующего соотношение фольклорного и авторского сознания в героическом эпосе эрзян и мокшан «Масторава».

Р. А. Кудрявцева анализирует влияние фольклора на поэтику раннего марийского романа. На примере произведения классика марийской литературы С. Чавайна «Элнет» учёный устанавливает корпус текстов, формирующих фольклорный интертекст и определяет его художественные функции.

Важнейшей категорией поэтики является жанр. Жанровые процессы в литературах Урало-Поволжья оказываются в центре внимания В. Р. Аминовой, Д. Ф. Загидуллиной, В. Л. Шибанова, А. З. Хабибуллиной.

Явление жанровой конвергенции в татарской поэзии 1960–1980-х гг. исследуется В.Р. Аминовой. Учёный рассматривает

---

<sup>1</sup> Как известно, основатель исторической поэтики А. Н. Веселовский понимал метод исторической поэтики как сравнительно-исторический. По мнению учёного «сравнительный метод является развитием исторического – «тот же исторический метод, только учащённый, повторенный в параллельных рядах в видах достижения возможно полного обобщения» [Веселовский, 1989: 47].

случаи обращения известных татарских поэтов (Х. Туфана, Р. Файзуллина, Р. Гатташа) к жанрам восточной литературы (арабомусульманской, японской) и выделяет разные типы диалога с жанровой традицией. Наряду с переложениями и стилизациями восточных жанров (рубаи, газели, хокку) В. Р. Аминева выделяет выходящие за рамки жанрового канона оригинальные произведения, которые «используются для выражения процессов как индивидуально-авторского, так и этнокультурного самосознания и ценностного самоопределения».

В статье В. Л. Шибанова исследуется судьба венка сонетов в удмуртской поэзии. На примере творчества Г. Сабитова, А. Петрова, И. Боброва, А. Кузнецовой учёный рассматривает особенности рецепции жанра европейской поэзии, сосредотачивая основное внимание на поэтике удмуртских венков сонетов. Автор устанавливает факторы, способствовавшие повышению интереса к этому жанру в удмуртской поэзии второй половины XX века. Так, обращение поэтов к венку сонетов в 1970-е годы, по мнению В. Л. Шибанова, обусловлено стремлением преодолеть возобладавшую в рамках соцреалистического канона декларативность в поэзии, показать «противоречивую природу бытия и внутреннего мира человека».

В центре внимания Д. Ф. Загидуллиной оказывается теоретически не отрефлексированная жанровая форма татарской поэзии – «озын шигырь» («длинное стихотворение»). Устанавливая её генезис (исследовательница возводит «озын шигырь» к распространённому в татарском фольклоре жанру «озын жыр» – «длинная песня»), учёный устанавливает этапы развития этого жанра в татарской поэзии XX века.

В аспекте сопоставительной поэтики в статье А. З. Хабибуллиной исследуются жанр элегии и элегический модус художественности в татарской и русской поэзии. Автор анализирует значимый для жанрового содержания элегии (элегического модуса) концепт «время» в разновременных произведениях русских и татарских поэтов.

Лингвистические методы в исследовании поэтики литературного текста оказываются предметом статей А. А. Арзамазова и Д. Д. Сулеймановой. В первой на примере творчества удмуртских поэтов А. Волкова и С. Первощикова устанавливаются доминант-

ные темпоральные модели и способы их грамматической репрезентации в удмуртской соцреалистической поэзии. Во второй – эстетический потенциал парных слов в творчестве татароязычных писателей Башкортостана.

В эпоху поэтики модальности значительно возрастает роль личностного начала в литературе. Выражаясь словами А. В. Михайлова: «Для такого “я” всё, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира... для этого “я” нет ничего готового, всё подлежит его личной проверке, и все душевные движения и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние» [Михайлов, 1991: 160]. Особенно ярко эта характерная для эпохи модальности в целом черта проявилась в модернизме начала XX века.

В статье Е. К. Созиной рассматривается творчество коми-зырянского поэта К. Ф. Жакова в контексте русского символизма. Созданная им философская система – «лимитизм» – стала одним из проявлений характерной для модернизма тенденции к синтезу науки, религии, философии, художественного творчества. Рассматривая произведения К. Ф. Жакова как явление «модернистского неомифологизма», Е. К. Созина устанавливает содержание конституирующих его философско-художественную систему понятий и их проявленность в поэтике произведений автора.

Индивидуальная поэтика татарского драматурга Т. Миннуллина оказывается предметом исследования в статье А. М. Закирьянова. Учёный устанавливает и анализирует художественные приемы, отражающие диалог традиции и новаторства в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв.

В формировании межлитературных общностей значительную роль играют переводы. Речь, прежде всего, идет о переводах с одного национального языка на другой. Вместе с тем нельзя преуменьшать и роль русского языка как одного из интегративных факторов волго-уральской межлитературной общности – большинство читателей, как правило, владеют только родным и русским языком, и переводы на русский язык, таким образом, становятся для них способом постижения литератур соседних народов.

В статье Э.Ф. Нагумановой на примере переводов на русский язык произведений современных татарских поэтов теоретически

проблематизируется вопрос о непереводаемых смыслах и о возможных путях их трансляции в художественных переводах.

Конец XX – нач. XXI в. был ознаменован этнокультурным поворотом в исследовании национальных литератур. С одной стороны, он способствовал становлению новых подходов к их изучению, формированию идеи множественности литератур, преодолению выраженного пресловутым концептом «единство и многообразие» выравнивания национальных литератур. С другой стороны, по словам К. Султанова, этот «этнокультурный поворот» привел к становлению «статической модели описания национальной литературы», когда собственно эстетические критерии, соотносимые с полнотой и целостностью художественного текста оказываются на периферии его анализа [Султанов, 2015: 16]. «Литературоведческое измерение этнокультурной проблематики, – пишет учёный, – предполагает отношение к ней не как атрибуту более широкого внеэстетического контекста, а как части художественного целого, всецело обусловленной особенностями авторского видения, индивидуального стиля и способом жанровой организации словесного материала» [Султанов, 2007: 6]. Исследование поэтики литератур народов Волго-Уралья, в связи с этим, являются одним из ключей к пониманию их национальной идентичности.

**Поэтика  
фольклорного  
текста**



## КНИЖНАЯ ФОРМА ЭПОСА УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ

*Е. А. Шаронова*

Искусство обладает жанровым мышлением, каждый жанр позволяет проявиться новым сторонам жизни, обнаруживает специфические черты мировидения народа, пробуждает скрытые возможности языка. В национальной жанровой системе в целом зашифрован образ народа, его психологический, ментальный, эмоциональный, интеллектуальный портрет [Шаронова, 2021]. Удивительным образом книжная форма эпоса оказалась востребована финно-угорскими литературами России на рубеже XX–XXI веков. Эпос стал главным жанром, отвечающим на вопросы нации о самой себе, оказался способным вернуть эрзянам, мокшанам, удмуртам, марийцам, коми, вепсам уверенность в собственном бытии, пробудил национальное самосознание в тот исторический момент, когда, казалось, всё вокруг рушится, заставил посмотреть на себя в зеркало истории и убедиться в правомерности притязаний на будущее. Нельзя недооценивать роль книжного эпоса в тех трудных исторических обстоятельствах: с одной стороны, он способствовал обретению российскими финно-уграми прочной основы в виде отраженного в нем большого исторического прошлого; с другой стороны, продемонстрировал их значительный исторический потенциал, дар бесконечно творить жизнь.

Мы не раз пытались осмыслить феномен книжной формы эпоса [Шаронова, Ингл, 2017], объясняя его применительно к «мордовскому случаю» следующим образом: «идея создания эрзяно-мокшанского эпоса к концу 50 – началу 60-х годов XX века не просто витала в воздухе, а была осмыслена и актуализирована и энергично стремилась к воплощению. Но, не будучи написанным сразу после Октябрьской революции, когда для этого были созданы исторические, мировоззренческие, культурные условия (кроме одного – не было поэта, способного решить эту задачу), эрзяно-мокшанский эпос стал медленно, но верно готовиться к своему рождению. Управляемый разумом времени и истории эпос ждал того самого главного мгновения, когда Время, Пространство, Творец идеально сойдутся, чтобы осуществить акт творения Книги» [Шаронова, Ингл, 2017: 90].

Г. Д. Гачев пишет: «<...> эпопея – это когда народ и государство справляют свой день рождения на краю смерти, небытия. Это – творение, перворождение мира, всех вещей и отношений: «да будет свет!» – и поэтому в эпопее они облиты ослепительным блеском, умыты, как природа после грозы. Вот почему так лестно каждому государству (обществу) иметь свою национально-историческую эпопею, и такие усилия оно прилагает всегда, чтобы в его условиях она была создана<...> Но не всякому обществу дано создать эпопею» [Гачев, 2008: 77–78]. 60–80-е годы XX века – время расцвета и благополучия СССР, в такие периоды эпопеи не появляются. А 1990-е годы, имевшие бурный революционный творческий характер, обусловили выход «Масторавы» А. М. Шаронова и других книжных эпосов. В тот момент, когда центр искал выходы на запад, так называемая периферия задумалась над сохранением нации, своего языка, своей истории, своей культуры, т. е. всего того, что образует государство. И возникла эпопея, в которой всё это олицетворилось.

Те же обстоятельства вызвали публикацию удмуртского «Дорвыжы» М. Г. Худякова (В. М. Ванюшев – переводчик с русского на удмуртский язык) [Худяков, 2008], марийского «Югорно» А. Я. Спиридонова [Спиридонов, 2014], актуализацию поэмы «Биармия» коми поэта К. Ф. Жакова [Жаков, 2013]. Татарский эпос «Идегей» тоже имеет сложную историю составления и публикации. Если версия Наки Исанбета была напечатана в 1940 году, то «Идегей», записанный и составленный тюркологом Нигматуллой Хакимовым в 1919 году, был опубликован только в 2003 году. Новое российское государство, действительно, нуждалось в такого рода национальных опорах, и они появились.

Бывают периоды, когда народ вдруг «забывает» себя (тогда исчезают великие цивилизации, ими утрачивается способность воспроизводить себя, народ не умирает, но лишается своих уникальных качеств), а бывает так, что неожиданно обретает силу, начинает активно себя осмыслять, готовясь к чему-то очень значительному. Совершенно очевидно, что одновременное появление книжных форм эпоса у финно-угорских народов России есть свидетельство их пассионарности, резко проявившейся в конкретный момент исторического времени-пространства.

Показательно, что одни и те же обстоятельства вызвали неодинаковую реакцию в «столичной» и «региональной» (здесь мы имеем в виду только финно-угорский компонент) литературах: «в переходные эпохи центр и периферия меняются местами, и таким образом расширяется сфера эстетического <...>. Происходящие трансформации смыслового наполнения категорий столичное и провинциальное не просто отражаются литературой, но нередко фиксируются ею до момента их теоретического осмысления, которое не случайно происходит именно внутри переходных эпох» [Никонова, Тернова: 675–680]. Верное наблюдение, нуждающееся, на наш взгляд, в уточнении. «Русская литературная периферия» и «национальная литературная периферия» существуют неодинаково, по крайней мере, это справедливо по отношению к рубежу XX–XXI столетий. Так называемая «национальная литературная периферия» отозвалась на события рубежа веков публикацией книжных эпосов, следовательно, актуализацией собственного национального статуса. И, будучи этим увлеченной, по большому счету, избежала попадания в постмодернистский водоворот, трактуемый философами как конец эпохи «великих повествований», имеющих универсальное значение. Национальный книжный эпос как раз и стал тем «великим повествованием», выводящим историю народов в большое время-пространство и настаивающим на утверждении подлинного, традиционного, вечного в их жизни.

Книжный эпос отличается от аутентичного способностью моделировать жизнь, а не только отражать её. Его сюжет подразумевает опору на естественное течение событий национальной жизни, но подчиняется историко-художественной концепции автора, который ставит свои акценты. Имея архив знаний, книжный эпос в лице своего автора создаёт образ жизни народа и образ национального человека, используя накопившуюся за столетия информацию соответственно своему замыслу. Каждый создатель книжного эпоса (является ли он составителем текста или автором оригинального произведения) имеет замысел, с которого начинается сотворение эпоса (ибо в замысле содержатся представление о народе, его истории, месте в кругу других народов, о его уникальном характере и мировидении). В эпосе пространство и время национальной жизни не могут быть пассивными, поэтому автор, с одной стороны, подчиня-

ется естественному течению бытия народа, с другой – намеренно воздействует на него, интенсифицирует, формирует и показывает в своих идеях через образы героев и изображаемые события.

Не однажды шла речь о том, что в книжной форме эпоса в богатворном единстве сосуществуют фольклорный материал и писательское восприятие этого материала. В народной поэзии фиксируются представления народа о времени, пространстве, истории, его философия, идеология, понятия прекрасного и безобразного, трагического и комического, сущности и явления и т.д. Устная словесность в большей степени, чем авторская, обладает свойством чувствовать и понимать настоящее, способностью фиксировать и осмыслять событие в момент его формирования. Запечатлевая сегодняшний день, творящееся настоящее, не сосредоточиваясь напрямую на прошлом и будущем, устная словесность исподволь вовлекает их в контекст современности, соединяя в данной исторической точке все смыслы большого времени.

Мышление фольклорного текста организовано совершенно иначе, чем мышление авторского текста: оно более активно, нацелено на использование максимума художественных, эстетических, философских усилий из-за необходимости дать мгновенную и предельно точную и полную оценку ещё не завершившемуся событию, сформировать его образ и представить его концепцию. У народа, создателя фольклорного произведения, нет времени на долгие раздумья (отсюда – он не получает знание, а владеет им), поэтому он априори знает и понимает всё о происходящем и помещает это знание в пространство художественного произведения. Народ не рефлексировывает в своем творчестве (рефлексия подразумевает необходимость остановки движения, чтобы зафиксироваться и проанализировать происходящее; народ осмысляет себя не останавливаясь в пути, он делает это на ходу, для него замереть на мгновение – означает умереть). Но это даровано отдельному человеку – автору, поэтому авторская литература описывает и прошлое, и настоящее, и будущее и сомневается в верности их понимания. Фольклорное произведение не сомневается. Бытующая столетиями, фольклорный текст допускает варианты самого себя на уровне сюжета, мотивов, персонажей, жанровых особенностей и никогда – на уровне идеи, художественной концепции, образа времени или события.

В этой связи важно обратить внимание на то, что происходит с фольклорными сюжетами и героями, избранными создателями книжного эпоса для участия в эпическом макросюжете. Здесь энергия фольклорного произведения сталкивается с энергией автора: первая направлена на сохранение результатов уже идеально решенной историко-художественной задачи; вторая исполнена demiургического потенциала и формулирует новую задачу, следовательно, вступает в противоречие с первой. В выдающихся образцах книжного эпоса две эти энергии, сохраняясь и не умаляя друг друга, приходят к согласию: идея фольклорного сюжета становится созвучной идее книжноэпического сюжета, а герой фольклорного произведения, входя в пространство книжного эпоса, облачается в эпические одежды и превращается в героя, выполняющего эпические функции.

Носителем эпического сознания является герой с обширным национально-историческим кругозором, обладающий панорамным видением национальной истории, интуитивным пониманием процессов развития народа. Таков Тюштян – легендарный эрзянский и мокшанский правитель, основатель государственности, законов жизни, воплощающий образ народа. Будучи избранным инязором (царем), он отправляется в поездку по своей земле, встречается с разными людьми, набирается знаний и опыта, интеллектуально и эмоционально наполняется и возвращается в свои чертоги сложившимся правителем, у которого есть представление о том, как управлять народом.

Героями книжного эпоса являются боги, герои, люди, животные, обладающие волшебными свойствами. Божества выполняют ключевые роли, они не просто являются в мир прежде всего остального, они творят его, человека и всё, что есть на земле.

Например, в «Мастораве», творец мира пребывает в бесконечности и в вечности, он идеален и абсолютен, совершает нетривиальные поступки (первым его творением оказывается чёрт), но даже он ограничен в своих возможностях: не переделывает мир, испорченный чёртом Идемевсем, не возвращает ему изначальный безупречный облик. Однако последнее не обедняет образ бога богов Инешкипаза. Напротив, делает его сложным и многогранным. Языческий бог не требует трепетного к себе отношения, не вну-

шает страха, но нуждается в любви и уважении со стороны людей. Языческий мир устроен по горизонтали, что подразумевает равенство равных: бог равен человеку, травинке, цветочку, дереву; в свою очередь, человек мыслит себя равным богу, и зверю, и растению. Вертикальная иерархия, принятая в монотеизме, выстраивается от высшего к низшему и заставляет каждого мыслить себя то рабом, то господином, то трепетать, то властвовать. В «Мастораве» национальный мир исполнен демократизма, что делает его устойчивым и надежным.

Книжный эпос, наследуя эпосу аутентичному, подчеркивает, что над всем господствует и всем управляет рок, судьба. Всё во Вселенной, даже бог, подчинено неким сверхзаконам, имеет некий сверхсюжет, переписать который невозможно.

Размышляя о художественной природе финно-угорских эпосов, мы приходим к выводу, что для того, чтобы в полной мере понять явление национального эпоса, мало воспринимать его как литературный текст. Только будучи прочитанными как текст жизни народа и государства, эти произведения могут рассматриваться как эпос. «Калевала», «Калевипоэг», «Масторава», «Дорвыжы», «Югорно», без сомнения, обладают даром «заворожить объективностью», представлять «жизнь в форме самой жизни»: «Эпос – это память, и он рождается с острым чувством времени; а оно может возникнуть лишь на каком-то историческом сломе, когда бросается в глаза отличие настоящей жизни людей от жизни прошлых поколений и людям приходит в голову «посмотреть да посравнить век нынешний и век минувший». Память, собственно, и нужной становится, когда изменения в жизни начинают ощущаться как необратимые и требуется сохранить ушедшее в ином, вечном бытии – в слове» [Гачев, 2008: 89].

«Калевала», «Масторава», «Дорвыжы», «Югорно» – книжные формы эпоса, в которых отражается поэтическая история государственно-политического развития финно-угорских народов, зафиксированная в фольклоре и воссозданная в героических эпических поэмах нового времени. Сегодня национальный эпос воспринимается финно-уграми как свидетельство их этнической состоятельности и актуальности исторического и культурного бытия. Будучи созданными на основе фольклорного материала, бережно сохраняя

сюжетно-персонажную и идеологическую его основу, книжные эпосы демонстрируют свою амбивалентную природу. С одной стороны, они сохраняют и возрождают фольклор, с другой стороны, разрушают его, поскольку наполняют его животворящей материей матрицу литературного произведения. Это обстоятельство рождает в научном мире неоднозначные оценки. В дискуссиях о книжных эпосах авторов иногда обвиняют в создании фэйклора, в вольном использовании устно-поэтического материала. Но Э. Леннрот, А. М. Шаронов, М. Г. Худяков (В. М. Ванюшев), А. Я. Спиридонов не травестируют аутентичные тексты. Они стремились сублимировать в пределах одного масштабного литературного произведения образ своего народа, обозначить его особый статус в кругу других этносов, продемонстрировать наличие у него героической эпической традиции, сохранить и развивать национальный язык.

В середине XIX века Э. Лённрот создал новый жанр, который развили авторы «Калевипоэга» и книжных форм, созданных в XX веке, – национальную эпическую поэму с акцентированной в ней личностью автора – идеолога, мудреца, провидца, наставника и вдохновителя.

Каждый из рассматриваемых эпосов явился результатом романтического движения эпохи. Создатели «Калевалы», «Калевипоэга», «Масторавы», «Дорвыжы», «Югорно» – национальные интеллигенты, соединяющие в себе статусы учёного, поэта, общественного деятеля, транслировали миру посредством эпоса культурные и исторические потребности нации. Кроме этого, они возродили интерес к фольклору в период постфольклора, когда аутентичный текст, потеряв контекст своего бытования, стал утрачивать актуальность. Литературный же эпос оказался адекватен новым духовным, культурным, социальным, историческим потребностям нации.

Карело-финская «Калевала» появилась на мощной волне национального движения, которое способствовало формированию самостоятельного финляндского государства. Получение реальной независимости Эстонией отдалилось на сто с лишним лет, и «Калевипоэг» вдохновлял национальную гордость эстонцев. «Масторава» воспела духовные истины, веками формировавшиеся у эрзян и мокшан, государство со справедливым мудрым правителем, избранным народом по божественному указу.

Эстонский «Калевипоэг» наполнен философским символизмом: жизнь проходит во сне; от воли человека мало что зависит, так как он находится под влиянием случая и во власти высших сил; неэффективный правитель может погубить себя и свою страну. «Масторава» настаивает на том, что развитие, процветание и счастье человека, семьи, общины, города, страны зависят от мудрого и справедливого мироустройства, когда государство руководствуется идеалами разумности, справедливости, когда высшими ценностями являются добро и красота, гармония в жизни человека, призванно-го исполнять на земле божественную волю.

В «Мастораве» человек представляется хозяином созданного богом мира, и поэтому он должен соответствовать своему высокому предназначению. Человек эрзя и эрзянский народ мыслятся богом Инешкипазом как самые совершенные творения (этноцентризм свойствен всем эпосам мира), и эта идея иллюстрируется на всём протяжении эпического повествования. И в мифологической, и в эпической, и в исторической частях «Масторавы» эрзя демонстрирует лучшие качества. В любой ситуации он ставит себя на вершину человеческого достоинства. Это – субстанциональная особенность «Масторавы», усвоенная из аутентичного эпоса.

Э. Лённрот и Ф. Крейцвальд, работая над эпопеями, фактически создавали национальные литературные языки. «Калевала» и «Калевипоэг» стали первыми значительными произведениями национальной литературы. Д. О’Джиоллэйн (Diarmuid Ó Giolláin) в статье «Традиция, современность и культурное многообразие» [Ó Giolláin, 2003: 35–47] приводит статистику языковых исследований, которая говорит, что в современном мире можно выделить примерно 6800 языков, 50% которых угасают, и, согласно одному из подсчетов, 90% из них исчезнут через век-другой [Ó Giolláin, 2003: 42]. Тенденция эта не новая, она всякий раз усиливалась с ростом влияния очередной мощной империи: Римская империя утверждала латынь, Великобритания, Соединенные Штаты – английский, Россия – русский.

Э. Лённрот, А. М. Шаронов, В. М. Ванюшев (как переводчик «Дорвыжы» на удмуртский язык) понимали, что язык древних греков не исчез во многом потому, что на нем были написаны гениальные «Илиада» и «Одиссея». Поэты ставили задачу сохранения и

развития родных языков в книжном эпосе, полагаясь на потенциал заряженных энергией опыта и мудрости устных текстов. Создавая «Калевалу», «Калевипоэг», «Мастораву», «Дорвыжы», Э. Лённрот, Ф. Крейцвальд, А. М. Шаронов, М. Г. Худяков (В. М. Ванюшев – переводчик) пытались сохранить устно-поэтический материал на унифицированном литературном языке, принося в жертву диалекты и особенности разных стилей живого устного языка.

Выстраивая типологию книжных форм эпоса финно-угорских народов, мы исходим из так называемого праобразца – некой идеальной модели жанра. Данную роль выполняет «Калевала», актуализировавшая появление «Калевипоэга», «Масторавы», «Дорвыжы», «Югорно». В поисках общности, связывающей эти произведения, мы выявили следующие способы их идентификации: во-первых, они изначально создавались на родных языках (или сразу переводились с русского на родной язык) на основе фольклора и принципиально сохраняли его эстетическую и идеологическую сущности, что утверждает их фольклорно-авторскую природу («Дорвыжы» и «Югорно» были написаны на русском языке, но переведены на удмуртский и марийский); во-вторых, «Калевала», «Калевипоэг», «Масторава», «Дорвыжы», «Югорно» выступили как способ и форма выражения национальной идентичности; в-третьих, очевидно сходство целей и задач их появления, используемого в них аутентичного материала, его сюжетики, тематики, персонажной системы; в-четвертых, данные финно-угорские эпосы имеют сходную структуру, включающую кольцевую композицию с характерным зачином певца-автора и заключительной авторской песнью-концовкой; в-пятых, «Калевала», «Калевипоэг», «Масторава», «Дорвыжы», «Югорно» возникли в тождественных социально-исторических и культурных условиях, обусловленных потребностями национального возрождения.

«Масторава», «Дорвыжы», «Югорно» – книжные формы эпоса, явившиеся национальными символами, поскольку для финно-угров «нацией стала литература». Это обстоятельство делает перспективным исследование финно-угорских эпосов не только в рамках литературоведения, но и фольклористики, языкознания, культурологии, народоведения и этнофилософии. По А. И. Мишину, «“Калевала” <...> – прекрасный парк, распланированный и высаженный обра-

зованнейшим поэтом XIX в. <...> это лучший памятник фольклору, но не сам фольклор. Изучать его следует как литературное произведение, корни которого уходят в народную поэзию» [Мишин, 2009]. На рубеже XX–XXI веков данное направление в исследовании книжных форм эпоса становится приоритетным.

Народы, пережившие этап перехода от первобытности к государственной стадии развития, создали героический эпос, отразивший своеобразие их исторического бытия. Ввиду сходности происходивших экономических, социальных, политических и этнических процессов, форма и содержание героических мифов, песен и сказаний обнаруживают большую общность, что объясняется действием закономерностей исторической и фольклорно-культурной типологии. Народно-героические эпопеи как повествования о деятельности выдающихся героев, социально-политических и культурных демиургов, включают в себя множество сюжетов об их подвигах, которые имеют тенденцию к объединению и циклизации вокруг имени героя. Однако до образования одного монументального произведения в народно-поэтический традиции дело не доходит, ибо фольклор как устное творчество, ориентированное на коллективное исполнение, не терпит масштабных произведений, развернутых во времени. Возникают циклы разносюжетных песен и сказаний о подвигах героя. Большие эпические повествования создают учёные и поэты развитых письменных литератур, когда у народа появляется потребность в художественном осмыслении своего прошлого. Все они результат сотворчества народа и автора, поэтому имеют в себе два начала, которые делают повествование сильнее и многомернее. Если бы автором «Калевалы» был не Э. Лённрот, получилась бы совершенно другая «Калевала», с другими сюжетами, персонажами, эстетикой, мирозерцанием. По этой причине перед исследователем стоит задача выяснить, что в книжном эпосе от поэта, а что – от фольклора, в какой мере сюжет, содержание, поэтика, эстетика, философия и идеология этого эпоса принадлежат народу, а в какой – поэту. Важно также исследовать обратное влияние книжного эпоса на аутентичный эпос, то встречное течение, которое происходит между ними: воспринимает ли народ как «свой» эпос, возвращённый ему в письменном слове в интерпретации поэта.

Эрзянский героический эпос по своей природе мифолого-эпический, в нём синтезированы миф и эпическая песня, сознание мифологическое и эпико-историческое. Однако в силу того, что он возник уже на стадии пробуждения исторического сознания, историзм в нём доминирует. Космогонический миф не «затемняет» его, а, наоборот, «проясняет», выполняя функцию воспроизведения доисторического прошлого. Как вторичный элемент в героическом эпосе присутствует и архаика, описание родоплеменных отношений, главным образом столкновений между родами из-за земли, лугов, лесов и т. д., ибо эти конфликты преодолеваются с избранием инязора (царя). Следовательно, в момент возникновения героических песен таких межродовых столкновений уже не было, и архаика в них вторичного, художественного порядка (как воспроизведение минувших процессов). Данная особенность аутентичного эпоса сохранена и в его книжном варианте. Отчетливо выраженный историзм обусловил ограниченное использование гиперболы в мифологической и собственно эпической частях эпоса, хотя здесь сказалось и своеобразие национального менталитета, мирный народный нрав, склонность к размеренной спокойной жизни.

Героический эпос – это поэтическая концепция национальной истории, в которой заключены социальная философия, идеология, этика, космогония народа, его представления о прошлом, настоящем, будущем, связанные с реализацией им своей этнокультурной миссии. В этой истории события и персонажи суть олицетворённые идеи, которые стали актуальными под влиянием объективных общественных интересов. Поэтому с точки зрения идейного содержания героический эпос вполне реалистичен. Что касается его фактической стороны, то здесь господствует вымысел, за исключением географических реалий. В «Мастораве» события происходят на эрзянской (мокшанской) земле, в бассейнах рек Ра, Мокша, Сура, Клязьма, Ока.

Героический эпос формируется в контексте мифологического мышления. Поэтому в нём мифологизации подверглись и события, и действующие лица, и пространство, и время, что выражается в их объективизации и в освящении именем бога богов Инешкипаза. Инешкипаз присутствует везде и во всём. Покровительствуя царю Тюштяну, он вмешивается в исторический процесс, становится со-

участником совершаемых им деяний. Однако на ход истории он не оказывает влияния, так как лишь помогает в осуществлении того, что должно произойти.

Мифологизация истории в эпосе не искажает её. Миф одухотворяет её, внося в неё элемент космической разумности, заставляет следовать традициям, учит людей соблюдению проверенных временем законов, норм, правил, вселяет в человека веру в благополучный исход событий, ибо их контролирует и направляет Инешкипаз, символизирующий добро и свет.

Время действия в эпосе – Век Тюштяна, охватывающий VIII–XIII столетия, на которые приходится становление раннеклассовых отношений. Век Тюштяна – особый идеальный эпический мир, обладающий самостоятельной ценностью. Сформировавшись как художественная модель героического века, героический эпос населил себя уникальными персонажами и событиями и получил относительно независимое от реальной истории существование. Однако мыслит он о тех проблемах, которые потрясают живущих на земле людей.

Книжная форма эпоса, объединяющая фольклорную и литературную традиции, есть высший уровень художественно-эстетического творчества. Возникновение книжной формы эрзянского героического эпоса обусловлено наличием значительного фольклорного материала, накопленного собирателями и исследователями устно-поэтического творчества.

В этой связи важно объяснить, как мыслит книжная форма эпоса как жанр, как в ней преобразуется аутентичный материал; как именно замысел автора эпоса влияет на природу фольклорного образа, когда он становится частью персонажной системы большой эпической поэмы.

В эрзянском фольклоре среди множества географических названий встречается Кудадеень пакся (Кудадейское поле, Кудадейская земля), в частности в эпической песне «Вай, од цёра ульнесь вейкине» («Ой, парень был единственный»), записанной в 1899 году Х. Паасоненом: «Ух, матушка, моя родимая, / Отправлюсь я, похожу по Кудадейскому полю. / Очень хваленое, слышно, то поле Кудадейское! / Как черный бисер, его пахотные земли, / Как зеленый лук, трава на лугах. / Как серебряные блюда, там озера. / Ой, люди

говорят о Кудадейском поле: / «Ох, хороши для пахоты там земли. / Еще лучше для срубов его леса; / Словно медный гребень, там сосновый лес, / Там дубравы из красного леса, / Как серебряная кудель, березы. / Ой, рощи растут там липовые, / Ой, вдоль лугов стоят ивы. / Бог Нишке пустит сильный ветер. / Ой, в чаще деревья волками завоют, / На опушке, как медведи, зарычат. / Как наступит, братцы, весенний день, / Долины и овраги водою наполнятся. / Как наполнятся эти овраги водою, / Ой, как выйдет вода из оврагов, / Ух, словно страшный бык заревет. / Отчего, скажи ты, ревет?! Она много трупов человеческих несет. / Ой, несет, на лугах оставляет...») [УПТМН, 1963, т. 1: 153–155]. В этой песне понятие Кудадейское поле выражает представления эрзян об обетованной земле, к которой стремятся, но достичь не могут, о существовании которой все знают, но никто никогда там не бывал. В первобытном сознании мечта о прекрасной жизни принимает идеальные формы, отражающиеся в образе плодородной, содержащей несметные богатства и огромные свободные пространства земли. Однако она не доступна человеку, так как её границы охраняют представители демонических сил. И каждого, кто приближается к ним, ждет смерть.

Герой по имени Кудадей персонально в эрзянском или в мокшанском фольклоре не существует, его наличие только подразумевается. Поэтому Кудадей, ставший одним из центральных героев в «Мастораве», отчасти плод фантазии автора эпоса, ибо он из пассивного бытия ввел его в активное, вложив в него признаки фольклорного и литературного персонажа. Этот образ задуман как один из важнейших эпизодов на пути становления эпического героя, обладающего признаками социального демиурга, народного предводителя. Кудадей имеет богатую биографию, созвучную истории его народа. Победив в богатырском бою старика-волшебника, которому отцом обещана его душа, он на месте битвы, на высокой горе у самого неба ставит дом и основывает новый род, из которого разрастается эрзянский народ. Солнце, луна, звёзды сияют прямо над головой Кудадея, и, когда он с молитвой обращается к Инешкипазу, тот слышит его просьбы и исполняет их. Потомком Кудадея является в «Мастораве» знаменитый царь Тюштян, создатель мордовской государственности. Кудадей женится на 18 жёнах, родит 77 сыновей и 77 дочерей, и становится патриархом великого рода,

которому помогает Инешкипаз. Покровительство бога указывает на его особую миссию: он родоначальник нового поколения эрзян, призванных прервать связь с мифическим прошлым и сделать первые шаги в эпоху с историческим сознанием, когда достаточно ясно обозначаются этнические, социальные и культурные контуры эрзянского общества.

В повествовании о Кудадее переплетаются мифологические, сказочно-фантастические и реалистические воззрения. Фантастическое проявляется в обрисовке образа врага. Он предстаёт как многоглавый огнедышащий змей, обладающий огромной силой. Его может победить герой, рождающийся для выполнения только этой задачи. Кудадей по происхождению не богатырь. Им он чудесным образом становится накануне решающего сражения с противником для совершения единственного воинского подвига. Вся его дальнейшая жизнь протекает в мирных трудах. Он осваивает новые земли и, увеличивая свой род, превращает их в цветущий край. Кудадей по призванию созидатель, отец многочисленного семейства, мудрый воспитатель, хлебопашец, строитель. Когда наступает старость, ему начинают сниться страшные сны, за толкованием которых он обращается к Инешкипазу. Бог объясняет, что на его землю нападёт змей Миняша и сожжёт все сёла, сам он через семь дней умрёт, поэтому должен дать наказания детям и приготовить для себя могилу на вершине горы. Кудадей сообщает сыновьям и дочерям о грядущей беде и излагает свои представления о том, как следует жить дальше. В его наказе заключены нравственно-дидактические воззрения эрзян: не живи чужим умом, построй себе дом, создай семью, выбери жену по своему уму и красоте, больше врага бойся своей слабости и трусости, выбирай только широкие дороги в жизни, ибо они порождают большие желанья и большие дела, у каждого человека своя судьба, но он становится хозяином над ней, если живет как созидатель и борец.

Повествование о Кудадее включает ряд значительных жизненных этапов. Младенцем он был обещан не ведавшим о его существовании отцом Идемевсю (чёрту); юношей одолел его, чем спас свою душу и принес благоденствие народу; став зрелым мужем, организовал жизнь рода и установил законы, следуя которым его соплеменники обретут нравственную и физическую силу

и сохранятся в веках. Сказание о нём начинается размышлением о человеческом счастье, которое непостоянно, избирательно и находится в вечном противоборстве со злом: «Счастья равного в мире нет для всех, / Счастья в мире нет постоянного. / Как голодный волк рыщет за овцой, / Так за счастьем зло ходит по пятам» [Шаронов, 2022: 134].

Мудрость эрзян заключается в оптимистическом взгляде на жизнь, в том, что человеку уже при рождении определяется судьба, длина и ширина пути, по которому он должен пройти. Поэтому Кудадей всё происходящее с ним воспринимает как данность. Он не сопротивляется судьбе, но в самые решительные моменты делает всё для того, чтобы уклониться от её очередного удара, словно играет с ней: «Только Кудадей не печалится. / Смотрит смело вдаль, думу думает: / На земле у всех свое счастье есть, / Всем Инешкипаз свою долю дал: / У одних судьба – что весенний день, / У других – что ночь беспросветная... / Но у каждого в жизни есть свой путь – / Долгий, краткий ли – им неведомый» [Шаронов, 2022: 135]. Такова философия жизни эрзя – не думать о несчастье, поскольку даже мысль о нем может призвать темные силы и погубить, и в самой сложной ситуации стараться найти разумный выход. Иллюстрацией к данному умозаключению могут послужить три испытания, назначенные Идемевсем, через которые обязан пройти будущий патриарх. Герой должен 1) из множества мертвых голов, насаженных на колья, узнать голову старика, которому был обещан и которого никогда не видел; 2) за одну ночь вырубить лес, выкорчевать пни, распахать землю, засеять её рожью, вырастить зерно и испечь из него хлеб; 3) разрушить семь гор, достать из них дикого коня и обуздать его. На первый взгляд, это неразрешимые задачи. Кудадей, однако, оказывается способным решить каждую из них, чем заслуживает звание лучшего из людей. Происходит это потому, что он находится под покровительством Инешкипаза.

Что же символизируют препятствия, преодолеваемые Кудадеем? Первая задача – своего рода экзамен на эмоциональную и интеллектуальную состоятельность Кудадеев, проверка его смекалки, находчивости, чувствительности, тонкости интуиции. Решив её, герой продемонстрировал высокие духовные качества, приобрел уважение в глазах и друзей, и врагов, а, значит, взял на себя ответ-

ственность за первых и стал представлять серьёзную опасность для вторых.

Второе поручение Идемевся ещё более трудное и многоуровневое: «...На горе на той дикий лес растёт, / Деревянное стоит воинство. / Необхватные у него дубы, / Богатырские сосны с елями. / Этот лес тебе надо повалить, / Пни раскорчевать, землю распахать – / Сделать поле там плодородное. / Поле то засеи рожью доброю. / Рожь ту вырасти, сожни, смолоти, / Испеки в печи хлеба мягкие / И горячими принеси ко мне. / Сделай это всё за день и за ночь» [Шаронов, 2022: 136–137]. Оно направлено на выявление способностей, позволяющих человеку выжить на земле и утвердиться на ней. Выполняя каждый из этапов задания, герой последовательно превращается в лесоруба, пахаря и пекаря. Это важные крестьянские ремесла, владение которыми необходимо земледельцу для выполнения главенствующей созидательной роли в мире. Леса, трава, звери и птицы – всё подчиняется человеку и управляется им. Показав власть над земным пространством, Кудадей ещё раз убедил врага в его ущербности и в обреченности всегда быть вторым и проклятым, потому что тот выбрал путь зла, а не добра.

Третье поручение Идемевсь даёт Кудадею, преследуя уже глобальную цель. По сути, он открыто вызывает героя на поединок Добра, символом которого является Кудадей, и Зла, которое олицетворяет сам. Задачу для Кудадея он формулирует следующим образом: «Семь могучих гор надо раздробить/ И достать из них коня дикого. / Не видал ещё человека он. / Ты возьми его, в поле выведи, / Норов обуздай, научи пахать» [Шаронов, 2022: 137–138].

Образ семи могучих гор возникает неслучайно. Они являются в «Мастораве» местом обитания Идемевся, куда он был изгнан Инешкипазом после того, как пытался испортить его творение – человека. Разрушение Кудадеем семи гор – это борьба с темными силами, таящимися в подземном мире – мире Идемевся. Обуздание Кудадеем (человеком) дикого коня означает ещё и укрощение им земных недр. Проникновение в земные глубины позволило человеку изучить их, понять и перестать бояться. Расправившись со страхом перед неизведанным, люди избавились и от страха перед Идемевсем.

Кудадей побеждает Идемевся прежде всего потому, что борется за благоденствие народа, клянется следовать законам добра, красоты и любви, быть ласковым и справедливым отцом. Он определяет нравственные границы, находясь внутри которых любой эрзянин будет гордиться, осознавая себя творением Бога, а, перешагнув их, потеряет заступничество Инешкипаза: «Буду биться я, смерти не боясь. / Беса одолев, так жизнь поведу, / Как велят добро, красота, любовь. / Я рожу детей – и их научу/ Быть опорой правде, разуму» [Шаронов, 2022: 138].

В эрзянской мифологии покровительство Бога даёт возможность герою проявить себя на поприще служения родной земле, людям, возделывать поля и как следствие – добиться уважения соплеменников. Никаких иных привилегий боги своим избранникам не дают – не одаривают их богатством, не помогают им на бранном поле. Они словно испытывают их физические, интеллектуальные и душевные силы, создавая для них сложные ситуации, чтобы заставить их максимально раскрыть все таланты. И только в случае, когда боги убеждаются в достойности своего выбора, герой получает право обращаться к Инешкипазу с просьбами и надеяться на их удовлетворение.

Важной частью повествования является завет Кудадея, данный им перед смертью детям. В нем выражена нравственная философия эрзян, их семейно-бытовая и социальная мудрость. Особое значение этой философии в том, что её формирует родоначальник нового этнического образования, из которого впоследствии складывается феодальная народность. Кудадей провозгласил семь правил, утвердил семь незыблемых устоев, следуя которым народ сохранит себя и свою землю. Внушая детям нравственные законы, в соответствии с которыми следует обустраивать свое бытие, патриарх убеждает их выбирать в жизни лишь широкие дороги, так как «на пути большом выше жизни смысл, страсть в душе сильнее, больше в сердце сил. На большом пути больше подвигов...» [Шаронов, 2022: 147].

Мир «Масторавы» – мир прекрасных героев и удивительных событий, мир богов, которые не манипулируют человеком, а дают ему возможность самому сотворить себя. Это мир, в котором страшен не враг, а собственная трусость и глупость; в котором смел и умен не тот, кто погибает, а кто спасает от гибели других и остается

в живых сам. Образ Кудадая, созданный А.М. Шароновым, фольклорно однозначен и литературно многолик, а сотворенный им образ Кудадейской земли соответствует народным представлениям об обетованной земле.

Основой для создания образа Кудадая и Кудадейской земли стали эрзянские песни: записанная в 1889 году Х. Паасоненном со слов старика Игнатия песня «Ой парень был единственный» и песня «Семь лет Андямо был на Раве», записанная эрзянским фольклористом М. Е. Евсевьевым и опубликованная затем в его «Избранных трудах», а также и в первом томе Устно-поэтического творчества мордовского народа [УПТМН, 1963, т. 1: 128–129]. Из двух этих песен вырос образ Кудадая – одного из главных героев «Масторавы». Но упомянутый нами завет Кудадая – оригинальный текст А. М. Шаронова. Вся поэма «Кудадей», включенная в композицию «Масторавы», представляет собой уникальное авторское произведение, замысел которого подчинен замыслу «Масторавы» и вписан в него. Образ Кудадая предсказывает в «Мастораве» появление образа Тюштяна – легендарного эрзянского и мокшанского князя, поставленного в центр композиции эпоса и скрепляющего собой «Век богов» и «Новый век».

Эрзянский героический эпос как особая художественно-эстетическая система, воспроизводящая процессы зарождения и становления этнической государственности и в связи с ней этнической общности, всесторонне исследован А. М. Шароновым, опубликовавшим в 2001 году монографию, посвящённую героической поэзии [Шаронов, 2001]. А. М. Шаронов сформулировал понятие мордовского героического эпоса, обозначил его важнейшие сюжеты и персонажи, рассмотрел главные темы, особенности поэтики и эстетики, своеобразие эпического и исторического сознания народа. Он показал, что развитие эпоса идет от мифа к песне. Песни продолжают тему мироустройства. Они воспроизводят жизнь и историю народа, сферу человеческих отношений. Влияние мифа на песню носит мировоззренческий характер. Миф рассказывает о происхождении мира, песня – об истории созданного Инешкипазом-Шкаем эрзянского и мокшанского народов.

Понятие «книжная форма героического эпоса» появилось для обозначения авторских поэм и эпопей, написанных на фольклорном

материале, преобразованном в иную поэтическую систему, решающую отличные от фольклора художественные, идеологические и философские задачи. «Масторава», «Дорвыжы», «Югорно» – яркое тому подтверждение. В них есть фольклорные персонажи и сюжеты, но нет фольклора как такового. Однако они сохранили слово и разум народа и имеют право именоваться его эпосом.

«Масторава» по художественной природе ближе всего к «Калевале» и «Калевипоэгу», что объясняется генетическим родством их фольклора и культуры. Отличается она от названных эпосов, помимо содержания и действующих лиц, степенью систематизации и организации материала, присутствием в ней, кроме художественного замысла, научной концепции. Автор «Масторавы» в меньшей степени, чем Лённрот и Крейцвальд, чувствовал себя свободным в своей фантазии во введении в эпос вымышленных персонажей и мотивов. Однако, следуя установке на фольклорную достоверность, на воспроизведение слова народа, он избрал единственно верный путь.

Опыт публикации «Масторавы» А. М. Шаронова, «Дорвыжы» М. Г. Худякова (В. М. Ванюшева), «Югорно» А. Я. Спиридонова, «Биармии» К. Ф. Жакова в конце XX века показал: литературные версии древнего эпоса не имеют ограничения во времени для возникновения, они всегда актуальны, если свободны от фальсификации оригинала, если выражают разум и дух народа, который бережно сохранял эпическую старину, но в то же время не закрывал дорогу в неё новому взгляду на прошлое и настоящее, ибо каждое поколение свое прошлое мыслит с точки зрения своего настоящего. К тому же «древний» по сюжету и содержанию аутентичный эпос по языку и художественно-изобразительным средствам современен эпохе бытования, поколению, изустно хранящему и исполняющему его.

## ФОЛЬКЛОРНОЕ И АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ «МАСТОРАВЫ»

*А. М. Шаронов*

В 1994 году на эрзянском языке опубликован героический эпос эрзян и мокшан «Масторава». В 2001 году он издан на мокшанском, в 2003 – на русском, в 2010 – на венгерском, в 2015 – на финском языках. После выхода в свет о нём появился ряд отзывов, рецензий, статей и монографий [Шаронов, 2019: 449–452], в которых анализируется его содержание, сюжет, состав персонажей, композиция, художественные особенности, отношение к другим эпопеям финно-угорских и других народов («Калевала», «Калевипоэг», «Лачплесис», «Дорвыжы» и т.д.). Жанр «Масторавы» определяется как книжная форма эрзяно-мокшанского героического эпоса [Федосеева, 2007: 74–194]. Соотношение фольклорного и авторского сознания в этих работах целенаправленно не рассматривается, хотя и отмечается, что «Масторава» является научно-художественным произведением, из чего следует, что фольклорное и авторское сознание в ней составляют единое целое. Вместе с тем анализ взаимодействия фольклорного и авторского сознания представляет интерес и в контексте «Масторавы», и в контексте эпопей, созданных Гомером, Лённротом, Крейцвальдом, Пумпуром и другими поэтами и учёными.

В народных героических эпопеях отражается взгляд народа на его жизнь во всём многообразии событий и персонажей. В «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, «Калевале» Лённрота, «Калевипоэге» Крейцвальда, «Лачплесисе» Пумпура мы видим воспроизведение гражданской и духовной истории греков, финнов, эстонцев, латышей, их художественные, эстетические, этические, социальные, мифологические, философские, этнические, государственно-политические воззрения, образ мыслей и чувствований и жизни в целом. Являясь авторскими произведениями по структурной организации и форме, литературной обработке, построению сквозного сюжета, включающего в себя сюжеты отдельных песен и сказаний, унификации языка с выражением его конкретных особенностей в тех или иных эпизодах, в устах тех или иных персонажей, они сохраняют коллективное общенациональное мировидение,

выражают общее, типическое, закономерное, общенациональный духовный и практический опыт, общенациональный взгляд на события. Каждый сюжет, каждый персонаж в них есть выражение коллективного и индивидуального сознания.

Героическая эпопея есть Слово и Дух народа, плод его коллективного Разума и, в итоге, он Сам, проявляющий себя в действиях отдельных персонажей. Что такое русский народ? Русский народ – это Илья Муромец, Садко, Святогор, Микула Селянинович, Соловей Разбойник; финны – это Вяйнямейнен и Ильмаринен, эрзяне – цари Тюштян и Арса, богатырь Сабан, мудрые старейшины, предваряющие и завершающие повествование «Масторавы». Олицетворениями народностей являются их этнические божества: Велес, Перун, Мокошь, Инешкипаз, Инешкиава, Анге-Патяй, Шкабавас, Вердя Шкай. Все они созданы народной фантазией, являются национальными символами.

«Масторава» как оригинальное произведение с общим сюжетом, общей концепцией, в котором отдельные части дополняют и развивают друг друга, гармонично объединяются в единое целое с единым взглядом на изображаемый мир, создана на основе фольклорных сказаний и песен с различными действующими лицами; в нём частное переопределяется в общее, отдельное превращается в типическое, закономерное, обобщается эрзянская история с её событиями и действующими лицами и организуется так, что в ней главную роль играет то, что обусловлено закономерностью, ведущей тенденцией национально-государственного и духовно-культурного развития. Если в фольклорных текстах рассказывается об отдельных событиях и лицах, то в «Мастораве», как в авторской эпопее, говорится об эрзянском народе в целом как историческом субъекте. Слово автора в ней придаёт слову народа осознанное общенациональное звучание.

Народ не создаёт героические эпопеи. Народ создаёт отдельные песни и сказания об отдельных событиях и явлениях. В них общая и единая концепция национальной истории раскрывается фрагментарно, хотя художественное мышление народа концептуально, он не складывает произведения, не решающие важные социальные и духовные проблемы.

«Масторава», вобравшая в себя народные устно-поэтические тексты, сюжеты и мотивы, является оригинальным художественным произведением, имеет своё содержание и форму, свой язык, менталитет, своё Я. Это Я, сливающееся с автором, придаёт ей индивидуальность, наполняет её организованным коллективным разумом, превращает в художественно-эстетический и государственно-политический феномен, презентует пространство и время, соседние народы, возносит на допустимые высоты имя Эрзя.

В устно-поэтической традиции героический эпос бытует в стихотворной и прозаической формах. В «Мастораве» все тексты изложены языком поэзии, что многим сюжетам и действующим лицам придаёт новое звучание, наделяет их другим менталитетом, в котором доминирует Логос, присущий многовековому художественному и историко-эпическому сознанию народа, выраженному своеобразно в многочисленных разножанровых произведениях. «Масторава» придерживается определённых норм и в языке, и в сюжетах, и в действующих лицах, и в поэтике, и в эстетике. У неё традиционные этнические цивилизационные и художественные образы и идеалы. В отличие от фольклорных текстов в «Мастораве» исторические, этнические, этические, социальные, эстетические и прочие воззрения представляют собой синтез с авторскими и научными представлениями, объединяют коллективное и индивидуальное сознание.

Национальная эпопея не была бы эпопеей высокого ориентира без пассионарного этноцентризма. Идеализация этнического имени – одна из основных её намерений. Этноцентризм, возвеличивающий родное Имя, сопровождает народ на протяжении всей его истории. В эрзянском эпосе сюжетно он выражен в мифе о сотворении человека. Инешкипаз, задумав создать человека, размышляет, какой национальности он должен быть: русским, татаринном или чувашинном. Сыновья, Пурьгинепаз и Верепаз, приглашённые им на совет, говорят ему: если он хочет создать русского, то пусть создаст русского, если хочет сотворить татарина, то пусть сотворит татарина, если хочет создать чувашина, то пусть создаст чувашина. А если он замыслит сотворить Эрзю, то пусть создаст Эрзю, так как всё зависит от его желания [Шаронов, 2019: 18–20].

Этноцентристским является образ главного героя эрзянского эпоса – царя Тюштяна. Он красив физически, совершенен духовно, является мудрым и справедливым правителем, при нём народ живёт безбедно, его не мучают болезни. Он и замечательный царь, и искусный лекарь. Сам верховный бог Инешкипаз помогает ему в управлении народом. Семидесятилетняя вдова с его благословения родит чудесного младенца с солнцем во лбу, луной на затылке, звёздами на кончиках волос, с железными пятками, каменной макушкой, коленями, обмотанными проволокой, который, повзрослев, должен будет сменить состарившегося Тюштяна [Шаронов, 2019: 319–321]. Эрзяне, ушедшие с Тюштяном на новые земли, одариваются небесной пшённой крупой и спасаются от голодной смерти [Шаронов 2019: 328]. Белый Лебедь, птица Инешкипаза, дважды оживляет воинов Тюштяна, дважды погибших во время столкновения с войском хана Сарды [Шаронов, 2019: 274–283]. Инешкипаз – покровитель эрзян, незримый помощник и наставник Тюштяна.

Этноцентристскими являются и другие образы: Масторава (богиня эрзянской земли), Норовава (богиня урожая), Ведява (богиня воды и любви) и др. Самовозвеличение, противопоставление чужому роду и племени объединяло людей, стимулировало потенциал самосохранения и саморазвития, а во времена военных конфликтов заставляло более энергично и самоотверженно защищаться от внешнего врага. Благодаря этноцентризму русские богатыри изображаются как более сильные и благородные, чем богатыри других народов, а армянский Давид Сасунский не имеет равных в физической силе и отваге. Этноцентризмом пронизан фольклор всех народов, он присутствует в их мифах, эпических и лирических песнях, сказках и преданиях. Примечательно, что этноцентризм не формирует недружелюбного отношения к другим народам, негативно изображается лишь непосредственный противник героя.

Автор «Масторавы» мыслит эрзянский народ и его историю сквозь призму фольклорного эпико-исторического сознания и своего взгляда, сформированного научными знаниями и общественными представлениями минувших веков и нашего времени. Учитывается им гуманитарный и художественно-эстетический опыт других эпопей. Он ставит перед собой литературные, мировоз-

зренческие и идеологические задачи, главная из которых – создание многомерного образа народа, занимающего достойное место в сообществе других этносов. При её реализации он исходит из устно-поэтических сюжетов, выражающих коллективный разум, мыслящих категориями общего, типического, закономерного, характерных для эрзянского народа во взгляде на окружающий мир и Космос в целом. Мир в «Мастораве» сотворён Богом, наделён светом, разумом, целесообразностью, гармонией, красотой, предназначен быть Белым Светом для человека, в котором тот живёт, занимается различными видами деятельности, осваивает поля и леса, моря и реки, совершенствуется, размножается, исполняет божественные заповеди. Сознание ему передаётся Богом для того, чтобы с его помощью он осваивал природу, строил свою семейную и общественную жизнь, преодолевал встающие перед ним трудности, мог отличить добро от зла, возвышенное от низменного, прекрасное от безобразного и т. д. Человек, как высшее творение Бога, предназначен быть хозяином Земли, ему присущи светлое (божественное) и тёмное (от Чёрта) начала. Но поскольку Бог сильнее Чёрта, постольку светлое начало сильнее в нём тёмного начала. И это обстоятельство позволяет ему быть добрым, способным побеждать низменное и безобразное. Бог есть абсолютная сущность, Мировой Разум, источник идеального и материального, пространства и времени, в нём заключены настоящее, прошлое и будущее. Сотворение мира означает переход от хаоса к упорядоченному Космосу, наделённому разумом, светом и гармонией, божественной сущностью.

В эрзянской героической эпосе предметом осмысления являются все важнейшие аспекты существования человека, включая вопрос об источнике жизни, в связи с чем сформировался образ богини воды и любви Ведявы (*ведь* – вода, *ава* – женщина, мать). Ведява – покровительница брака и деторождения, источник жизни. Она изображается молодой девушкой необыкновенной красоты [Шаронов, 2019: 50]. Олицетворяя воду и различные её состояния, Ведява пребывает в каждом озере, реке, роднике, колодце и т. д. К Ведяве как покровительнице любви и деторождения водили за благословением жениха и невесту во время свадьбы. Считалось,

что Ведява вылечивает женщин от бесплодия, о чём её просили на молениях *ведь озкс* (моление воде) на берегу реки или у родника. Полагали, что вода может излечить бесплодие не только людей, но и животных. Поэтому, выгоняя скот в первый раз в день святого Георгия в стадо, его обрызгивали водой, на женском празднике *Бабань каша* (Бабыя каша) у Ведявы просили плодовитости домашним животным и птицам.

В философском контексте вопрос о сущности жизни и смерти, их взаимоотношении рассматривается в мифе о сватовстве Маторпаза к Ведяве, являющемся одним из важных сюжетов в фольклоре и в «Мастораве». Маторпаз олицетворяет подземный мир, Ведява – жизнь в её красоте и цветении. Живёт Маторпаз одиноко под землёй. Надоела ему такая жизнь, и он задумал жениться. Встал вопрос: на ком? Обозрев всех возможных невест, выбор остановил на Ведяве, несравненной красавице. Живёт Ведява на дне моря-океана в двухэтажном доме с двенадцатью работниками. Пришёл Маторпаз в её дом, сказал о цели прихода. Ведява дала согласие стать его женой с условием, что сохранит свою свободу, не покинет свой дом, как и прежде, будет носить своё имя – Ведява [Шаронов, 2019: 51]. Маторпаз согласился с предложенными условиями, сказал, что он и она сохранят свои статусы. Придя к согласию о женитьбе, Маторпаз и Ведява начали веселиться, а затем разругались, ни в чём не желая уступить друг другу. Ведява прогнала Маторпаза, оторвав у него клочок бороды [Шаронов, 2019: 52]. Миф показывает невозможность компромисса между земным и подземным мирами, они самостоятельные космические сущности, имеющие особое предназначение. Их статус не подлежит изменению, встречное движение между ними не возможно так же, как между Аидом и Персефеной в мифологии греков. Во время пребывания Персефоны под землёй природа увядает, у неё не было детей. В «Мастораве» этот миф помимо философского и этического смыслов выражает эстетическую сторону бытия Маторпаза, для которого красота играет важную роль в его любовных семейно-брачных переживаниях.

Эпохальное значение в мировидении народа, отражённого в фольклоре и «Мастораве», имело осмысление перехода от охоты

к земледелию. Оно отражено в споре двух знаковых персонажей того времени – Коня и Сокола о том, кому из них быть властителем страны и кормильцем народа [УПТМН, 1963: 29–31]. Охоту олицетворяет Сокол, земледелие – Конь. В споре побеждает Конь, что означает победу земледельческого уклада жизни над охотничьим. Сокол показывается как хищник, Конь – как мирное животное, главная функция которого – труд. Действие происходит среди бескрайнего поля, где на высоком холме стоит берёза, под ней пасётся Конь, а на её вершине сидит Сокол. Берёза предстаёт как Мировое Дерево, символизирующее центр мироздания. В мифе поставлен вопрос, имеющий важное социальное и философское значение: какой образ жизни следует избрать человеку и обществу в целом (первобытный, основанный на охоте и собирательстве, или более прогрессивный и надёжный – земледельческий, постоянно обеспечивающий продуктами питания и другими жизненными благами). Развёртывание события у Мирового Дерева указывает на то, что за спором Коня и Сокола следит верховный бог Инешкипаз. Конфликт начинается с вопроса Сокола о том, что ест и пьёт Конь. Конь отвечает, что ест клевер, а пьёт родниковую воду. На вопрос Коня, что ест и пьёт Сокол, Сокол отвечает, что его еда – мясо коня, а питьё – кровь коня. Разгневанный Конь хочет повалить берёзу с гнездом Сокола и убить его птенцов. Сокол просит Коня не делать этого и предлагает поспорить о том, кто первым примчится к столбу с серебряным кольцом на краю земли. Тому, кто первым поспеет к столбу, и быть кормильцем народа и властителем страны. Конь выигрывает спор. Соколу по пути встретились журавлиная и утиная стаи, которые он растерзал, и на это потратил время. Конь выступает как Герой (демиург, миротворец), как основной персонаж новой эпохи – эпохи земледельческого труда. Он ранний тип героического образа с яркими признаками социального демиурга.

В героическом эпосе отражён период бесписьменной истории народа, отличающийся от реальной истории событий и фактов. Однако он верно воспроизводит идейную жизнь общества, его мысли, чувства, переживания, социальные интересы и устремления. И с этой точки зрения фольклорная история является

реалистической. Впрочем, идея всегда реалистичней факта, так как живёт в сознании человека и руководит им, заставляет совершать действия и поступки, в том или ином свете видеть окружающий мир. История народа есть не вполне те события, которые были, а те события, которые остались в памяти народа.

Будучи художественно-эстетическими по происхождению и по своей сути, они воспроизводят реальную идейную жизнь общества, народа, его сознание. Эпическая модель мира относительно независима от внешних факторов, её персонажи имеют свои жизненные ценности и логику поступков, у неё свои причинно-следственные связи и свои особые законы мышления и существования, она самодостаточна в самой себе. Эпический мир при отсутствии прямой связи с объективным миром, совершенно реалистичен и историчен, так как существует в сознании общества, которое реально, ибо мыслит себя в тот или иной период истории. Именно поэтому художественный замысел «историчен даже тогда, когда он облекается в совершенно фантастическую форму» [Пропп, 1958: 15]. Трудно говорить об историзме событий и лиц в эпосе, но можно вести речь об историзме идей и представлений, которые порождаются конкретной исторической действительностью. В период формирования героического эпоса эрзян о царе Тюштяне исторически обусловленными идеями были создание государственности и избрание верховного правителя. Они составляют основное его содержание. Государство создаётся во имя всеобщего блага, чтобы исключить внутренние раздоры и войны, подчинить существование этноса разуму и целесообразности.

Прежде чем согласиться стать правителем, народный избранник ставит условие: воткнутое в землю кнутовище должно пустить корни, распустить ветви и покрыться листьями, зацвести и образовать плоды, которые созреют и он поест их. Тогда он станет правителем. Его требования выполняются. Тюштян подвергает себя невероятному испытанию потому, что он сын неба: если ему предназначено быть царём, его отец Пурьгинепаз даст о том соответствующий знак. И он его даёт. Вопреки законам природы сухая палка превращается в живое плодоносящее дерево в течение нескольких минут. Происходит чудо.

Люди доверяют власть над собой самими ими избранному человеку, пользующемуся покровительством неба, имеющему родственные связи с богами. По одной версии, Тюштян рождён от брака Пурьгинепаз с земной девушкой Литавой [Шаронов, 2019: 162]. П. И. Мельников писал, что, по представлениям эрзян, дети, рождённые от браков земных женщин с богами, становились правителями. К таковым относился князь начала XIII века Пургаз, имя которого производно от имени Пурьгинепаз [Мельников, 1981: 81–83]. Тюштян учит людей жить согласно законам, обычаям и традициям, защищает их и эрзянскую землю от враждебных нашествий. Его образ отчасти близок образу Вяйнемейнена способностью оказывать магическое воздействие на природу и людей (Вяйнемейнен – словом, пением, Тюштян – взмахом железного жезла, платка, звучанием медной трубы). У Вяйнемейнена магия занимает чуть ли не главную роль, у Тюштяна – эпизодическую. Вяйнемейнен – маг, волшебник, неудачливый жених, любовник-авантюрист. Он не вождь, князь или царь, его связь с народом не играет важной роли. У Тюштяна вся жизнь подчинена служению народу. Тюштян, как и Вяйнемейнен, в конце жизни оставляет свой народ. Но Вяйнемейнен уходит из-за появления молодого героя, Тюштян – в связи с окончанием срока его земной жизни. Вяйнемейнен конфликтует с народом, выражает недовольство его отношением к себе, Тюштян, наоборот, расстается с ним несмотря на огромную любовь к себе с его стороны. Вяйнемейнен уходит, исчерпав дарованные ему мифологические функции, Тюштян возносится на небо, сохранив историческую перспективу, после него правителем становится его сын, продолжающий его миссию. Тюштян как герой моложе Вяйнемейнена. В «Калевале» речь идёт о жизни финнов и карел в период их родоплеменного развития, в эпосе о Тюштяне – об эпохе формирования эрзянской государственности.

В процедуре избрания Тюштяна просматривается сходство с избранием второго Римского царя Нума Помпилия. Тюштян соглашается стать царём при условии, что Инешкипаз даст знать о своём согласии на это. Так же поступает Нума. Послы из Рима предложили ему занять римский трон. Нума внял настояниям

сограждан и отправился в Рим. Но когда ему поднесли знаки царского достоинства, он решил подождать проявления благосклонности богов. Когда вестие птицы появились в небе, стало ясно, что боги послали благоприятный знак [Легенды и мифы, 1993: 575–576]. В песнях о Тюштяне вестие птицы также приносят царю божественные знамения. Здесь можно видеть аналогию в эпическом мышлении эрзян и римлян, обусловленном как типологическими, так и культурно-историческими факторами (археологи находят в эрзянских могильниках V–VII веков римские монеты, орудия войны, есть захоронения римлян (Андреевский курган, Игнатовский район, с. Андреевка, Республика Мордовия, археолог П. Д. Степанов), много сходного в римской и эрзянской мифологии, пантеоне и т. д.).

Идейная мотивация, по которой эрзяне избирают царя, совпадает с обоснованием призвания Рюрика и его братьев новгородцами в «Повести временных лет». В качестве основной причины называются междоусобицы среди новгородцев, отсутствие между ними порядка и правды, из-за чего восставал род на род, и решил народ найти князя, способного управлять по справедливости. Имея в виду, что призывали князей Чудь, Меря, Весь, Словене и др. племена, можно сделать предположение о связи сказания о призвании князей в «Повести временных лет» и эрзянской героической песни об избрании царя Тюштяна. В эпоху призвания «варягов» население Новгородской земли было преимущественно финно-балтским, и на ней господствовали его обычаи, нравы и мирозерцание. Мышление и историческое сознание авторов сказания о призвании князей и эрзянской героической песни об избрании царя Тюштяна было сходным.

Тюштян в народных сказаниях и в «Мастораве» – необычный человек: в моменты совершения важных действий он одевается в железный зипун, на ноги надевает железные лапти, подпоясывается железным поясом, имеет железный жезл, на груди носит медную трубу, которой собирает народ. В мифе о сотворении человека [Mordwinische volksdicntung, 1975: 6] в такую же одежду одет Инешкипаз. Это сходство говорит о богоизбранности Тюштяна. Тюштян периодически изменяется в своём облике: когда нарожда-

ется месяц – он юн, при полнолунии – почтенный муж, при совершенном ущербе месяца – маститый старец. Данные его свойства указывают на связь с процессами, происходящими в природе.

Избрание царя Тюштяна в фольклоре и «Мастораве» равносильно сотворению мира в этносоциальной сфере, ибо преобразуются этнос и общество, становятся государственными. Некоторые песни о нём начинаются с описания рождения земли. Потом рождается солнце, после солнца – месяц, после месяца – человек и эрзянский язык. Эрзяне размножились, начали враждовать друг с другом и решили для достижения мира и порядка избрать царя. Избрание царя означает создание государства на основе общественного договора. Возникновение государства обусловлено социально-экономическими причинами, но оно есть результат сознательного намерения коллектива (жителей «семи сёл»). В естественно-исторический процесс развития включается волевое решение людей, и оно становится объективной и идеальной исторической реальностью. Идеализация Тюштяна-царя основана на признании большой роли государства в организации разумной жизни народа, благодаря которому удавалось избежать многих конфликтов и междоусобиц, защитить себя от внешних угроз.

Приоритет общественных или коллективных интересов над индивидуальными является основной философской и социологической идеей героической песни. В её ракурсе поэтизируется и эстетизируется образ главного героя, наделённый всеми необходимыми ему достоинствами.

Образ Тюштяна возник в эпоху военной демократии и раннеклассового общества, в нём присутствуют признаки мифологического и эпического деятеля, родоплеменного вождя и царя. Вместе с эпико-историческим подходом героическая песня сохраняет мифологический взгляд на героя, представляя его как богочеловека, обладающего сверхъестественными способностями, дарованными ему верховным богом Инешкипазом и богом грома, его отцом Пурьгинепазом после его избрания царём на общем собрании семи сёл. Боги наделяют его мудростью правителя народа, способностью совершать чудотворные дела, покровительствуют ему при исполнении им своих обязанностей. При помощи волшебных

вестников (Белого Лебедя, Чёрного ворона с железным клювом, пчелиной матки, трёх ласточек) они оповещают о надвигающейся угрозе. Став царём, Тюштян вносит в общество порядок, закон, меру, новые обычаи и обряды, преодолевает первобытную стихию и хаос. Главное оружие в его деятельности – разум, стремление улучшить жизнь людей. Воинские и богатырские подвиги совершаются лишь тогда, когда вынуждаются силой обстоятельств.

В героическом эпосе формируется этноисторическое и цивилизационное сознание народа, которое сохраняется во всю последующую его историю. В нём отражены национальный менталитет, психологические особенности, воззрения на государственное устройство, представления о соседних народах. По своей природе оно является этноцентристским, что выражается в идеализированном изображении героев и других знаковых персонажей. Благодаря героическому сознанию, возникшему в период рождения этноса, печать древности сопровождает его до нашего времени. Но ввиду того, что это сознание принадлежало молодой народности, оно остаётся молодым и сегодня, позволяя и его носителю ощущать себя таковым. Оно трансформировалось в онтологическое свойство национального сознания. И в этом тоже заключается его огромная роль в поддержании пассионарности этноса.

Героический эпос создаёт свой особый художественный мир. В нём преодолевается и компенсируется ущербность и несовершенство действительного мира. Сюжеты, герои и события эпических произведений выражают содержание народного сознания и важнейшее направление исторического развития. Сюжет включает в себе исторически назревшую проблему и способ её разрешения, герои выступают как средство и орудие реализации проблемы, события показывают, как сюжет реализуется в действиях героев. В сюжетах намечаются способы и формы разрешения конфликтов движущейся истории. В них реальная история преобразуется, принимает идеальные формы, а социально-политические оценки подводятся под эстетическую меру. Поэтому нет тождества между историей в эпосе и реальной социально-политической историей. Тюштян изображается как авторитетный правитель. Все свои поступки после избрания царём он согласует с волей неба и ве-

дёт себя не как обыкновенный человек, а как божий посланник, который делает то, что предписано Богом. Отказываясь от войны, Тюштян утверждает, что человек создан для мира и труда, для добра и созидания. Уводя свой народ от неприятеля, намеревающегося его поработить, Тюштян поступает тоже как герой, так как принимает невероятно сложное решение, требующее титанической воли, смелости, уверенности в себе, ибо он зовёт людей за собой в неизвестность, чтобы там сохранить свободную и достойную жизнь, где эрзяне останутся народом, живущим по своим обычаям и законам.

В «Мастораве» на протяжении всего повествования божества присутствуют как социальные, мировоззренческие и интеллектуальные образы. Они олицетворяют космологические, социальные, психологические, интеллектуальные и пр. воззрения и переживания раннеклассового общества, отражают виды его хозяйственной деятельности и идейный уровень развития. Каждое божество воплощает в себе знания, полученные на поприще труда, семейно-бытовых, нравственных и эстетических отношений в той или иной сфере деятельности человека. Особенно ярко это выражено в образе Анге-Патяй – жены Чам-Паса, выступающей как мать-богиня и богиня красоты, покровительница женщин, любви, брака, домашнего скота и хлебных злаков, хранительница здоровья женщин и детей. Она вечно юная дева, полная красоты и силы. Родила 4-х богов и 4-х богинь, но осталась девственной [Мельников, 1981: 81–106]. Анге-Патяй указывает на развитость эстетических и семейно-брачных представлений.

Сознательная жизнь человека и зрелого общества начинается с поисков ответа на вопрос, что они есть и каково их место в мире. Попытка дать ответ на этот вопрос приводит к идее Бога – к причине всех причин, к источнику всех сущностей. Идея Бога наполняет сознание народности светом, знанием происхождения, существования и организации Космоса, приводит к мысли о действии определённых законов в природе и общественной жизни, выделяет человека из среды диких животных и делает уникальным существом, наделённым разумом, видящим прекрасное и безобразное, добро и зло, выступающим как подобие Бога на земле. Если

в человеке нет Бога, он не в полной мере человек. Образ Бога даёт ответ на главный философский вопрос, что есть Космос и человек. Космос есть беспредельный мир, созданный Богом вместо хаоса. Бог внёс в него закон и гармонию, свет и разум, целесообразность и красоту, создал Белый Свет. Человек есть разумное мыслящее существо, предназначенное заниматься физическим и умственным трудом, познанием природы и управляющих ею свойств и законов, он есть тоже творец, но в сфере своей семейно-бытовой и общественной жизни. Бог одухотворяет природу, показывает, что она плод творчества высшего Разума, развенчивает представления о её стихийном рождении из Хаоса, равнозначного Ничто. Хаос без времени, пространства, свойств и качеств не способен к творчеству.

Присутствие бога в сознании всех народностей и племён указывает на врождённый характер его образа, истоки которого в Космосе.

В эрзянском пантеоне 77 богов [Mordwinische volksdicntung, 1975: 142], имеющих уникальный статус и назначение, что говорит о рациональности сознания мифа и рисуемой им картины мира. Воззрения на пантеон сложились в недрах коллективного сознания, они свободны от случайных представлений. Это сознание доминирует и в «Мастораве».

Инешкипас, сотворив человека, проявляет заботу о нём, требуя соблюдения данных им заповедей и законов. Люди обязаны были почитать Творца, возносить ему молитвы, соблюдать обычаи и обряды. Долгое время они были верны его Слову. И тот период их жизни назывался Золотым веком. В Золотом веке все они были равны, ни в чём не нуждались, имели много скота, мёда, хлеба. Для управления ими Бог послал на землю своего сына Ине-чипаса – Великого Солнце-бога, который явился в образе человека и помогал им во всём. И не знали они ссор и вражды. Ине-чи-пас ходил из одной деревни в другую и учил их добру. Конец Золотому Веку положил Чёрт. Он научил людей выращивать хмель и делать вино. И люди начали пить и враждовать между собой, перестали слушаться Ине-чи-паса. Подстрекаемые Чёртом, они убили его. Ине-чи-пас вознёсся на небо, а убийцам сказал: «Не хотели вы

со мной в добре жить, теперь без меня вам хуже будет». И после него солнце стало светить и греть в семь раз меньше, зима стала в семь раз холоднее, земля начала требовать усиленного труда и давать небольшие урожаи, скот почти весь пал. Чтобы держать между людьми порядок и разбирать их распри, Бог назначил царей, князей, судей и дал им огромную власть. За одни проступки людей сажают в тюрьму, бьют плетью, за другие смертью казнят [Мельников, 1981: 55–57]. Так произошло грехопадение эрзян. В фольклорном сказании и в «Мастораве» оно выразилось в нарушении заветов Бога, в его ослушании, совершенном по наущению Дьявола.

Грехопадение первых людей означает их переход в качественно новое состояние – к самостоятельной жизни за счёт собственного труда и способностей, к окончанию периода их младенчества. После грехопадения Инешкипаз ужесточил отношение к людям. Если до грехопадения он любит их, относится к ним как к неразумным детям и старается во всём им помогать, то после грехопадения в неугодных ему действиях усматривает грех и наказывает виновников.

Сотворением человека и организацией его социальной и духовно-нравственной жизни завершается мироустройство, задуманное и осуществлённое Богом. Мир получает окончательный образ. Человеческое общество, пройдя период детства и этап грехопадения, стало развиваться самостоятельно в великих трудах и лишениях, побуждающих его к совершенствованию и духовно-культурному прогрессу. Однако время единения Бога и Человека, называемое Золотым Веком, сохраняется в генетическом и культурном сознании людей, и они в его свете смотрят на себя, Космос и будущее.

Связь между Богом и Человеком, небом и землёй олицетворяет Мировое древо. На его вершине Инешкипаз собирает богов, распределяет обязанности между богами и людьми, решает вопросы, касающиеся жизни эрзянской земли и эрзянского народа. В эрзянском фольклоре в качестве Мирового древа выступают дуб, берёза, яблоня. Образ Мирового древа в аутентичных текстах конкретизируется: оно отличается высотой, толщиной, огромной кроной,

ветвями, заслоняющими солнце, корнями, раскинувшимися по всей ширине земли, могучим стволом, необычайной красотой и силой. Стоит оно обычно посреди бескрайнего поля на высоком холме, открытое всему пространству, видимое со всех сторон. Около него устраиваются различные общественные моления, обряды с жертвоприношениями. В героическом сказании об Арсе [Шаронов, 2020: 374–375] в дупле величественного дуба, достающего кроной неба, находится жилище богатыря и героя, он живёт внутри этого дерева. В «Мастораве» в качестве мирового древа фигурируют Белая Берёза («Начало») и Великий Дуб («Раздача счастья»). На Великом Дубе сидят боги, расположившись в соответствии своему месту в пантеоне:

На лугу, касаясь неба.  
Возвышался дуб огромный.  
Семь ветвей у дуба было,  
Семь стволов однородных.  
На ветвях сидели пазы.  
На высокой, самой первой,  
Восседал сам Инешкипаз;  
На второй сидела Анге;  
Пурьгине сидел на третьей;  
На четвёртой был Верепаз;  
Стакапаз сидел на пятой;  
На шестой была Кастарго;  
На седьмой была Везорго.  
На земле под дубом были,  
Круг образовав, сидели:  
Что берёзонька Ведява,  
С грустным ликом Масторава,  
С тёмным взором Норовава,  
Длинногрудая Вирява,  
Длиннокосая Вармава,  
Толстотелая Велява,  
Со снопом ржаным Веленьпаз...  
Не было лишь Масторпаза,  
Бога мрачных сил подземных.

Позабыл о нём Инешки,  
Не позвал на сход великий.  
Без него дела решал он.  
На концах ветвей сидели  
Иненармунь, Белый Лебедь.  
Пчёлы ползали по листьям...

[Шаронов, 2020: 162–163]

Под Мировым Древом расположены земные божества как равноценные персонажи божественной семьи, возглавляемой Инешкипазом. Их тоже Мировое Дерево связывает с Инешкипазом и небом. Мировое Дерево указывает человеку на величие и красоту божественного мира, его необъятность в пространстве и во времени, а также на то, что оно, соединяя небо и землю, соединяет человека с Богом, делает его ближе к нему. Оно внушает ему мысль о том, что он не одинок в Космосе, что с ним постоянную связь поддерживает Инешкипаз и защищает его от вселенской стихии. Как величественно, плодоносно, прекрасно и гармонично Мировое Дерево, так, благодаря ему, величественен, прекрасен и гармоничен и он, человек, созерцающий его во все дни своего существования.

Авторское сознание в «Мастораве» проявляет себя в систематизации народных песен и сказаний, в подчинении их единому художественному замыслу, в формировании обобщённого художественно-эстетического образа эрзянского народа. Фольклорное и авторское сознание при их несомненной самостоятельности образуют единое национальное сознание, снимающее различия между ними.

Фольклорный разум, как разум коллективный, превосходит разум индивида. Поэтому задача автора эпопеи состоит в максимальном освобождении её от авторского субъективизма, в достижении соответствия авторского взгляда на события и явления народно-эпическому мировидению.

В «Мастораве» 21 сказание. Все они написаны автором на основе фольклорного материала с установкой предельно полно сохранить устно-поэтическое сознание, поэтику и эстетику фольклора. «Масторава» – поэтическое произведение. Эпопеи, как правило,

существуют в стихотворной форме, которая в большей мере, чем прозаическая форма, способна выразить сущность жанра, темы и героя.

Благодаря гениальным эпopeям великими народами признаются наряду с индийцами, греками, римлянами и такие малочисленные этносы, как финны, эстонцы, латыши, армяне. На это высокое звание претендуют удмурты благодаря «Дорвыжы», эрзяне и мокшане благодаря «Мастораве».

Национальные эпopeи возвеличивают и облагораживают народы, укрепляют их идентичность, вносят в их жизнь вековые эстетические и социальные идеалы, пробуждают в людях подвижнические настроения, помогают сохранить самобытность и красоту этнического мира.

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ РАННЕГО МАРИЙСКОГО РОМАНА

*Р. А. Кудрявцева*

Фольклорные традиции в формировании и развитии национального романа в настоящее время являются актуальной темой филологических исследований [см.: Булгутова, 2021; Габидуллина 2020; Джамбекова, 2010; Кашапова, 2005; Ташкеева, 2009 и др.]. В марийском литературоведении эта тема затрагивалась, в основном, в работах советского поколения учёных [Асылбаев, 1963; Васин, 1975; Сандаков, 1990 и др.]; на современном этапе их научные опыты почти не нашли продолжения, и до настоящего времени, по сути, нет специального исследования фольклорного интертекста как художественного феномена в истории марийской литературы, в том числе в истории жанра романа.

Объектом исследования в данном разделе монографии является роман С. Г. Чавайна «Элнет», относящийся к этапу формирования марийского романа и созданный с явными признаками художественного фольклоризма. На раннем этапе развития данного жанра влияние фольклорных произведений наиболее отчетливо просматривалось на уровне поэтики, что неудивительно, т. к. именно в области поэтики, как справедливо отмечает Д. Н. Медриш, «фольклорные импульсы особенно активны, а их последствия – устойчивы и долговременны» [Медриш, 1980: 245].

В романе «Элнет», посвящённом, главным образом, дореволюционной жизни народа мари (хронологические рамки повествования в романе – это 1912–1918-е годы; произведение заканчивается пробуждением народного сознания, обозначенным в годы октябрьской революции и гражданской войны), обнаруживается значительное количество фольклорных текстов, представленных как «полнотекстовое цитирование» или как авторская трансформация и модификация устно-поэтических источников. В таком фольклорном интертексте представлены разнообразные по тематике и стилистике народные песни, многостраничная легенда «Нӧнчыкпатыр», а также пословицы и поговорки (паремиологический уровень интертекста).

Значительное место в романе занимает песенный фольклор; тексты песен или их фрагменты, их мотивы и образы естественно вплетаются в авторское повествование, «в контекст отдельных сцен»; народно-песенные строки могут приводиться «в точном соответствии с нормами фольклорной поэтики, своеобразием народного склада мышления» [Джанумов, 2020: 42], могут видоизменяться и варьироваться, автор сам может создавать песни по аналогии с фольклорными текстами. Такой фольклорный материал максимально способствует реализации социальной и национальной проблематики «Элнета», которую Владимир Муравьев, переводчик романа на русский язык, определил как «путь марийской демократической интеллигенции к революции», поиски ею «своего места в жизни, в освободительной борьбе, моральные обязательства по отношению к народу, национальное и интернациональное» [Чавайн, 1988: 11].

В произведении нами выделены 9 текстов (фрагментов) марийских народных песен, которые проанализированы без разделения их на собственно фольклорные, переработанные или сочиненные самим автором. Большой частью песни представлены в первой книге романа, в которой особенно сильна этнографическая составляющая его художественного содержания. Песенные вставки классифицированы нами с точки зрения их функции в литературном тексте: 1) способ выражения мировосприятия народа мари, средство передачи крестьянских судеб; 2) средство индивидуализации характера творческой личности интеллигента-мари; 3) способ раскрытия идейного содержания романа.

Безусловно, песня значима в создании образов персонажей, близких к народу, она способствует воссозданию их естественной жизни и народной судьбы в условиях социальных сдвигов. Именно в этой функции песня в наибольшей мере представлена в романе «Элнет».

При изображении крестьянской жизни и крестьянских героев песня, как правило, звучит на фоне природы, которая не только вдохновляет их на поэтическое мироощущение, но и наталкивает на эмоциональную направленность переживаний каких-то реальных, воображаемых или ожидаемых событий их жизни. Чавайн представляет такую связь природы и человеческой жизни как есте-

ственное состояние крестьянского персонажа, выстраивая природную концепцию народного характера. Понятно, что «в священном наследии марийского народа ярко и выразительно проводится идея гармонии Человека и мира, в которой природа является совершенно и культурно организованным пространством, идеальной обителью с вечным источником энергии жизни. Человек в такой структуре Вселенной играет не пассивную роль, но активно включается в деятельность по обеспечению своего успешного существования» [Аксиологическая парадигма марийской литературы XX–XXI веков, 2019: 51–52].

Чавайн запечатлевает момент кратковременного отдыха Сакара-бурлака на реке Элнет, где он, голодный и уставший, сплавлял бревна. В этом повествовательном фрагменте даны строчки из лирической песни: «*Ошым вўдет – ош аракат, / Элнет вўдет – шем аракат!*» [Чавайн, 1981: 240]<sup>1</sup> («В реке Юшуте вода – крепкая водка, / А в Элнете вода – ещё крепче водки!») [Чавайн, 1988: 96–97]<sup>2</sup>. Данные песенные строки созвучны пейзажному описанию; песня, возникшая в ярко-позитивном, умиротворяющем природном контексте, соответствует естественному мироощущению персонажа; солнечный день и песня традиционно освобождают его от грусти и усталости, погружают в сон, в котором нет социальных невзгод, есть только чудесная картина со свадебным кортежем (в красивой одежде, на огромной и снаряженной по всем правилам лошади он везет свою невесту Чачи на свадебное торжество) и предощущение счастья:

*Кўдырчō шокта, манын ида ман,  
Мемнан тўмыр тыге шокта.  
Волгенче коеш, манын ида ман,  
Мемнан шовыч тыге коеш.  
Кече нўлтеш, манын ида ман,  
Мемнан каче тыге коеш.  
Тылзе нўлтеш, манын ида ман,  
Мемнан ўдыр тыге коеш [с. 240].*

<sup>1</sup> Далее в этом разделе цитируется данное издание, страницы указываются в тексте в квадратных скобках. – Р. К.

<sup>2</sup> Перевод песен из романа на русский язык приводится по данному изданию, страницы указываются в тексте в квадратных скобках; случаи нашего перевода оговариваются отдельно. – Р. К.

То не гром гремит из тучи,  
То гремит наш барабан.  
То не молния сверкает,  
А платки на головах.  
То не солнышко восходит,  
Это едет наш жених.  
Не луна взошла на небо,  
То невесту привезли [Перевод, с. 97].

Использованная автором обрядовая (свадебная) песня содержит характерную для фольклорного текста кумулятивную цепочку сопоставлений природы и человеческой жизни по признаку действия, движения (в данном случае мы видим двучленный отрицательный параллелизм: не гром гремит – барабан гремит, не молния сверкает – платок развевается, не солнышко – жених, не луна – девушка). Обращение Чавайна к отрицательной формуле усиливает авторскую концепцию образа персонажа в части внешнего и внутреннего конфликта (между реальным и желаемым) – это подтверждается дальнейшими событиями – как в повествовательной структуре сна Сакара (столкнулись два свадебных кортежа, началась драка, так как ни один из них не хотел уступать дорогу), так и наяву (пока Сакар спал, на реке образовался затор, который он, проснувшись, проворно и мужественно пытался разобрать, но вдруг появился хозяин Пинерин, от громкого и недовольного упрека которого Сакар остутился, разбил о брёвна свои рёбра, упал в воду, потерял сознание). Писатель доказывает, что в царской России, в условиях глубочайшего социального неравенства, судьба беднейшей части крестьян мари, несмотря на их трудовую закалку, нравственную стойкость, экзистенциальную волю, тонкий душевный мир, не могла быть счастливой.

Много места занимают в романе песни (лирические и обрядовые), исполняемые девушками. Они представляют читателю особенности традиционного уклада жизни народа мари, позволяют ощутить естественность чувств исполняющих, воссоздают сложившийся в народной среде стиль взаимоотношений. В плане пафоса и тональности «песенные сцены» гармонировали с событийно-психологическим рисунком авторского повествования. Одна из таких сцен – посиделки девушек, которые пасли стадо на акам-

бальском поле и собрались на ближайшей горке, ярко освещённой весенним солнцем; они вышивали и беседовали о жизни, народных запретах, делились любовными историями, своими переживаниями. Социальный фон (тяготы социально-бытовой жизни мари) обозначен яркими штрихами: исхудавшая за зиму корова в бедной семье Ови; тяжелый труд бурлака, заработка которого едва обеспечивают минимальное пропитание семьи и др. Основное же внимание автора сосредоточено на романтике молодости, на неотвратимости сложившегося «порядка вещей» и ожидании любви; песни в этом плане призваны усилить мажорную повествовательную тональность (они все о весне и закономерном пробуждении и оживлении природы):

*Шошым кече чеверет,  
– Олык шудо ужарга.  
Ужар мамык коклаште  
Ўяк-мўяк ўпшалтеш.  
Пеледыш гыч пеледышыш  
Изи мўкш чонештылеш.  
Чевер пеледыш пеледме годым  
Мемнан чонжат пеледеш [с. 245].*

Солнце яркое сверкает  
Над полями и лесами.  
И плывет медовый запах  
Над зелеными лугами.  
От цветка к цветку по лугу  
Пчелка быстрая летает  
Как цветок, порой весенней  
Мое сердце расцветает [Перевод, с. 101].

*Изи кожет, кугу кожет  
– Име лекде, ок сўрасе.  
Изи тумет, кугу тумет  
– Лышташ лекде, ок сўрасе.  
<...>  
Изи ўдырет, кугу ўдырет  
– Каче лекде, ок сўрасе.  
Изи качет, кугу качет  
– Ўдыр лекде, ок сўрасе.*

*Мўндыр танет, лишыл танет*  
– *Ончалде-воштылде, ок сѳрасе...* [с. 245].

Ни большой, ни малой елки  
Без иголок не бывает.  
Хоть высокий дуб, хоть низкий  
– А без листьев не бывает.  
<...>

Каждой девушке в деревне  
Парень по сердцу найдется.  
Молодому парню тоже  
Жить без милой не годится.  
Далеко ли друг иль близко  
– А душа к нему стремится [Перевод, с. 102].

О неизбежных преобразованиях в природной жизни, а по сути, о своих новых чувствах поет и Чачи, любящая Сакара и предвкушающая их возможное совместное счастье:

*Кўкшы́н-кўкшы́н мо коеш?*  
*Элнет курык коялеш.*  
*Ошын-ошын мо коеш?*  
*Ош алаша шогалеш.*  
*Ош алашан ўмбалныже*  
*Ший ѳртнерет коялеш.*  
*Ший ѳртнерет ўмбалныже*  
*Ший сортаже ок йўлал,*  
*Мемнан чонна йўлалеш* [с. 246].

Что виднеется высоко-высоко?  
Видна гора Элнет.  
Что виднеется белое-белое?  
Стоит белый мерин.  
На белом мерине  
Видно серебряное седло.  
На серебряном седле  
Не горит серебряная свеча,  
Наше сердце горит.

[Перевод с марийского наш. – Р. К.]

Возвышенность и чистота любовных чувств подчеркивается белым (белый мерин) и серебряным (серебряное седло, серебряная свеча) цветами, которые использованы автором в составе тради-

ционного фольклорного параллелизма. При этом представленный в концовке песни образ негорящей свечи, очевидно, предвосхищает драматическую судьбу Сакара и Чачи, любящих друг друга.

Образ Чачи более всего окружен в «Элнете» песенным фольклором, что, видимо, объясняется традиционностью и исключительной народностью данного женского характера. По замечанию К. К. Васина, «Чачи красива, от природы одарена чувством понимания красоты окружающего мира. Дочь бедняка обладает талантом сказительницы и певицы. Чачи весь мир воспринимает задушевно, поэтически восторженно. Одновременно она руководствуется трезвым, всепроникающим, мудрым разумом трудового крестьянства» [История марийской литературы, 1989: 171]. Практически все наиболее сложные этапы или отдельные события жизни Чачи (насильная выдача замуж, побег из дома мужа, попытка обрести счастье с Ветканом и др.) пронизаны, обрамлены лирическими (любовными) и обрядовыми песнями (свадебными, причитаниями-плачами). Они имеют драматическую тональность, воссоздают историю непростой жизни талантливой и красивой, но бедной крестьянки мари в условиях несправедливого устройства социально-общественной жизни.

Большинство этих песен сопровождает общепринятые в марийской среде предсвадебные обряды, через которые проходит Чачи, насильно выдаваемая замуж за сына местного богача Чужган Макара. Это, например, прилюдно проводимый обряд «напоить невесту» (обряд сватовства / согласия): невеста должна была выпить предложенную чашу с хмельным напитком, что означало бы её согласие на замужество. Все используемые в этом обряде причитания и плачи звучат пронзительно и сильно, придавая повествованию максимальную экспрессию и напряженность; они предельно ясно очерчивают отсутствие каких-либо прав у женщины мари в дореволюционной России:

*Ку моклакан чонжо уке,  
Чонжо уке, ойгыжо уке.  
Меже чонан улына,  
Меже ойган улына.  
Ой, ўдыржат, ой, шамычшат.  
Ой, чонемжат, шўмемжат!.. [с. 274].*

У серого камня сердца нет,  
 Сердца нет – и печали нет.  
 У нас же – сердце,  
 У нас – печаль.  
 В доме чужом несладко житье.  
 Ой, горе мое! Ой, горе мое! [Перевод, с. 129]

*Ачай кучыктыш, арака чаркам кучыктыш*  
 – *Йүмемжат ок шу, кайыемжат ок шу,*  
*Шке ачай деч ойырлыемжат ок шу,*  
*Шке сурт гыч лектын кайыем ок шу.*  
*Авай кучыктыш, сыра коркам кучыктыш*  
 – *Йүмемжат ок шу, кайыемжат ок шу.*  
*Шке авай деч ойырлыемжат ок шу.*  
*Шке сурт гыч лектын кайыем ок шу.*  
 <...>

*Ачан-аван кидыштыже*  
*Каван үмбал озым улына,*  
*Ең кидышке кайыемкыже,*  
*Каван йымал куштыра лийына* [с. 274–275].

Отец мне чарку водки поднес,  
 А я пить не хочу, уходить не хочу,  
 От отца уходить никуда не хочу,  
 Из дома родного уходить не хочу.  
 Мать, улыбаясь, пива ковш поднесла,  
 А я пить не хочу, уходить не хочу,  
 Я от матушки нынче уходить не хочу,  
 Из дома родного уходить не хочу.  
 <...>

В родимом дому  
 Мы как рожь в стогу.  
 А в чужом дому  
 Мы как сор в углу [Перевод, с. 130].

*Умла йыранет – ик йыранет.*  
*Ок лий улмай мөр йыранет,*  
*Самырык ылышет – ик ылышет,*  
*Ок лий улмай кок ылышет.*  
*Пеледыш гай үдыр ылышем*  
*Аяр покшым чывыштале...* [с. 275].

Если хмель растет – только хмель растет,  
Земляника на грядке той не цветет.  
Молодость пройдет – один раз пройдет,  
Дважды жизнь под луною никто не живет.  
Девичья жизнь – как весной цветы,  
Да беда – мороз прихватил цветы

[Перевод, с. 129–130].

Далее Чавайн представляет последующий ряд обрядовых действий (подают невесте яйца в масле, смена головного убора, встреча невесты в доме жениха, коллективное празднество) с психологической мотивировкой образа Чачи, с присутствием авторского сострадающего голоса и с усилением драматической линии судьбы персонажа. Привычный для народа мари свадебный обряд, оказавшийся в руках бездушных богачей-дельцов, в глазах читателя начинает восприниматься в романе как средство подавления и унижения женщины. В конце запечатленного в романе свадебного ритуала звучит песня, которую поет шафер (распорядитель обряда со стороны жениха), она переключает читателя на завершающий традиционный «элемент-признак» свадебно-брачной обрядности мари:

*Ик пуд, кок пуд,  
Серебро – шым пуд.  
Подкалина-малина,  
Эре тыге малдена...* [с. 276].

Один пуд, пять пудов,  
Серебра семь пудов.  
Нам петь и плясать,  
Молодым до зорьки спать... [Перевод, с. 130].

Заявленную в первой книге романа драматическую линию судьбы Чачи во второй книге автор дополняет трагической тональностью. Для этого он обращается к песне, вставленную им в сказку, которую когда-то Яшай Элнету рассказала его бабушка и которую он вспомнил, когда вместе с Чужган Элекса́ндром он искал по всей округе сбежавшую от мужа Чачи. В сказке рассказывалось о шумном свадебном кортеже, который то ли был наяву, то ли просто приснился запоздавшему аркамбальскому рыбаку, заночевавшему на берегу Элнета, о красивой девушке, которая, вышла из кибитки

и, как будто соревнуясь с участниками свадебного действия, запела песню:

*Мардеж-южшо пуалеш,  
Пушенге лышташым тарвата,  
Элнет вўдиш йогалеш.  
Лыкын-лукын йогалеш.  
Лукишо еда – ош пеледыш,  
Пелед шуде лывыжген.  
Мыйын изи ўмыремже  
Илен шуде кўрылтеи... [с. 286].*

Ветер веет над землю,  
Шевелит в лесу листвою.  
Средь лугов Элнет течет,  
Извивается – течет.  
Нынче белые цветы,  
Не успев расцвести, повянут.  
Молодая моя жизнь  
Раньше срока оборвется... [Перевод, с. 141].

Пропев эти строчки, девушка бросается в реку, протестуя против несправедливой реальности. История утопившейся девушки в сознании Яшая ассоциируется с трагической ситуацией, в которой оказалась Чачи. И содержание песни, и повествовательная линия сказки подчеркивают безвыходное положение девушки, её жажду другой (свободной) жизни и одновременно неспособность изменить свою судьбу самостоятельно.

Драматическая тональность песен сохраняется и тогда, когда Чачи будет спасена, успокоена, обласкана любимым и любящим её человеком (Григорием Петровичем). Вот одна из песен Чачи этого периода её жизни:

*Йылдырым-йылдырым вўдет йогале,  
Пуя пўялашет ышна шу.  
Йылдырым-йылдырым колет каяле,  
Мурда шындашет ышна шу.  
Йылдырым-йылдырым комбет каяле,  
Шўльб пуашет ышна шу.  
Йылдырым-йылдырым танна каяле,  
Шогал мутланашет ышна шу [с. 360].*

Серебристые волны мимо проплыли,  
А мы не успели запруду поставить.  
Чешуей сверкая, рыбы проплыли,  
А мы не успели сети поставить.  
Белые гуси пролетели мимо,  
А мы не успели им зерен дать.  
Прошли любимые наши мимо,  
А мы не успели им слова сказать [Перевод, с. 209].

Эпифоры в четных строках (повторяющееся выражение *ышна шу*) и устно-поэтические формы глагола, завершающие нечетные строки (*йогале, каяле*) и запечатлевающие медленное исчезновение всего милого ей в природе и важного, дорогого в личной жизни, усиливают мысль о недолгом счастье Чачи и о предначертанных ей судьбой ещё многих испытаний (Григорий Петрович, спасая Чачи, убивает её насильника, за что его арестовывают, а Чачи надолго разлучается с любимым человеком).

За счет использования песенно-фольклорной стилизации резко усиливается этноидентификационная линия главного персонажа романа – Григория Петровича Веткана, сельского учителя, просветителя неграмотных крестьян, патриота своего народа, защитника обездоленных, творческой личности (он пишет стихи, переводит на марийский язык художественные произведения, играет на скрипке). В его образе, как отмечает К. К. Васин, Чавайн «художественно обобщил результат своих многолетних раздумий о судьбе родной национальной интеллигенции, с суровой прямотой показал трудности её мировоззренческого роста» [История марийской литературы, 1989: 53]. В романе представлены сцены проникновенного пения Григория Петровича, когда марийские мелодии и слова, знакомые и родные, в нем непременно побеждают и согревают его душу:

*... Ужар ломбыжо ок пелед гын,  
Мо ден олыкда сьлнештеш?  
Мемнан ыльш – тулык ыльш,  
Лачак мурына веле улдалеш.  
Мемнан мурына огеш лий гын,  
Мо ден ыльшина сьлнештеш?* [с. 184].

...Что же украсит ваши луга,  
Черемуха если не будет цвести?  
Наша-то доля – сиротская доля,  
Значит, и песни нам грустные петь.  
Что же украсит нам горькую жизнь,  
Если и песен не будем мы петь? [Перевод, с. 46]

Песня при создании образа Веткана исключительно важна для выражения глубинных связей героя-интеллигента с марийским миром, родным народом, его культурой, родным языком, для утверждения его гордости и готовности отстаивать и развивать их. Она содержательно дополняет лирико-публицистические монологи персонажа: «*Могай сылне муро... Кеч мутишым нал, кеч семжым нал – яндар шёртнё. А ме, марий-влак, шкенам мурынам аклен огына мошто. Ме, марий интеллигент влак, марий мурым мураш вожьылына. Эх, йомшо турня-влак!..*» [с. 184] («Да-а, ничего не скажешь, красивая песня, – тихо проговорил Григорий Петрович. – Что слова, что напев – чистое золото. А мы, марийские интеллигенты, не ценим своих песен, даже, бывает, стесняемся их петь... Эх, журавли, отбившиеся от стаи!..» [Перевод, с. 46]). С этой мыслью напрямую перекликается концовка вышеприведённой песни: «*Мемнан мурына огеш лий гын, / Мо ден илышна сылнештеш?*» («Что же украсит нам горькую жизнь, / Если и песен не будем мы петь?»). Остальная же его часть – это демонстрация красоты и поэтичности родной речи, что имеет важное значение с точки зрения этноидентификации характера персонажа.

Аналогичное упоение марийской песней у Григория Петровича мы видим в эпизоде коллективного исполнения охотничьей песни: «*Сонар пешак сае...*» [с. 233] («Нет ничего охоты слаще на свете!..» [Перевод, с. 90]), где голос подвыпившего после удачной охоты учителя звучит особенно красиво и мощно. Но, по сравнению с вышеприведённой сценой, данный эпизод представляет более выраженную силу самоидентификации со своим народом через песню. Сцена пения получает такое значение, видимо, ещё и потому, что дана после перебранки Григория Петровича с отцом влюбленной в него русской девушки Тамары (тот унизил его, сказав, что, если бы он не был марийцем, то без слов отдал бы свою дочь ему в жены) и после слов Григория Петровича («*Мый марий улам,*

*мый чынак марий улам. Мыланем дворянин ўдыр ок кўл. Мый уна тиде пычкемыш ўдырым налам!»* [с. 233] – «Я черемис! Да, я чистокровный черемис! И мне не нужна дворянская дочь. Я женюсь вот на этой простой марийской девушке!» [Перевод, с. 90]), звучащих как вызов обществу, как протест, направленный на защиту себя и своего национального достоинства.

В конце романа, в эпизод возвращения Григория Петровича на родину, автор включает исполнение героем свадебной песни:

*...Чевер снегым кондышна,  
Кудо теркышке пыштышаи?  
Чевер енгайым кондышна,  
Кудо клатыш пуртышаи?* [с. 388].

Красную землянику мы принесли,  
В какое блюдо насыпать её?  
Красную девицу мы привезли,  
В какую комнату завести её? [Перевод, с. 233].

Она не имеет прямого этнографического смысла и сюжетно-композиционного значения. Будучи безусловным явлением марийского мира, аккумулируя в себе красоту родного языка, песня используется как средство усиления концепции персонажа как субъекта национальной культуры. Кроме того, песня становится средством психологического изображения персонажа. Психологическая функция песни видна и в других эпизодах романа, в которых присутствует Григорий Петрович. В одном из таких эпизодов (Веткану поручили написать характеристику, по сути же – донести на Иванова, на что он вынужден был согласиться из-за угроз быть арестованным), например, автор представляет сложность психологической ситуации, в которой оказался учитель. Чавайн воспроизводит внутренние мучения персонажа, ощущение им своей никчёмности, осуждение себя за предательство:

*Шошо толеш, пеледыш пеледеш  
– Эх, молан йōра, кōлан йōра?  
Эх, молан йōра, кōлан йōра,  
Мемнан ўмыр эрта, молан йōра?..* [с. 279]

Весна придёт, и цветы расцветут  
– Ах, зачем расцветут, для кого расцветут?

Ах, зачем нужна, кому дорога,  
Наша жизнь проходит, кому дорога? [Перевод, с. 134].

В «Элнете» имеет место и песенный интертекст, который напрямую не привязан к ключевым персонажам, а интересен в самостоятельной идейно-оценочной функции. Так, в романе Чавайна достоверно запечатлены противоречия дореволюционной народной жизни: с одной стороны, нищета, тягота, несправедливость, с другой – романтика, высокая вера, народный юмор, красота взаимоотношений. Раскрытию такой авторской концепции дореволюционного мира мари максимально способствуют, с одной стороны, рекрутские песни, с другой – календарные (трудовые) и лирические (любовные) песни.

Песня звучит в сцене сенокоса. В ней Чавайн представляет множество мужчин и женщин, молодых и пожилых мари. Изображение их проворности в работе дополняется воспроизведением творческой состязательности, для чего автор обращается к целому песенному ряду. Здесь проявляется безусловное уважение Чавайна к своим сородичам, увлеченным привычным коллективным трудом и творчеством. И в труде, и творчестве запечатлены романтика и радость; не отделимы друг от друга природа и люди. В песнях утверждается гармония и природосообразность марийской крестьянской жизни. Каждая песня заканчивается элементами народного юмора, шутки, что помогает народу приподняться над тяготами повседневной социальной жизни. В песнях упоминается множество традиционных природных образов, используются характерные для фольклорных текстов синтаксические повторы; воспроизводятся знакомые автору и читателю географические названия.

Запевают девушки (песня отталкивается от образа луга – места сенокоса, а далее по цепочке возникают другие природные образы; заканчивается образный ряд девушками, топографически привязанными к тем или иным местам):

*Элнет олыкет – мо олыкет?  
Ошыт олыклан ок шулдал.  
Ошыт вўдет – мо вўдет?  
Элнет вўдлан ок шулдал.  
Шеренге колет – мо колет?  
Оланге коллан ок шулдал.*

*Шайрамбал ўдырет – мо ўдырет?  
Аркамбал ўдырлан ок шулдад [с. 261].*

По Элнету луга – что за луга?  
Им с лугами Юшута никак не сравниться.  
Но в Юшуте вода – что за вода?  
Ей с элнетской водой никак не сравниться.  
Бьется, плещет сорожка – разве рыба сорожка?  
С окунем ей никогда не сравниться.  
Шайрамбальские девки – разве это невесты?  
С аркамбальскими им никогда не сравниться  
[Перевод, с. 117].

Отвечает им бойкая женщина (ее жизненный опыт позволяет углубить тему человеческой жизни, игриво и рационалистично моделируя её, выделяя её прелести и одновременно указывая на её быстротечность):

*Элнет вўдет йогалеш,  
Лузыкн-лузыкн йогалеш.  
Лукшо еда – мўдывуй,  
Мўдывуй еда – ломбер,  
Ломбер еда – уки-парча,  
Уки-парча еда – пеледыш.  
Уки парча еда – пеледыш –  
Пелед ок шу, ег ужеш,  
Тенийсе ўдыр – йорга ўдыр –  
Кушкын ок шу, марлан кая.  
Тенийсе каче – йорга каче –  
Кушкын ок шу, ватан лиеш [с. 261].*

Как река Элнет течет,  
Что ни шаг, то поворот.  
Что ни речки поворот,  
Там черемуха цветет.  
Только цвет не отцветет,  
В чьи-то руки попадет.  
Нынче девушки добры,  
Нынче девушки хитры.  
С ними лучше не шути:  
Не успеют подрасти,  
Справят свадебный наряд,

Замуж сразу норовят..  
И с парнями не шути:  
Не успеют подрасти,  
Время даром не теряют,  
Жен тотчас же выбирают [Перевод, с. 118].

Затем песня становится частью развернутого в пространстве и времени коллективного действия, начинает выражать характер взаимоотношений в едином мире марийской жизни (трудовой и творческой). Так, мы видим, например, доброе заигрывание с девушками в песне Микале («*Коркаяя ўдырет – пидме йолет...*» [с. 262] – «Коркаяльские девчата – в лапотки обутые...» [Перевод, с. 118]), которое сменяется шутивным подтруниванием над странными привычками женщин в разных деревнях («*Нёллөял ўдырет – воронка логарет...*» [с. 261] – «Вот норпольские девчата – луженые глотки...» [Перевод, с. 118]). Привычный народный юмор, заложенный в этих песнях и искусно воспроизведённый исполнителями, вызывает веселый смех работающих, всеобщий душевный подъем. Автор создаёт чистый, естественный, романтически приподнятый мир народной жизни, не омраченный социальными проблемами и внешним вмешательством. Это – гармония мира и человека, которая, по мнению культуролога Г. Е. Шкалиной, весьма важна для понимания традиционной марийской Вселенной и которая «выразительно проводится» «в священном наследии марийского народа» [Аксиологическая парадигма марийской литературы XX–XXI веков, 2019: 51].

Антиподом «традиционной марийской Вселенной» во второй книге заявлена сцена проводов в царскую армию, которая осмыслена в романе не только как факт социальной несвободы народа мари и как очередное тяжелое испытание для Григория Петровича, но и как разрушительное насилие по отношению к этносу, как вмешательство извне в образ и уклад его жизни, как нарушение гармонии марийской Вселенной. Чавайн показывает трагизм исторической ситуации, в которой оказался бесправный народ мари: люди оставляли привычный им мир, насильно и с глубоким непониманием происходящего вокруг отправлялись в чужой мир – на империалистическую войну («*Марий шемер-влак, вуйыштым сакен, ешыштым шортарен коден, ала-мо верч, ала-көн верч, ала-көн ваитареш кредалаш тарванен. Чарла ден Озанг корным ягыл-*

*таш тўнгалыч...*» [с. 347] – «Пошли марийские мужики, оставив в слезах родных, пошли, понунив головы, воевать, не зная за что, не ведая за кого, не понимая, против кого... Что ни день – тянутся по дорогам от Царевококшайска в Казань толпы мобилизованных» [Перевод, с. 197]). В унисон такому художественному содержанию (авторскому протесту против силы, разрушающей народный миропорядок и естественную гармонию марийского мира) звучит в этой сцене рекрутская (солдатская) песня «*Шем шаленгет шиялтале...*» [с. 347] («Черный ястреб вскричал...» [Перевод, с. 197]).

Пафос рекрутской песни основан на трагизме народного сознания: уход в солдаты приравнивался в нём к смерти. Все традиционные образы и мотивы песни (черный ястреб, почерневшая вода, погубленные инеем цветы, предчувствие страданий и смерти, беспокойство рекрута за свою семью, которая может осиротеть и др.) призваны передать сострадание писателя по отношению к своим сородичам-мари, не защищённым социально и политически, обреченным на бессмысленные жертвы. Безусловно, осуждение войны и царского режима развивается в романе и в плане протеста автора против разрушения естественно организованной (природосообразной) жизни народа, что в песне подчеркнуто не явным, но вполне осознаваемым психологическим параллелизмом: 1) почернела вода от беды («*Ошым вўдетлан нелыже тольо*»), ядовитая поземка губит «родившуюся» посреди воды берёзу («*Ошым вўдын покшеланже / Ладыра куэт шочылден. / Ладыра куэн вуешыже / Аяр покшымет возылден*»), и жеребёнок родился хромой («*Нигўлан йўрдымў шочылден*»); 2) к людям пришла беда, оказывается, мари родились не для счастья, а чтобы голову сложить на войне («*Меже шочын кушкынна / Сарыш каен орланаш*»), дети родились, чтобы стать сиротами («*Шочшем коदेश*»).

Пословицы и поговорки (в марийском языке эти два жанровых явления фольклора объединены одним словом «калыкмут» – «народное слово») в романе «Элнет», в основном, подытоживают народный опыт: «*Мерангым шенгел йолжо пукиша*» («Зайца кормят задние ноги»); «*Икшыве тыйын укетым ок шинче, енгыным мом ужеш, эре йодеш*» («Детям неведома бедность, всегда просят, что у других видят»). Также встречаются, но значительно реже, пословицы и поговорки, которые учат жизненной мудрости («*Шортын,*

*ойгырен, нимомат ышташ ок лий*» – «Слезами ничего не добьешься») и содержат философствование народа («*Жап ала-могай черымат паремда*» – «Время лечит любую болезнь»). При этом в каждом конкретном случае их художественная функция в тексте специфична. Основные художественные функции паремий в романе Чавайна: 1) способ репрезентации концептуального содержания и авторской аксиологии, 2) способ выражения авторского отношения (оценки) к персонажу; 3) средство организации сюжета.

Приведём пример репрезентации с помощью паремий концептуального содержания в сказке о трехглавом людоеде, обманом укравшем у мари невесту (ее рассказывает Григорию Петровичу Чачи): «*Опкын клат гыч мардежла лектын кая, но клатыш пурен, ўдырым солалта, кўшкё кўзен каен, умбаке чонгешта. Марий нимоланат ۆрын кодеи. Теве тыланет ўдыр, теве тыланет сўан! <...> Шортын, ойгырен, нимат ышташ ок лий. Марий ўдырын вўтаж гыч эн чапле имньым луктеш да опкын почеш кая*» [Чавайн, 1981: 334]<sup>1</sup> – «Людоед, словно ветер, вылетает из амбара, но, вернувшись в амбар, крадет девушку, поднявшись ввысь, улетает вдаль. Мари остается в удивлении. Вот тебе девушка, вот тебе свадьба! <...> Слезами ничего не добьешься. Мари выводит из хлева самого красивого коня и отправляется вслед за людоедом»).

Пословица в данном фрагменте романа фиксирует невероятную решимость сказочного персонажа во что бы то ни стало вернуть свою невесту. Однако его настигает смерть от людоеда, после которой героя оживляет сестра с помощью живой родниковой воды, а в конечном итоге герой-мари спасает и сестру, и свою невесту, и весь марийский мир от семейства людоедов. Пословица, как и сказка, в целом, имеет дидактическое содержание (никогда не сдаваться перед трудностями и идти до победного конца) и вставлена в эпизод размышлений главного персонажа о современной социальной жизни. Со сказочными людоедами Григорий Петрович Веткан соотносит тех, кто угнетал до революции его

---

<sup>1</sup> Далее фрагменты с пословицами и поговорками в этом разделе цитируются по данному изданию, страницы указываются в тексте в квадратных скобках; перевод с марийского, а также выделение фрагментов текста здесь и далее везде наши. – Р. А.

родной народ: «Тиде йомакым колмекыже, Григорий Петрович чот шонаш тўнгале: «Кузе опкын-влак деч утлаш?.. Вет земский начальникше, становой приставше, Панкрат Иванычше, Чужган кашакше – опкын огытыл мо?..» [с. 341] («Услышав эту сказку, Григорий Петрович глубоко задумался: «Как избавиться от людоедов?.. Ведь и земский начальник, и становой пристав, и Панкрат Иваныч, и толпа Чужганов – не есть ли людоеды?..»). Смысл пословицы становится идейным лейтмотивом дальнейших действий и мыслей персонажа. Григорий Петрович обсуждает с Иваном Максимовичем судьбу мари в ненужной народу царской войне, возможную спасительную революцию, говорит о пробуждении марийского народа. Соответственно пословица оказывается напрямую соотносённой с художественной концепцией романа – с идеей освобождения народа из неволи, с авторской аксиологией, основанной на идеях самоуважения, мужества, свободы и значения волевых усилий.

Репрезентация авторской аксиологии содержится и в следующем фрагменте романа, содержащем паремию: «Макарын сарышке кайымыже ок шу. Чужган кува межнеч эргыжым пеш чаманен. Ава кумыл тыгае: шыдыж годым вурсен пытара, шыдыже пушланымеке, икшывыжым адак чамана. Макарым аваже моло икшывыж дечат чот йӱрата. Туге огыл гынат, могай аваншке икшывыжым сарышке луктын колтыммыжо шуэи: тушечын мӱнгыжӱ ала толман, ала уке?» [с. 352–353] («Макару не хочется в армию. Жена Чужгана очень жалеет своего младшего сына. Сердце матери таково: когда сердится, поругает сильно, рассеется злость, опять жалеет своего ребенка. Макара мать любит больше других своих детей. Даже если не так, какой матери хочется выпроводить своего сына на войну: то ли вернется он оттуда, то ли нет?»).

К марийской поговорке о «мягкости» и доброте материнского сердца, довольно распространенной в марийском фольклоре и представленной в нём в разных вариантах (см. например: «Аван шыдыже шошым вочшо лум гае: шуко возеш, вайше шула» [Китиков, 1991: 20] – «Сердце матери как весенний снег: выпадает много, быстро тает»), Чавайн обращается в эпизоде получения Чужган Макаром повестки в армию. Если в других эпизодах мать

Чужган Макара практически всегда выступает как социально маркированный персонаж (жена сельского богача-тирана Чужган Осыпа), «слитая» с мужем по сути и по имени (этноспецифическое свойство именованя женских персонажей в традиционной марийской прозе – называть женщин не по их собственному имени, а исключительно по имени мужа) и соответственно наделяется негативной авторской оценкой, то в данном эпизоде автор представляет её как характер общечеловеческого типа и смягчает свое отношение к ней, сосредоточивает внимание на таких важнейших универсальных ценностях, как материнское сердце, материнская душа, человечность, самоотверженная доброта, забота о детях.

Концептуальный смысл заложен и в пословице *«Жап ала-могай черымат паремда»* («Время лечит любую болезнь»), использованной автором в размышлениях Чачи о Сакаре (он напомнил ей марийского богатыря Нёнчык-патыра) о его первой любви и переживаниях, связанных с нею: *«Чачи гын, “Нёнчык патыржым” ужаши тыге йбн лиеш манын, шоненат огыл. Чодыраште вашлиймыжат ынде кок тылзе коклаште мондалташ тўнгалын, омо ужмыла веле чучеш. Тудо первыйракше самырык сонарзым ятыр марте шонен коштын. Но мом ышетет, ылыш тугай, жап ала-могай черымат паремда. Чачиат чодыраш вашлийме марийым эркын-эркын мондаш тўнгалын ыле, но вот тудо адак Чачи ончылно шога, шинчажымат Чачи ўмбаж ок ойыро...»* [с. 215] («А Чачи и не думала о том, что будет случай увидеть своего Нёнчык-патыра. И их встреча в лесу два месяца назад теперь начала уже забываться, кажется сном. По первости она всё время думала о молодом охотнике. Но что поделать, жизнь такова, **время лечит любую болезнь**. И Чачи начала было уже потихонечку забывать встреченного в лесу парня, но вот он снова стоит перед Чачи, не спускает глаз с Чачи...»).

Обращение к паремическому обороту в этом фрагменте вызвано мыслями о напрасных душевных мучениях и ожиданиях девушки и о возможности излечения от любовных чувств. Данная народная мудрость, усиленная авторскими рассуждениями о судьбе, в последующих частях романа будет подтверждена сюжетно (Чачи свяжет свою жизнь с Григорием Петровичем, их любовь будет органичной и глубокой).

Поговорку «*Мерангым шенгел йолжо пукша*» («Зайца кормят задние ноги») Чавайн использует в ретроспективном эпизоде охоты Сакара и деда Левентея (опытный Левентей учит юного Сакара премудростям охоты): «*Сакар адак пудештарен колтыш. Меранг налын шуымыла йӧрлын кайыш. Туге гынат ыш тыплане, пӧрдал-пӧрдал, умбаке кая. Левентей кугыза ден Сакар меранг почеш куржыч. Левентей кугыза ден Сакар меранг почеш куржыч. Меранг утлен ыш керт. Сакар, поктен шуын, тошкале. Левентей кугыза вуйжым рӱзалтыш: – Ындыже шенгел йолжым веле пудыртенат... Меранг шенгел йолжым йӧнештарен кудалеш. Ончыл йолжо энгерташ веле. Садлан меранг кудал ыш керт. **Мерангым шенгел йолжо пукша***» [с. 180] («Сакар снова выстрелил. Заяц упал, как выброшенный. Но тем не менее не успокоился, вращаясь, двигался вперед. Дед Левентей и Сакар побежали за зайцем. Заяц не смог убежать. Сакар, догнав, наступил на него ногой. Дед Левентей покачал головой: – Теперь ты разбил ему только заднюю ногу... Заяц бежит, опираясь на задние ноги. Поэтому заяц не смог убежать. **Зайца кормят задние ноги**»).

Данный эпизод – весьма характерная для народного сознания, этнозначимая картинка традиционного мира мари. С помощью поговорки, подытоживающей опыт народа, автор фиксирует в нём и образ его производственной жизни (охота), и законы и нюансы природной жизни, и народную речь, и марийскую народную этику и педагогику. Представляемые в данном эпизоде естественная гармония мира диссонирует с миром его взрослой жизни. Повзрослевший Сакар, казалось бы, с прежним интересом и азартом гоняется за зверем. Однако теперь автор обращает внимание на его невероятную озабоченность и непривычную активность персонажа, которые вызваны социально-бытовыми проблемами: Сакару, задолжавшему своему богатому «кредитору», непременно нужно поймать что-нибудь, желательнее посуущественнее, чтобы наконец-то избавиться от долга.

Непростая история жизни и у Левентея, по-прежнему опекающего Сакара и в его взрослой жизни: «*Левентейлан нужнам ужашш шуко тӱкнен... Икшыве-влак шочаш тӱнгалынат. Чикташат, пукшашат кӱлеш. **Икшыве тыйын укетым ок шинче, егыным мом ужеш, эре йодеш.** Адак шкежат шке икшыветым ег шот денак ончынет. Теве тунам Левентей кугыза смолалык пуйм руаш*

тўнгалын. Тулеч вара кажне шыжым, ур шумо деч ончыч, жапым смола заводышто эртара» [с. 74] («Левентею пришлось испытать много бед... Дети стали рождаться. Надо и одевать, и кормить. **Детям неведома бедность, всегда просят, что у других видят.** Да и сам тоже хочешь своих детей содержать не хуже других. Вот тогда дед Левентей начал рубить лес, годный для смолы. После этого каждую осень, до начала охоты на белок [букв. готовности белок. – Р. К.], проводил время на смоляном заводе»). Использованная Чавайном поговорка «Детям неведома бедность, всегда просят, что у других видят» – это не только средство социальной характеристики персонажа, но и способ утверждения семейных ценностей, занимающих важное место в авторской концепции романа.

Самый яркий пример поговорки в роли способа выражения авторского отношения к персонажу мы видим в словах девушки по имени Сандыр, с которой Чачи познакомилась, когда в первый раз пришла с отцом батрачить на Чужган Осыпа (это косвенная форма выражения авторской позиции): «...Сандыр. Тиде ўдыр пеш талын шиеш гынат, шке эре Чужган-влакым вурса: – Нуно шарашыже пушкыдын шарат, да тонедашыже кўым тонедатат. Теве кызыт тынар калык погынен шиеш. Чужган кугыза пеш пушкыдо кумылан, шонат. Теат уна тунар менге кокла гыч «поро ег» дек толын улыда. Кө шинча, ала тудо поро кумылан, ала тудо шкежак шкенжым поро кумыланлан шотла, калыклан сайым ыштем, шона? Но тудын порылыкшио шканже веле пайдам конда. Тудын поро кумылжо мемнан ялыште шукыжым кўчаш колтен» [с. 171–172] («...Сандыр. Несмотря на то, что эта девушка энергично работала [букв. молотила. – Р. К.], постоянно ругала Чужганов: – Они **мягко стелют, но в изголовье камни кладут.** Вот сейчас столько людей, собравшись, молотят [зерно. – Р. К.]. Думают, что дед Чужган с мягким сердцем. Вот и вы через столько километров пришли к “доброму человеку”. Кто знает, может, он с добрым сердцем, может, сам себя добрым считает, думает, что народу хорошее делает? Но его доброта только ему приносит пользу. Его добросердечность многих в нашей деревне отравила просить милостыню»).

Чужган Осып представлен в произведении как умный, общительный, красноречивый, но беспощадный, хитрый и жестокий

человек, пользующийся слабостями людей, их беспомощностью и безвыходным положением, наживающийся за счет наемного труда беднейшей части марийского крестьянства. Пословица призвана передать двуликость Чужгана Осыпа: внешняя (на словах) доброта, а в реальности (на деле) – злость и ненависть. Достаточно вспомнить его коварный план по спасению собственного сына и отправке вместо него в царскую армию бедного Сакара. Пословица дополнена углубляющими и социально конкретизирующими её смысл оценочными выражениями негативного характера: «*Чумыр мландынам тудо поген налын...*» [с. 172] (Землю нашу отобрал...); «*Теат уна тунар менге кокла гыч “поро ен” дек толын улыда; Тудын поро кумылжо мемнан ялыште шукужым кучаши колтен*» [с. 171] (Вот и вы пришли к «доброму человеку», преодолев такое большое расстояние).

Пословицы и поговорки в романе Чавайна могут выступать как двигатель как внешнего (событийного), так и психологического сюжетов. Приведём пример использования паремии как средства организации собственно-повествовательного текста (фрагмент из первой главы первой книги романа, пятая её часть): «*Ўдыр порсын кандырам колта. Нёнчык-патыр порсын кандыра дене Опкынын полатышкыже кўза. Ик пёлемыш мия – Опкын, чара онгылашыжым шогалтен, мален кия. Нёнчык-патыр тудым тусакак кестенже дене перен лаштырта. Ўдырым налын, пурымо рожшо дек мия. Первый ўдырым кўзыктен колта. Вара шке кўзаш тўналеш. Кўзен шумыж годым Пўнчё-патыр ден Тумо-патыр вўраным руал колтат. Нёнчык-патыр вес тўняшке мўнгеи пёрдын вола.*

– *Илышашем уло гын, тўшак лийже, колышашем уло гын, кў лийже, – манеш. <...>Вуит шоктен, тўшакышке волен возеш*» [с. 167] («Девушка спускает шелковую верёвку. Нёнчык-патыр по шелковой веревке поднимается в жилище Опкына. Заходит в одну комнату – Опкын спит, выставив голый подбородок. Нёнчык-патыр его там же и раздавил своим кистенём. Забрав девушку, идет к входу [букв. к дыре, через которую вошел. – Р. К.]. В первую очередь, поднимает девушку. Потом сам начинает подниматься. В самом конце подъёма Пўнчё-патыр и Тумо-патыр обрубает толстую верёвку. Нёнчык-патыр обратно скатился в иной мир.

– Пусть периной будет, если есть ещё мне жизнь, пусть камнем будет, если меня ждет смерть, – сказал. <...> С шумом падает в перину»).

Данный фрагмент взят из легенды о Нёнчык-патыре, которая приходит на память Чачи во время её работы на смоляном заводе (она никак не может справиться со своими мыслями о смелом поступке Сакара, он в её глазах – настоящий марийский богатырь). Эта легенда целиком вставлена в текст романа. Включенная в неё поговорка – «Пусть периной будет, если есть ещё мне жизнь, пусть камнем будет» – является сюжетообразующей частью в легенде (безопасное «приземление» Нёнчык-патыра даст ему возможность дальнейшей борьбы за жизнь, за счастье с любимой девушкой: он встречается с дедом, белой птицей и выбирается на поверхность земли, стыдит Пүнчö-патыра и Тумо-патыра, справляет свадьбу): здесь видна её роль как двигателя сюжета.

Нёнчык патыр – обладающий невообразимой силой марийский богатырь. Этот фольклорный образ и сопровождающая его жизненную историю поговорка – «Пусть периной будет, если есть ещё мне жизнь, пусть камнем» – становятся источником саморефлексии Чачи (психологической линии сюжета). Героиня вспоминает случай, когда она, сильная по женским меркам девушка (возможно, потому, что она тоже из рода этого богатыря), не смогла дать достойный отпор Чужган Макару. Потенциальным победителем в такой схватке она представляет Сакара, при одном воспоминании о котором начинает сильно биться её сердце и которому уступал даже любимый её учитель Григорий Петрович, доселе казавшийся ей лучшим человеком на свете. В данном контексте поговорка «Пусть периной будет, если есть ещё мне жизнь, пусть камнем будет» – это размышление и ожидание Чачи такой же спасительной «перинь», что была у фольклорного богатыря, для окружающих её героев, прежде всего, для приглянувшегося ей бедного деревенского юноши Сакара, а также для безмерно уважаемого ею сельского учителя Веткана. В событийном же плане каждому из них в романе уготована не «перина», а множество «камней», которые каждый из них по-своему преодолевает.

Поговоркой «...эр – кас деч йённанрак» [с. 282] («... утро удобнее вечера») Григорий Петрович успокаивает плачущую Чачи, сбе-

жавшую от сына богача – Чужган Макара, за которого она была насильно выдана замуж. Сам стараясь быть спокойным, он обдумывает дальнейшие свои действия по спасению бедной девушки. Таким образом, поговорка становится началом и двигателем психологических линий сюжета. Меняются мысли и чувства Григория Петровича – от сопереживания бедной девушке к проникновенным размышлениям, из которых возникает образ обаятельной и близкой ему по натуре женщины. Чачи, подавляя жалость к себе, поворачивается к Григорию Петровичу всей душой, интуитивно предчувствуя свое будущее счастье. Соответственно меняется и интонационное сопровождение сюжетного текста – с драматического на лирическое.

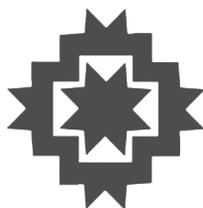
\* \* \*

Итак, проанализированные нами народные песни, составляющие фольклорный интертекст романа «Элнет», непосредственно заимствованные из фольклора, переделанные или созданные самим Чавайном по подобию содержания и стилистики устно-поэтических текстов, придают авторскому повествованию романтическую возвышенность, поэтичность, драматизм и национальную специфику, раскрывают авторскую концепцию мира и характера персонажа. Песенные тексты романа большей частью раскрывают традиционно-культурный уклад жизни народа мари, его природно-естественное существование, ориентированность на мифы и идеалы (трудовые песни; свадебные, в том числе песни-причитания, лирические, главным образом, любовные и сиротские). Они непосредственным образом связаны с национальной проблематикой романа и авторской концепцией, в основе которой идея уникальности народа мари и его культуры. Немало места занимают песни, усиливающие драматическую линию повествования (рекрутские – о проводках на войну, сиротские, причитания). Такой фольклорный интертекст помогает прояснить идейно-нравственные искания мари в предреволюционную эпоху, назревающие в глубине народа поиски путей социального и национального освобождения. В этом контексте представляют интерес самоотверженность и самоотречённость ради блага близкого человека, саморефлексия, понимание наказания, предчувствие испытаний для себя и народа,

заложенные автором в образ интеллигента Веткана; умение противостоять житейским невзгодам бедного крестьянского сына Сакара, движение образа Чачи от несчастной жертвы социальных обстоятельств к стихийному протесту, к грамотности и духовной самореализации. Авторская концепция романа, безусловно, содержала в себе идею потенциальной силы народа, его способности выйти на новый уровень сознания – бытового и общественного. В наибольшей степени фольклоризм повествования отмечен в первой книге и в начале второй книги романа, где представлено изображение противоречивой дореволюционной жизни народа с идеализацией природного и исконно мифологического бытия мари и с драматизмом его социального и национального существования.

Пословицы и поговорки, которые использованы в «Элнете», в той или иной мере репрезентируют творческий портрет самого автора – основоположника марийской национальной литературы. Перед нами предстает художник с народным мировосприятием, воспитанный на культуре своего народа, на живом языке марийского фольклора. Смысловая составляющая пословиц и поговорок в романе – это неотъемлемая часть концептуального мира произведения и основа авторской аксиологии. Паремиологический интертекст влияет на его повествовательную структуру, сюжетное движение, участвует в процессе создания характеров персонажей, он также важен и в контексте авторских оценок изображаемых им событий и явлений.

**Жанровые процессы  
в литературах  
Поволжья**



## ЯВЛЕНИЕ ЖАНРОВОЙ КОНВЕРГЕНЦИИ В ТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ 1960–1980-х гг.

*В. Р. Аминева*

Понятие историко-типологической аналогии или конвергенции вводится В.М. Жирмунским для обозначения встречающихся в истории мировой литературы сходных явлений и процессов. Учёный подчеркивает системность историко-типологической конвергенции: черты сходства могут проявляться в идейном и психологическом планах произведений, в мотивах и сюжетах, поэтических образах и ситуациях, в особенностях жанра и стиля [Жирмунский, 1979: 138–139]. В современном научном дискурсе активно используется термин «конвергенция жанров», который характеризует процессы их взаимопроникновения, диффузии, гибридации [Карпенко, 2021].

Предметом нашего рассмотрения являются такие случаи, когда в произведении встречаются и взаимодействуют жанровые традиции, восходящие к разным национальным литературно-художественным системам и типам культур. В исследованиях Г. Халита, Р. К. Ганиевой, Д. Ф. Загидуллиной, А. М. Саяповой и других учёных закономерности национального историко-литературного процесса XX в. и творчество ряда татарских писателей анализируются в широком контексте культурно-исторического взаимодействия Запада и Востока [см., например: Халит, 1990; Ганиева, 2002; Загидуллина, 2013; Загидуллина, 2020; Загидуллина, 2022; Саяпова, 2006]. Имеющие «пограничную» природу художественные явления обозначаются и осознаются с помощью понятия «западно-восточный синтез». Жанровая конвергенция – частный случай западно-восточного синтеза, обозначение интегративных тенденций в той сфере, которая «функционально обеспечивает формирование произведения как эстетически целого» [Лейдерман, 2010: 42] и определяется «как типическое целое художественного высказывания <...> завершённое и разрешённое» [Медведев, 2003: 141]. Процессы жанровой конвергенции активизируются в переходные эпохи, когда меняется концепция мира и человека, происходят сдвиги в эстетическом сознании общества. Трансформация картины мира в татарской лите-

ратуре начала XX в. сопровождается сменой ориентиров в художественном творчестве – от Востока к Западу [Загидуллина, 2022: 177] и освоением жанров русской и европейской литературы.

1960–1980-е гг. рассматриваются в литературоведении как новый этап в истории татарской литературы, период поиска новых эстетических ориентиров, художественных средств и приемов, экспериментов в области содержания и формы. Д. Ф. Загидуллина обращает внимание на то, что авангардные эксперименты в татарской литературе этого времени начались «с попытки трансформации национальной литературы путем масштабной стилизации под народные песни, широкого использования системы образов, приемов и средств, особенностей стихосложения тюрко-татарского фольклора; обращения к приему “эзопова языка”, создания подтекста, дополнительных смыслов – в поэзии...» [Загидуллина, 2022: 49]. В формирующемся в эти годы дискурсе самоопределения основополагающим концептом становится «Восток». В становлении и развитии ориентального нарратива в татарской поэзии 1960–1980-х гг. ведущая роль принадлежит жанровым формам, вокруг которых выстраиваются символически настроенные семантические поля, транслирующие восточные коды культуры.

### **Четверостишия Х. Туфана: ориентация на традиции рубай и китга**

Размышляя об универсальных законах и вечных ценностях бытия, татарские поэты обращаются к восточной классике – к творчеству Рудаки, О. Хайяма, Хафиза, Саади, Фирдоуси. Д. Ф. Загидуллина связывает развитие философской лирики в эти годы с возвращением в поэзию после долгой ссылки Х. Туфана, который всерьез увлекается творчеством О. Хайяма, не только переводит его стихи и пишет о нем статьи [Загидуллина, 2020: 58], но и создаёт произведения в жанре рубай.

Рубай – «четверостишие, как правило, философского содержания, в котором рифмуются первая, вторая и четвертые строки, а третья остается без рифмы. Иногда после рифмы следует редиф» [Словарь литературоведческих терминов, 1974: 338]. М. Л. Рейснер и Н. Ю. Чалисова раскрывают пограничную природу рубай,

находящегося на стыке устной и письменной словесности, и прослеживают эволюцию этой одной из самых распространенных стихотворных форм лирической поэзии в литературах Ближнего и Среднего Востока, а также Юго-Восточной Азии. «Благодаря направлению, которое придал рубаи Омар Хайям, эта поэтическая форма приблизилась к философскому силлогизму и эпиграмме» [Рейснер, Чалисова, 2024]. Ритмическая организация классического рубаи, как установлено в литературоведении, основана на сочетании долгих и кратких слогов. Этот принцип не мог быть соблюден в татарской поэзии, в которой закрепилась силлабическая система стихосложения. Из элементов, присущих рубаи, изначально, как правило, соблюдались лишь правила рифмовки.

Х. Туфан, называя свои четверостишья рубаи, сознательно ориентируется на традиции этой жанровой формы. Условно рубаи татарского поэта можно разделить на несколько групп: типологически сходные с рубаи О. Хайяма и переложения, переводы, стилизации под них. Так, в стихотворении: *«Мең фатиха кылыр идем күккә мин дә, / Булса икән бер кыерчык наным көн дә. / Беркемең дә патшасы йә колы булмый / Торсаң икән “үз қуышым” дигән өйдә»* [Туфан, 2010: 139], – татарский поэт следует художественной семантике и символике рубаи О. Хайяма: «О, если бы каждый день иметь краюху хлеба, / Над головою кров и скромный угол, где бы / Ничьим владыкою, ничьим рабом не быть! / Тогда благословить за счастье можно небо» [Хайям, 1978: 27]. Аналогичным образом соотносятся рубаи Х. Туфана: *«Бу дөнъяның иң зур максат кыясы без! / Акыл күзе нурларының кояшы без! / Әгәр Галәм түгәрәк бер йөзек икән, / Шиксез, аның мең алтынга тиң кашы без!»* [Туфан, 2010: 139], – и О. Хайяма: «Сомненья нет, что цель творенья – мы, / Что разума источник зренья – мы. / И если мирозданье наше – перстень, / То лучшее в нем украшенья – мы» [Хайям, 1978: 98]. Точно воспроизводя содержание и форму оригинала, татарский поэт осваивает законы жанра<sup>1</sup>, в котором риторическая форма подчинена тому, чтобы придать убед-

---

<sup>1</sup> Сходные закономерности были выявлены при определении путей вхождения сонета в татарскую литературу [см.: Аминева, Нагуманова, Хабибуллина, 2023].

тельность высказываемой мысли: она претендует на то, чтобы быть воспринятой в качестве истины в последней инстанции.

Своеобразным переложением рубаи О. Хайяма: «Палаток мудрости нашивший без числа, / В горнило мук упав, сгорел Хайям дотла. / Пресекалась жизни нить, и пепел за бесценок / Надежда, старая торговка, продала» [Хайям, 1978: 50], – является стихотворение: «*Чын фэлсәфи чатыр тегә иде Хәйям, / Кәтмәгән зур гамь утында көйде Хәйям. / Гомеренең чатыр бавын кисеп әжәл / Сатып алды аның үзен нинди арзан...*» [Туфан, 2010: 139]. Вслед за своим предшественником Х. Туфан скорбит о быстротечности жизни, тленности всего сущего на земле, всемогуществе смерти и невозможности противостоять ей. Эти мотивы раскрываются через оппозиционный ряд: «палатки мудрости (шатры истинной философии) – горнило мук – пепел». В образе шатра («чатыр») мудрости воплощается идея гармонического мироустройства. Ш. М. Шукуров раскрывает значение шатра как устойчивого образа Храма и небесной скинии, который определяет архитектурную, изобразительную и духовную деятельность мусульман: шатер, введённый в художественное сознание как нечто идеальное, родовое и возможный объект сравнения и уподобления, является архетипом Каабы и истинного, небесного Храма, т. е. Дома Бога [Шукуров, 1999: 96–105]. На религиозно-метафизический смысл, который имеет топос шатра в аксиологическом контексте арабо-мусульманской культуры, наслаивается социокультурная семантика, связанная с жизневорческой активностью отдельной личности – Хайяма. «Шитье» (созидание) шатра мудрости оказывается в рубаи обоих поэтов эквивалентно горению / сгоранию, указывающему на силу страданий, которые ведут к исчезновению, распаду, умиранию – превращению в пепел. В финале стихотворения Х. Туфан меняет субъектную ситуацию: у персидского поэта надежда, названная «старой торговкой», за бесценок продаёт пепел, у татарского – смерть за бесценок покупает самого Хайяма. Трансформируя оригинал, автор рубаи «Чын фэлсәфи чатыр...» насыщает текст собственными мотивами и выдвигает на первый план постоянно занимающую его тему живого, и вообще материального, упирающегося в нематериальное, смерть и пустоту.

Типологическое сходство с классическими образцами рубаи проявляется прежде всего в тематическом и целевом диапазоне текстов. Оригинальные рубаи татарского поэта, как и О. Хайяма, воплощают глубокие, напряженные раздумья о том, что такое земля и вселенная, каковы тайны рождения и смерти, в чем глубинный смысл времени, какое место занимает человек в этом мире и в чем его назначение. Возрождая традиции гиссианизма<sup>1</sup>, Х. Туфан утверждает величие человека, мощь его разума, безграничность познавательных способностей: «*Бир мәңгелек, чиксез Вақытның / Миллиард елын ғына бир миңа: / Аңның нинди Кодрәт икәнән / Күрсәтермен әле мин Сиңа!*» [Туфан, 1980: 314]. («Дай мне только миллиард лет / Из бесконечного времени. / И я покажу тебе / Могущество разума!»<sup>2</sup>).

Лирический субъект Х. Туфана постоянно и пристально вглядывается в окружающий его мир, пытается постичь законы бытия вселенной, всматривается в ее лики, прислушивается к ее голосам – и страстно вопрошает её, доискиваясь до ответов на самые сложные вопросы: «– *Нишлисең анда син, Жир улы? / – Мәңгелек галәмне күзлим мин, / Бу гаҗәп тылсымның – Акылның – / «Алла»ның бабасы эзлим мин*» [Туфан, 1980: 314]. («– Что ты делаешь там, сын Земли? / – Я наблюдаю за вечной вселенной. / Я ишу Разум – Удивительное волшебство, / Предшествовавшее Богу»).

Сущность материи, её основные свойства становятся предметом осмысления в рубаи: «– *Артмыйм да мин, кимемим дә... – дисең, Матдә. / – Яшим, үсәм һәм үзгәрәм... – дисең, Матдә. / Бу Галәмдә бер атом да арталмагач, / Бу эшеңнең төп мәгънәсе ни соң, Матдә?!*» [Туфан, 2008: 307] («– Я не увеличиваюсь, и не убываю... –

<sup>1</sup> Гиссианизм (араб. – бунт, неповиновение, протест, мятеж) – «романтическое направление в средневековой мусульманской литературе и татарской литературе 1-й трети XX в.» [Татарская энциклопедия, 2: 121]. Д. Ф. Загидуллина считает, что в формировании гиссианизма в татарской литературе начала XX в. значительную роль сыграла западная философия и прежде всего ницшеанская идея «сверхчеловека». В основе этого литературного течения — самовозвеличивание человека, «способного распоряжаться не только своей судьбой, но и вернуть судьбы вселенной» [Загидуллина, 2013: 116].

<sup>2</sup> Подстрочный перевод с татарского языка здесь и далее (без иных указаний) выполнен В. Р. Аминовой.

говоришь ты, Материя. / – Живу, расту и меняюсь... – говоришь ты, Материя. / Если во всей этой Вселенной не становится ни на атом больше, / В чем же смысл в твоей работе, Материя?!»). Сохраняя традиционную для рубаи философскую тематику, Х. Туфан в процитированных четверостишиях отказывается от типичного для этого жанра монологически-однолинейного развития мысли и прибегает к диалогической композиционно-речевой структуре и формам двуголосия. Одномерному, безусловно, окончательному представлению о реальности противопоставляется разомкнутое, многомерное, разрушающее эпическую целостность и завершенность видение мира. Второй голос, смещаясь в иную «систему отсчета» и в другой экспрессивно-смысловой план, предвосхищает заключенные в первоначалах бытия экзистенциальные кризисы и катастрофы, в которых проявляются глубинные тенденции человеческого существования.

Отличительная черта рубаи Х. Туфана – ироническая философичность: «*Һәр инкярне инкяр итеп үтәсең син, / Саннарыңнан сыйфатларга күчәсең син. / Бу мәңгелек, бу чиге юк тәҗрибәңнең / Әйтерсең лә нәтиҗәсен көтәсең син...*» [Туфан, 2008: 307] («Каждое отрицание ты отрицаешь, / Переходишь от количества к качеству. / Как будто бы от этого вечного, не имеющего конца опыта / Ты ждешь какого-то результата...»). Второй бейт, завершающийся многоточием и ставящий под сомнение ценность заявленной в первом двустиих жизненной позиции, вводит в стихотворение художественную перспективу и напряжение личностного поиска. Открытый финал придаёт рубаи черты свободного фрагмента со свойственной ему лирической распахнутостью, незавершенностью.

У Х. Туфана есть четверостишия, приобретающие характер эмоционально окрашенных мировоззренческих сентенций, провозглашающих наличие некоей закономерности: «*Үткәрсәң әгәр гомерне / Яктырып яна-яна, / Һәр көнен олы романның / Бер бите булып кала*» [Туфан, 1980: 314] («Если проживешь жизнь, / Горя ярким пламенем, / Каждый твой день останется / Страницей великого романа»). Специфику художественного мира этого стихотворения определяют причинно-следственные связи: значительность жизненных итогов ставится в прямую зависимость от способности гореть, как яркое пламя. Мотив горения, связанный с суфийскими

традициями (прежде всего к парному символу «мотылек – свеча»), является устойчивым в татарской литературе. В этой миниатюре Х. Туфана он приобретает универсально-синтетический характер и включает в себя широкий спектр значений, символизируя и эмоционально-витальную сферу человеческой экзистенции, и состояние высшего творческого напряжения, духовного энтузиазма и воодушевления, и очищение души, и катарсическое воспламенение, и растворение во «всеединстве». Архетипическая память, связанная с символикой огня и света, имеет в данном случае принципиальное значение для метафорической и обобщённо-философской трактовки способа бытия человека в мире.

К стихотворениям, которые сопровождаются авторской номинацией «робагый» («рубай»), близки по своим формально-содержательным свойствам четверостишия, в которых Х. Туфан размышляет об устройстве мироздания, свойствах материи, месте человека во вселенной. Например: *«Материя ул шундый гажәп нәрсә, / Жаен таба – алга бара ул: / “Без жансыз”, – дип йөргән атомнарда / Жанлы хәлгә күчә ала ул»* [Туфан, 2008: 34] («Материя – такая удивительная вещь, / Находит возможность – идет вперед: / И даже в атомах, которые говорят: “мы безжизненные”, / Она становится живой»). Или: *«Бу мәңгелек шундый гажәп нәрсә: / Теләсәң күпме яндыр – кимеми, / Теләсәң күпме жир астында ятсын, / Су астында ятсын – череми»* [Туфан, 2008: 49] («Вечность – такая удивительная вещь: / Сколько хочешь сжигай – не убывает, / Пусть лежит сколько хочешь под землей, / Пусть лежит под водой – не разлагается»). Сентенциозная завершенность этих миниатюр зиждется на стремлении к смысловой универсальности: провозглашаются общезначимая истина, единый для всех принцип, а не частное мнение. Централизации словесно-идеологического мира произведения с «иерархической позиции высоты» [Бахтин, 1975, с. 207] соответствует эстетика «готового» (или «риторического») слова как «носителя смысловой предопределенности» [Категории поэтики в смене эпох, с. 24].

Иной сценарий развертывания имеют четверостишия, лирический сюжет которых движется смысловыми антитезами и контрастами. Например: *«Ачарсың атом серен, / Белерсең барсын да син. / Нинди яшь әле, Кеше, / Мәңгелек каршында син!»* [Туфан,

2008: 279] («Ты откроешь секрет атома, / Ты узнаешь всё. / Как же молод ты, Человек, / По сравнению с вечной Вселенной!»). Соположение / противопоставление Человека и Вселенной, микро- и макрокосма, времени и вечности, тайного и явного, конечного и бесконечного актуализирует комплекс проблем, связанных с поиском состояния сбалансированной уравновешенности противоположностей. Человек, выступающий в качестве субъекта онтологического пространства бытия, наделяется ничем не ограниченными познавательными возможностями.

Особую группу составляют четверостишия, коммуникативная стратегия которых порождена дидактически-назидательной установкой, генетически восходящей к традиции насихата<sup>1</sup> и концепции «адаба», являющегося неотъемлемой частью мудрости и справедливости и определяющего систему исламского воспитания. Субъект речи в них также присутствует как носитель авторитетной резюмирующей позиции или некоего абсолютного, бесспорного, непререкаемого знания: «*Чын дус килә халләреңне сизенгән күк, / Кайгың бетә дустың килеп керүгә үк. / Дус икәнсең, кил син миңа кайгым барда, / Шат көннәрдә безгә «дуслар» болай да күп*» [Туфан, 2008: 49] («Настоящий друг приходит, словно чувствуя твое состояние, / Горе исчезает с приходом друга. / Если ты друг, приходи, когда у меня горе, / В радостные дни у нас “друзей” много»). Четверостишия, содержащие базовые характеристики мира и человека или транслирующие безусловно авторитетные незыблемые этические нормы, которым необходимо следовать, представлены в сборниках произведений поэта в качестве их ценностно-смысловых доминант, аккумулирующих в себе темы и мотивы дружных стихотворений.

Эти стихотворения Х. Туфана, как в целом философская лирика ряда других поэтов (Р. Файзуллина, Зульфата, М. Аглымова, Р. Хариса), хранят в себе «память» одного из традиционных жанров

---

<sup>1</sup> Насихат (с араб. – «назидание», «наставление», «нравоучение»): – «в средневековой персидской и тюрко-татарской литературе поэтическое, прозаическое или смешанное произведение дидактического содержания. В афористической, образной форме читателю даются совет, наставление назидание» [Татарская энциклопедия, 2008, 4: 368].

национальной литературы – китга<sup>1</sup>, пережившего расцвет в начале XX в. По степени авторефлексивности китга была в литературе этого периода едва ли не лидирующим жанром из сосуществующих с ним композиционно-архитектонических форм. Постепенно китга утрачивает свое значение в системе поэтических жанров татарской литературы, её канонические варианты всё больше маргинализируются. Складывающийся в национальном эстетическом сознании неклассический тип художественности переводит философию этого жанра в область поэтической рефлексии, актуализируя культуру поиска, которая выводит себя за свои собственные пределы. В дальнейшем китга воссоздается в подчеркнуто нетрадиционной, сохраняющей отдельные концептуально-тематические комплексы (итоговость, обобщение жизненного и творческого опыта), риторические приемы развития темы (императивность, афористическая завершенность) или стилизованной (в частности, в творчестве поэтов-шестидесятников) форме.

Итак, Х. Туфан в своей работе с рубаи прошел путь от переводов и переложений к классической форме, существующей в нескольких вариантах, но имеющей сквозные признаки как в сфере содержания, так и в области ритмообразования. Именно благодаря его опытам рубаи стали активной строфической формулой, к которой обращаются многие современные поэты. Так, Р. Гаташу принадлежит книга «Робагыйлар бакчасы» («Сад рубаи», 1991–2001).

### **Трехстишия Р. Файзуллина: диалог с японской литературной традицией**

Р. Файзуллин – признанный лидер поколения поэтов-шестидесятников, стремящихся к обновлению идейно-художественного облика национальной литературы и проводивших эксперименты в области содержания и формы стиха [см.: Равил Фэйзуллин, 2002: 13]. В контексте поиска новых эстетических ориентиров в татарской литературе 1960–1980-х гг. возникает интерес к жанрам

<sup>1</sup> Китга (араб., перс., тюрк. – часть, фрагмент) – «небольшое стихотворение философского и дидактического характера», рифмующееся «по образцу газели и касыды (ба, ва, га), но без парной рифмы в первом бейте», отличающееся «глубиной мыслей и чувств, отточенностью языка и стиля, афористическим звучанием» [Татарская энциклопедия, 2006, 3: 307].

японской поэзии. Р. Файзуллин создаёт циклы одно-, двух-, трех-, четырех-, пяти-, шести-, семистийший, объединяя их общим определением «кыска шигырләр» («короткие стихи»). Д.Ф. Загидуллина, сравнивая их структуру с композицией хокку и танка, устанавливает существующие между ними различия: в стихотворных размерах, обусловленных лексико-фонетическими особенностями национальных языков, поэтических приемах, запечатленных в архитектурных формах целого эмоционально-психологических состояниях лирического субъекта [Загидуллина, 2015: 44–48]. Однако не исследованным в литературоведении остается один из важнейших аспектов поэтики трехстиший Р. Файзуллина, связанный с используемыми в них способами художественного завершения. Они коррелируют с коаном<sup>1</sup> в хокку, жанровым условием которого является неожиданность и непредсказуемость последней строки, призванной стать «мгновенным озарением, в акте которого постигается мир как целое и достигается освобождение» [Бройтман, 2001: 226–227].

В основе значительной части трехстиший Р. Файзуллина – модель двучленного параллелизма. Субъект речи в них, как правило, грамматически не выражен и предстает как созерцатель, воссоздающий открывающуюся перед ним картину, в которой пластически запечатлено то или иное психологическое состояние, закономерность бытия, новое видение мира и места человека в нем. Так, в миниатюре «Тулай торакта» («В общежитии») спящие девушки и ждущие рассвета цветы оказываются в одном пространственно-смысловом ряду и образуют единую природно-человеческую реальность, в которой синкретичны состояния сна и ожидания рассвета: «*Кызлар күптән йоклы. / Кефир шешәсәндә гөлләр / таңны көтә*» [Фэйзуллин, 1981: 223]. («Девушки давно спят. / Цветы, стоящие в бутылке из-под кефира, / ждут рассвета»). Внешняя статичность компенсируется напряженным ожиданием рассвета. Это переживание выступает и в узких, конкретных, индивидуальных рамках, создаваемых локальностью (камерностью) обстановки, единичностью предметных деталей, и в широком, об-

<sup>1</sup> Коаном называют композиционный и смысловой ключ к хокку [Бройтман 2001: 226].

щем, универсальном смысле, который актуализируется отсутствием границы между комнатой и мирозданием. Так устанавливается взаимосвязь микро- и макрокосма, горизонтальных и вертикальных процессов, конечности конкретного быта и бесконечности бытия.

Аналогичная структура возникает в трехстишии «Дөнья» («Жизнь»): устанавливаемое параллелизмом тождество углубляется контрастом человеческого и природного планов, выявляющим противоречивое единство мира и человека: *«Пәһлеван кабере өстендә / яфраклары калтыраулы / кәкре, зәгыйфь усақ үскән»* [Фэйзуллин, 1981: 287]. («На могиле богатыря / выросла кривая, с дрожащими листьями, / слабая осина»). Сравнение богатыря с деревом – традиционный прием в тюркском героическом эпосе [см: Урманче, 2015: 349]. Наделенный множественностью значений, отсылающий к мифу о мировом дереве как символе гармонии и упорядоченности бытия, образ дерева в данном случае предельно индивидуализирован и наделен отрицательными коннотациями. Не случайным представляется выбор породы дерева – осины. Обладая богатой мифологической генеалогией, осина символизирует во многих культурах, в том числе и в татарской, страх [Садыкова, Мингазова, 2013]. Дрожащая от страха, чахлая и кривая осина бросает неожиданный отсвет на фигуру умершего богатыря, с одной стороны, репрезентируя ряд оппозиций аксиологического и этического характера: внешнего и внутреннего, явного и сокрытого, истинного и видимого, жизни и смерти, мира потустороннего и посюстороннего, прошлого и настоящего и др., а с другой – устанавливая связь между этими категориями и сферами бытия.

Стихотворение «Очрашкач» («При встрече») начинается зрительным образом, который в лингвистической поэтике называют генетивной метафорой, – «глаза надежды». Очевидно, что эта метафора опирается не на внешнее сходство явлений, а на общую им мифологическую семантику: *«Өметемнең күзе / шундый зур! / Керфекләре генә ябылмасын»* [Фэйзуллин, 1981: 235]. («У моей надежды / такой большой глаз! / Лишь бы не опустились ресницы»). Экстатическое ожидание исполнения желаемого предстает в качестве широко раскрытого глаза и подобно ему имеет проективную природу. Это душевное состояние, возникающее «при встрече»,

эмансипировано от пространственно-временных и каузальных связей, от пределов и теологии жизни и поставлено в зависимость от одного обстоятельства – лишь бы не закрылись глаза. Антитеза открытых и закрытых глаз выявляет пульсирующую субстанцию надежды, пребывающей в двух модусах – бытия и небытия, имеющей тотально субъективный характер и не располагающей никакой другой объективируемой идентичностью, кроме открытых глаз.

Другую группу составляют трехстишья, в которых, как и в хокку, последняя строка является композиционным и семантическим ключом к смыслу стихотворения, служит средством универсализации изображаемого и раскрывает в нем новый смысл. Это такие миниатюры, как: «Үжәтлек» («Упорство»), «Төркем-төркем кошлар күктә!..» («В небе стаи птиц!..»), «Кайту» («Возвращение»), «Көзге янгыр» («Осенний дождь»), «Таулар илендә» («В стране гор»), «Ялгыз чакта» («Когда один»), «Этюд» и др. Трехстишие «Осенний дождь» – замечательный образец этой группы стихотворений, в котором полная драматизма ситуация прощания переводится в поток зрительных образов: *«Торналар китеп бара. / Кош канатлары орынгач, / Болытларның күңеле тулды»* [Фэйзуллин, 1996: 43]. («Журавли улетают. / От прикосновения их крыльев / Облака расчувствовались»). Сложное переплетение природного и душевного планов отразилось в трактовке дождя как слез облаков, провожающих журавлей. Улетающие журавли и плачущие облака – символы не только наступившей осени, но и безостановочного движения времени, далекости душ друг от друга, их разделенности и боли. Это чувство, вызванное расставанием, универсализируется, выражаясь в синкретическом образе дождя-слез. Семантическая эквивалентность дождя и слез открывается в нескольких планах: в их сопричастности стихии воды и в переходе от физических проявлений мира к метафизическим – состояниям души, объединении природно-космического, физически-эмоционального и экзистенциального начал.

В миниатюре «Упорство» третья строка функционально сходна с коаном в хокку: *«Кырмыска саламын сөйрәп / Түмгәгенең очына менде. / Кояшка тәки якынайды»* [Фэйзуллин, 1981: 223]. («Муравей, неся на себе соломинку, / Поднялся на вершину кочки. /

Приблизился-таки к солнцу!»). Упорное стремление к цели, преодоление трудностей и преград трактуется как восхождение вверх – путь к солнцу, равнозначное движению по пространственно-этической траектории. Неожиданный образно-смысловой ход в финале создаёт границу между поэтической и внехудожественной реальностями, знаменуя озарение, и в то же время размыкает её, устремляясь в необозримость бытия.

В ряде миниатюр этой группы субъект речи имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я», но это предельно обобщённое «я» – носитель самосознания личности, постигающей истины бытия. Так, в трехстишии «Возвращение» непрерывность течения реки-жизни, неизбежность происходящих перемен уравниваются памятью отдельной личности о своем прошлом («камне») – о прожитой жизни, о своих корнях, об истории, тем, что защищает человека от разрушительной работы времени, его необратимости: *«Инеш яңа юл алган. / Иске эздә миңа таньш / Бер таш калган...»* [Фэйзуллин, 1981: 289]. («Речка изменила русло. / В старом русле мне знакомый / Камень остался...»). В трехстишии «В небе стаи птиц!..» лирический субъект находит в стае птиц одну, которая говорит на его языке (*«Төркем-төркем кошлар күктә! / Шуларның берәрсе / минем телдә сөйләшәдер күк...»* [Фэйзуллин, 1981: 290]. «Стая птиц в вышине! / Слышу, как одна из них / на моем языке говорит...<sup>1</sup>» [Файзуллин, 1980: 24]), а в миниатюре «Когда один» – среди звезд ту, что светит, понимая его (*«Төнөн учак яктым сәхрада... / Күктә, ярый, бер сүрән йолдыз / мине аңлап җемелди эле!..»* [Фэйзуллин, 1981: 290] «В пустыне разжег ночной костер... / На небе одна неяркая звезда / светит, понимая меня!..»).

Трехстишия Р. Файзуллина и японские хокку, несмотря на структурно-содержательные различия, обладают функциональной близостью. В произведениях этих жанров сходным образом выстраиваются смысловые границы художественного мира и осуществляется его эстетическое завершение.

---

<sup>1</sup> Перевод Р. Бегишева.

## Газели Р. Гаташа: сохранение и преодоление традиции

В жанровую систему татарской поэзии прочно вошла и такая строгая жанровая форма, как газель, ставшая излюбленным жанром в творчестве Р. Гаташа. В третий том собрания сочинений поэта вошли циклы: «Газэлләр» (1965–2001), «Гөлбалага хатлар» («Письма к Гюльбале», 1996–1998) и «Миңгүзэлгә газэлләр» («Газели – Минигузели», 1998–2001) [Гаташ, 2009: 108–232].

Газель (газелла), подобно другим жанрам классической восточной поэзии, определяется фиксированной и заданной композиционной структурой. Она состоит из определенного количества бейтов: не менее чем трех и не более 12 [Словарь литературоведческих терминов, 1974: 57] (по другим данным: из 7–15 бейтов [Татарская энциклопедия, 2005, 2: 15]), характеризуется особым способом рифмовки: «В 1-м бейте рифмуются оба полустихия, в дальнейшем – однозвучная рифма идет через строку, т. е. 1-й стих каждого последующего бейта остается незарифмованным. Таким образом, система рифм в газели следующая: *аа, ба, ва, га, да*» [Татарская энциклопедия, 2005, 2: 15]. основополагающим принципом газели является смысловая самостоятельность бейтов, представляющих собой автономные по смыслу двустихия, связанные между собой по закону свободной ассоциации. С.Н.Бройтман подчеркивает, что эта жесткая и трудная форма не является чисто композиционной: «Она обретает свой художественный смысл только тогда, когда мы начинаем видеть в ней архитектурную форму целого. Лишь в этом свете становится ясно, что фиксированная композиционная жесткость – способ упорядочивания дезинтегрирующих тенденций жанра и создания содержательной меры его центробежного и центростремительного начал» [Бройтман, 2001: 223].

Р. Гаташ следует этому классическому пониманию восточной строфической формы и её возможностей. Он не только соблюдает обязательные для газели способы композиционного построения: количество бейтов, определенный порядок повторяющихся рифм, редиф, упоминание своего поэтического имени (тахаллуса) [см.: Нагуманова, 2019], но и использует характерную для этого жанра форму художественного завершения, а также восточную

образность и символику. Концептосферу этих стихотворений составляют образы сада, цветов, соловья, колодца, ветра, огня, воды, слез, обладающие богатым символическим потенциалом. Их семантическое поле определяется как фольклорными традициями, так и философским контекстом многовековой арабо-мусульманской мысли.

Лирический герой газелей Р. Гаташа – Меджнун, странник, идущий по трудному пути, исполненному препятствий и испытаний. Так, история о Лейли и Межднуне входит в структуру опорных текстовых данностей газели «Мәжнүн XX» («Меджнун XX»), которые своим взаиморасположением и интенсивностью сигнализируют о присутствии здесь суфийских кодов и их особом смысле наполнении. Стихотворение состоит из автономинаций, определяющих «я» через отношение к «ты» / «Вы»: *«Моны язды фәкать сезнең фәкыйрегез, / Сезгә мәкибән ки, күптән әсирегез. <...> ...Моны әйтә күптән мәгълүм фәкыйрегез – / Сезне күргәч “теле ачылган” шагыйрегез!»* [Гаташ, 2009: 110] («Написал это всего лишь Ваш покорный слуга, / Преклоняющийся перед Вами, давно плененный Вами. /<...> / ... Это сказал давно известный Ваш покорный слуга – / Ваш поэт, обретший дар слова, как только увидел Вас»). Стихотворение представляет собой обращённый к возлюбленной монолог, в котором по жанру и типу речи в центре должен быть лирический субъект. Между тем говорящий присутствует в тексте в двух формах – как «он» («поэт») и как «я», что усиливает выделенность поэтического «Вы». Именно к «Ней» обращены все помыслы поэта, «Ею» полна его душа.

Г. Гаташ не только продолжает средневековые мотивы любовной одержимости, молитвенного поклонения и служения «Ей», но и развивает их в тему самопожертвования: *«Сезгә тик бер якты булсын юлыгызда / Фәкыйрь жанын факел иткән шагыйрегез. // Өрегез дә сүндерегез ул факелны, / Билгесезлектән тик мине коткарыгыз. // Янсын әйдә жир өстендә балкып бары / Гичкем буе житмәс бәхет утларыгыз»* [Гаташ, 2009: 110] («Ваш поэт превратил в факел свою бедную душу. / Чтобы осветить Ваш путь. // Погасите этот факел, / Только спасите меня от неизвестности. // Пусть горят над землей ярким пламенем, / Недосыгаемые ни для

кого, огни Вашего счастья»). Развертывающиеся события: горение души, ставшей факелом, сгорание и приобретение известности, возгорающиеся над землей и недостижимые ни для кого огни «Ее» счастья, – объединены общей стихией огня / пламени. Невыводимые друг из друга или из внешних обстоятельств, они оказываются связаны между собой отношениями тождества, единства, взаимопроникновения, провиденциально-вероятностного совпадения.

В суфизме любовь – один из способов внерационального «обретения» истины. Рассматривая феномен мистической любви, определяющей содержание персидской лирической поэзии, А. Шиммель утверждает: «...целью каждой мысли и каждого чувствования становится трансцендентный и абсолютный объект, т. е. любовь занимает абсолютно главенствующее место в помыслах и чувствах влюбленного. Духовная жизнь обретает столь глубокую интенсивность, столь утонченную изменчивость, что сама по себе становится искусством» [Шиммель, 2000: 226]. Идентификация: «я» – «Межднун», – преображает лирического героя Р. Гаташа в сакрального персонажа, постигающего лежащую в основании мироздания целостную, Божественную его сущность и растворяющегося в ней.

«Безнең газэл» («Наша газель») написана как ответ на слова возлюбленной: «*Газанлар күрдем – шуңа да матурмын! Сөйдем – шуңа яшәргә жан атуым...*» [Гаташ, 2009: 128] («Страдала – и потому красива! Любила – поэтому всю душу отдала жизни...») и представляет собой одно из самых исповедальных сочинений поэта, для которого любовь – основополагающее начало бытия, не только индивидуально-личного, но и природно-космического. Как высшее и концентрированное выражение жизни она благотворна для человека, независимо от того, несет ли она счастье или страдания, оказывается заблуждением или постижением истины. Поэтому в заключительном бейте – «макте» (от араб. «пресечение»), перекликающемся с начальным двустушием – «матлой» (от араб. «зачин») и формирующем характерную для газели кольцевую композицию, лирический герой обращается к возлюбленной с признанием: «*Гаташ та яшәүдән туймас. Телә, Яр: / Гич югында, хисемдә яшь калыйм мин!*» [Гаташ, 2009: 128] («И Гаташ не перестанет

любить жизнь. Пожелай, Возлюбленная: / Чтобы хоть в чувствах своих я оставался молодым!»).

Однако поэт не просто воспевае любовь и молодость. Символический подтекст любовной линии создают мотивы пути как поиска истины, заблуждения, любви-страдания, сумасшествия и горения: «...*Мин дэ гомремдэ / Чынлыкны шулай эзләдем, татыдым... / Чын сөю – тик газан, сагышлар юлы, / Мин дэ ихлас шаштым, яндым, табындым*» [Гаташ, 2009: 128] («Я также всю жизнь искал истину, чувствовал её... / Настоящая любовь – только путь страданий и тоски, / Я тоже сходил с ума, горел, поклонялся»). Второй, закодированный, план содержания соотносит искания лирического героя с основными этапами мистического Пути<sup>1</sup>, по которому «страннику» надлежит следовать, чтобы достичь цели – приблизиться к Богу. Этот метафизический уровень прочтения «Нашей газели» трансформирует художественную образность стихотворения, предполагающую развитие любовно-эротической темы, и обогащает её религиозно-философским смыслом.

Р. Гаташ сохраняет функциональную, тематическую и формальную определенность жанра газели и вместе с тем развивает её синтезирующие возможности, соединяя в пределах одного произведения базовые признаки разных литературных родов, жанров (элегии, послания, мадхия<sup>2</sup>, литературного портрета), внеродовых

<sup>1</sup> И.С. Брагинский выделяет четыре этапа, из которых складывается путь: «шариат (интериоризация мусульманского закона), тарикат (аскетическое подавление и преобразование низменных свойств души), хакикат (обретение истинного «я» и неизменное пребывание в нем), марифат (полное погружение в истинное постижение)». Вслед за этим душа постигшего Ввергается в состояние фана – «полного уничтожения его «я» <...> и единения с Высшей Истиной» [Брагинский, 1989: 177]. А. Шimmel, исследуя основные особенности суфизма с исторической и феноменологической точек зрения, особое внимание уделяет различным ступеням приближения к Богу, описанным в руководствах по суфизму: покаянию, полному упованию на Бога и преданию себя Божественной воле, терпению, надежде и страху и т. д. Достигнув стадии, которую можно назвать «любовью к таухид», человек «начинает видеть глазами интуитивного знания и понимать пути Бога» [Шimmel, 2000: 116].

<sup>2</sup> 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].

и внехудожественных форм (исповеди, письма, молитвы). Эта тенденция проявилась, в частности, в усложнении функциональности заглавия газели. Определение «газель» («газэл») присутствует в заголовочном комплексе стихотворений, но при этом обнаруживается установка на расширение содержания и объёма понятия «газель» за счет включения эмоционально-образной или рематической составляющей, которая соединяет композиционную форму и внутреннюю структуру стиха. Например: «Каләмгә газэл» («Газель перу»), «Зэйтүнә Мәүлүдова-Рәсүлевага газэл-хат» («Газель-письмо Зайтуне Мавлюдовой-Расулевой»), «Бабичка бер вариация-газэл» («Бабичу – одна из вариаций-газелей»), «Синең газэл» («Твоя газель»), «Тагын бер уртақ газэл» (Еще одна совместная газель»).

С точки зрения жанрового синкретизма примечательно стихотворение «Газель перу», название которого, по мнению Д. Ф. Загидуллиной, отсылает к миниатюре Дэрдменда «Каләмгә хитап» («Обращение к перу», 1906) [Загидуллина, 2015: 115]. На наш взгляд, интертекстуальная связь может быть установлена и со стихотворениями Г. Тукая «Хәзерге халемезә даир» («О нынешнем положении», 1905), «И каләм!» («О перо!», 1906). У Р. Гаташа, как и у его предшественников, перо выступает метонимическим заменителем художественного слова и наделяется независимым от автора существованием. Отсюда – стремление воздействовать на перо, обращаясь к нему с призывами: «*Тагын сине кара «диңгез»енә салам. / Сулыш ал да озын итеп, чум төпкәрәк... / <...> / Савыт – тирән, иркәнләп йөз, озаклап йөр... / <...> / Гәүһәр эзлә түзем белән...»* [Гаташ, 2009: 109] («Вновь опушу тебя в черное “море”. / Сделай глубокий вдох и нырни поглубже... / Чернильница – глубокая, с удовольствием поплавай, походи подольше... / Терпеливо поищи жемчуг»). Попытки управлять поэтическим даром, который существует в человеке как некая внеположная ему стихия, возрождают в газели Гаташа, как и в произведениях Г. Тукая и Дэрдменда, жанровую семантику заклинания.

Но в отличие от поэтов-предшественников, в стихотворениях которых повторяющиеся сходные императивные конструкции выявляют и закрепляют преобладание объективного начала в образе пера над субъективным, индивидуализированным, в газели

Р. Гаташа устанавливается равновесие и взаимопроникновение этих двух планов образа. «Я» поэта и его перо взяты в их взаимной обращённости друг к другу и предстают в общем для них событии творчества: «*Анда бер-бер кыйтга, балки, – күндер салам. / <...> / Нәрсә тапсаң, ләкин уртақ булыр...*» [Гаташ, 2009: 109] («Там могут быть какие-нибудь китга, возможно, – передай им мой привет. / <...> / Что найдешь, будет общим...»).

Однако поиски жемчуга оказываются для пера слишком трудной задачей: «... *әнкәй сүзе: / “Энә белән кое казу авыр, балам...”*» [Гаташ, 2009: 109] («...как говорит мама: / ‘Иголкой колодец копать тяжело, дитя мое...’»)). Символика жемчуга связана с гносеологической проблематикой. В суфийской трактовке жемчуг означает истинное «я»: «...путь к познанию Бога лежит через отрицание внешнего “я” и утверждение “я” истинного. <...> Смерть феноменального “я” открывает путь к сущностному знанию, когда отсутствует расчлененность на объект – субъект и постигается Истина единства бытия» [Степанянец, 1987: 34]. В восточной литературе образ жемчужины символизирует «знание, достающееся огромной ценой, крупницы Истинного знания» [Словарь суфийской тайнописи, 2023]. Суфийская семантика образов акцентирует ориентацию лирического героя на самоанализ и самопознание<sup>1</sup>, представляя процесс творчества как трудный, грозящий гибелью, путь познания Истины<sup>2</sup>. Эти поиски собственного «я» приводят к трансформации исходной субъектной ситуации стихотворения. В финальном бейте начинает доминировать индивидуально-личностное начало, что проявляется в смене местоимённых форм. Перо («ты») уступает место носителю речи – «я»: «*Мин җибәрдем бу дөнъяга, кыен юлга, / Мин җаваплы – һалак булсаң шунда, каләм!*» [Гаташ, 2009: 109] («Я отправил его в этот мир, на трудный путь. / Я несу за него ответственность – если ты погибнешь там, перо!«)).

<sup>1</sup> М.Т. Степанянец доказывает, что «мистическая интуиция ориентирована исключительно на «вглядывание в себя», т. е. самоанализ, самонаблюдение» [Степанянец, 2005: 57].

<sup>2</sup> «Усилия мистика направлены на постижение Истины как некой сверхэмпирической, вечной идеи, тождественной абсолютному бытию – Богу» [Степанянец, 2005: 56].

Экспериментальный характер имеет вариация-газель, посвящённая Ш. Бабичу и отсылающая к его произведениям о разных музыкальных инструментах, прежде всего к стихотворению «Мандолин» («Мандолина», 1914). Вступая в диалог с Ш. Бабичем, Р. Гаташ моделирует в своем тексте художественный мир его произведений. Звучащая мелодия наделяется религиозными (мифологически-магическими) функциями, способностью преобразовать мир и душу человека. Это воздействие символически сближается с божественным креативным актом: *«Нурланды булмам, яп-якты осталем – / Моңарчы тарау яткан кагазь тулы. // Жанланды зәгыйфь сурәт – ут алынды! / Жәбраилнеңме канаты кагылды? // Ачыкланды гомер алда: максатка / Гүя кинәттән туры юл табылды!»* [Гаташ, 2009: 214] («Осветилась вся моя комната, мой стол стал светлым – / Лежавшие до этого разрозненными бумаги заполнилась (письменами). // Оживилось бледное изображение – зажегся огонь! / Прикоснулось ли крыло Джабраила? // Открылось будущее: / словно неожиданно нашлась прямая дорога к цели!»).

Вслед за Ш. Бабичем Р. Гаташ акцентирует восходящую к суфийскому архетипу традицию использования музыки как средства достижения катарсиса<sup>1</sup>, повторяет и семантически нагруженный в стихотворении «Мандолина» мотив очищения и просветления души: *«Жырлады жан, уй-фикерләрем ташты, / Рәсүлемә вәхи килгәндәй булды! // Арынды гөнаһ уеннан яшь хисем, / Гүя жаннан әнкам догасы узды!»* [Гаташ, 2009: 214] («Запела душа, мысли переполнили меня, / Как будто к пророку пришло откровение! // Очистились от греховных мыслей мои молодые чувства! / Как будто бы молитва матери прозвучала в душе!»)

В изображаемом эстетическом событии кроме «я» и мандолины участвует исполнительница – девушка, рука которой как будто «играет струнами души» («... *жәнда уйный кыз кулы!*») [Гаташ, 2009: 214]). В финальном бейте она превращается в Богиню:

<sup>1</sup> «Музыка становится средством поиска сущностных, надбытийных явлений; через страдания, мучения суфию открывается божественное начало, находит озарение. С музыкой связано идеальное, абсолютное, а жизнь человека представляется ненужной, бессмысленной. С музыкой у суфия связаны душевный подъем, чувство просветленности, гармонии, душевного равновесия, готовности к высоким и добрым поступкам» [Курбанмамадов, 1987: 68–69].

«– Алиһәм! – дим киндер кулмәкле кызны» [Гаташ, 2009: 214] («– Моя богиня! – говорю я девушке в холщовом платье»). Музыка, становящаяся теургией, размывает границы между жизнью и искусством, миром и человеком, внешним и внутренним и объединяет единством творческого процесса всех действующих лиц: «я», его поющую душу, мысли и чувства, мелодию-молитву, девушку-Богиню. Такое единство – выражение бытийно-субъектных отношений, в состав которых входит и сверхъестественное (божественное) начало, отношений восприимчивости, диалогического отклика, трансцендирования и метаморфозы.

Создавая стихотворение по модели, разработанной Ш. Баби-чем, Р. Гаташ насыщает текст сакральной лексикой («дога», «Алиһәм»), религиозно-суфийской образностью и символикой: упоминаются персонажи исламской мифологии, присутствуют мотивы огня и света. В исламе сложилась эстетика света, которая нашла отражение в теории «света Мухаммада» (нур-и Мухаммад) и традициях суфийской литературы [Саяпова, 2006: 96–110], в Коране и развиваемых суфийскими мыслителями религиозно-философских учениях о свете и мистическом озарении [см.: Ганиева, 2002: 15; Курбанмамадов, 1987: 39]. Семантика образа огня («Жанланды зэгыйфь сурәт – ут алынды!») вписывает изображаемую конкретную ситуацию исполнения музыкального произведения в апокалиптически-эсхатологическую парадигму. Опираясь на характерную для исламской эсхатологии концепцию противопоставления земной жизни концу света, поэт показывает проницаемость границы между мирами.

Стихотворение «Бабичу – одна из вариаций-газелей» содержит в себе элементы стилизации. Произведения Ш. Бабича – необходимый для его адекватного понимания фон. Но вместе с тем стилизуемый текст не является структурообразующим принципом авторского. Доминирует установка – дать целостный образ Ш. Бабича как поэта-певца, любимым музыкальным инструментом которого была мандолина, создать его литературный портрет. Отсюда – применение характерных для литературного портретирования, сохраняющего в себе память жанра «багышлау» [см.: Загидуллина, 2022: 180], художественных средств: опорных сигналов, лексических и

строфических<sup>1</sup> цитат, устойчивых для лирики Ш. Бабича образов и мотивов, разработанных им поэтических приемов. Вместе с тем стихотворение Р. Гаташа – газель, в которой соблюдаются свойственные этой композиционно-архитектонической форме жанровые законы. Центробежные силы, действующие в тексте, уравновешиваются доминированием собственно авторской интонации и подчинены единой цели – вызвать прочную ассоциацию с творчеством Ш. Бабича, передать индивидуально-личностное восприятие его произведений.

Таким образом, тип газели, представленной в творчестве Р. Гаташа, свидетельствует о двух взаимодополняющих процессах, направленных как на сохранение традиции, так и на её преодоление и трансформацию.

\* \* \*

Проведённое исследование не претендует на исчерпывающее рассмотрение заявленной темы, но даёт представление о жанровых процессах в литературе 1960–1980-х гг., раскрывая характерные особенности складывающегося в этот период типа художественного сознания и соответствующие ему принципы поэтики. Активное развитие в 1960–1980-х гг. жанров восточной поэзии с фиксированной и заданной композиционной структурой: рубаи, хокку, газель, – и усвоение соответствующей им концептосферы осуществляются в разных формах. Создавая переложения и стилизации, поэты демонстрируют особую активность внешней формы стихотворений, эстетическую значимость предзаданных способов их композиционного построения.

Оригинальные рубаи Х. Туфана, трехстишия Р. Файзуллина, газели Р. Гаташа не сводятся к воспроизведению жанрового канона. Художественно-эстетические возможности этих строгих форм используются для выражения процессов как индивидуально-авторского, так и этнокультурного самосознания и ценностного самоопределения. Художественное целое произведений поэтов-шестидесятников формирует закон полижанровости («жанровой

---

<sup>1</sup> Стихотворения Ш. Бабича, к которым апеллирует Р. Гаташ, также написаны бейтами.

модальности» [Бройтман, 2001: 363]), выражающийся в сочетании разностадиальных жанров, принадлежащих эйдетической поэтике и поэтике художественной модальности, а также разным национальных художественным системам. Отклонения от классических образцов происходят как в сторону традиций татарской поэзии начала XX в. (китга, багышлау), так и русской лирики, с которой у поэтов-шестидесятников тоже оказывается немало общего, что проявилось в ориентации на жанры элегии, фрагмента, послания, литературного портрета.

Явление жанровой конвергенции углубляет западно-восточный синтез. Ориентальные коды начинают в это время функционировать по-новому, соотносясь с разными традициями и утверждая общечеловеческие истины, стоящие выше деления мира на Запад и Восток.

## **«ОЗЫН ШИГЫРЬ» В ТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ: СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРООБРАЗУЮЩИХ ХАРАКТЕРИСТИК**

*Д. Ф. Загидуллина*

Понятие «озын шигырь» («длинное стихотворение») в литературоведении обозначает литературный жанр, включающий в себя стихотворения значительной длины. Необходимо отметить, что исследование явления как самостоятельного жанра началось в англоязычном литературоведении. Однако до сих пор не проведен «водораздел» между «длинным стихотворением» и поэмой.

Пытаясь разделить поэму, длинное стихотворение и цикл стихов на материале англоязычной поэзии, исследовательница Линн Келлер увязала появление длинного стихотворения с творчеством модернистов начала XX века, отметив, что форма позволила включить в поэтический текст социологический, антропологический и исторический материал, став средством коллективного самовыражения [Келлер, 1997]. Хотя в ее работе «Расширяя границы жанра и пола: женские длинные стихи как формы расширения» нет четкой идентификации длинного стихотворения как жанра, тем не менее, здесь заслуживают внимания два момента: первый – в тексте синтезируются социологический, антропологический и исторический материал; второе – этот материал представляется как коллективное самовыражение.

В отечественном литературоведении была предпринята попытка рассмотреть жанровые признаки так называемых «больших стихотворений» И. Бродского как особого автожанра, смоделированного поэтом и разрабатываемого им на протяжении всего творчества, «литературные праистоки» которого ведут к творчеству Евг. Баратынского (1800–1844) [Богданова, Баранова, 2023: 33].

В татарском литературоведении ещё не определены характеристики, позволяющие отнести «длинное стихотворение» к самостоятельному жанру. Только длина текста – формальная сторона произведения – не может являться основанием для этого.

По нашему мнению, любая жанровая форма в национальной литературе имеет свои особенности, связанные с поэтическими традициями, законами стихосложения или мировоззренческими

установками и т.д. Исходя из этого, мы решили попытаться проследить это явление на материале татарской поэзии, и определить его возможные характеристики, прежде всего, – особенность лирического субъекта, представленного в «озын шигырь».

В тюрко-татарском фольклоре существуют понятия «озын көй» (протяжная мелодия) и «озын жыр» (протяжная песня). Этот жанр встречается в музыкальном фольклоре практически всех тюркских и монгольских народов. Впервые он был зафиксирован Н. Ф. Катановым в 1893 году [Сайдашева, 1999: 89]. По нашему мнению, «озын шигырь» генетически связан с «озын көй», который, в свою очередь восходит к традициям «елау-сыктау» (плачей-причитаний, исполняемых при поминовении покойников) и «эйтеш» (импровизированного диалога-соствязания акынов). В пользу такого утверждения говорит и тот факт, что первыми образцами длинных стихотворений в татарской поэзии стали написанные в форме марсии (стихотворения элегической тональности, созданные по случаю смерти какого-либо человека) произведения Мифтахетдина Акмуллы («Дамелла Шиһабеддин хазрэтнең мәрсиясе» – «Марсия дамелле Шигабеддин хазрету», 1899), и Г. Чокрия (стихотворения, вошедшие в сборник «Әгълам әл-һади» – «Сведения о видных личностях», 1883).

В конце XIX века в татарской поэзии началась трансформация жанровой системы, итогом которой стало появление неканонических жанров. Несмотря на то, что в трудах татарских литературоведов и критиков начала XX века понятие «озын шигырь» ещё не использовалось, страницы открывшихся на волне демократических перемен 1905 года газет и журналов были заполнены объёмными стихотворениями молодых поэтов. Первыми опытами в этой форме стали стихотворения М. Гафури («Өндәү» («Призыв», 1905) «Мәкъсуд» («Цель», 1907) и др.), Г. Тукая («...Тугды, көн тугар кеби...» («Родился, подобно дню...», 1904); «...Голүмен бакчасында» («В саду знаний...», 1905); «Мужик йокысы» («Сон мужика», 1905); «Шигырь» («Стихотворение», 1905) и др.) и пришедших вслед за ними на поэтическую арену С. Рамиева, Н. Думави, С. Сунчалая и других молодых поэтов. По преимуществу, это была ещё «ученическая поэзия». Мы не склонны считать их образцами «озын шигырь», хотя в них проявляется попытка объединить раз-

ные стили, даже разные формы стихосложения («Родился, подобно дню...»), ведущими являются риторические обращения лирического героя к своему народу с призывами выбрать путь знаний, которые сопровождаются сравнениями татарской культуры с интеллектуально-культурным состоянием других наций, экскурсами в историю («В саду знаний...»).

Иногда эти исторические экскурсы принимают сугубо научный характер, как, например, в стихотворении «Инсан» («Человек», 1906) Н. Думави, в котором поэт прослеживает историю человечества с древнейших времен до современности. Лирический субъект подобных произведений – наставник, учитель, призывающий своих соплеменников учиться, трудиться во благо своего народа. Удлиненная форма, в свою очередь, позволяет в деталях воссоздать описываемую ситуацию и характер лирического героя, героев ролевой лирики.

Формирование новой неканонической жанровой системы требовало провести границы между такими лирическими и лиро-эпическими формами как «озын шигырь», поэма (в начале XX века многие авторы обращались к понятию «маленькая поэма»), баллада, басня и др., закрепляя за ними те или иные характеристики. Зачастую сами поэты затруднялись в определении жанровой принадлежности своих произведений. Например, Н. Думави свои поэмы «Шэрык даһие» («Гений Востока», 1915), «Гыйшык трагедиясе» («Трагедия любви», 1916) обозначает как «поэма-стихотворение» («поэма-шигырь»).

На примере стихотворения Ш. Бабича «Канун тыңлаганда» («Слушая канун», 1915») можно выделить несколько характерных признаков, присущих «озын шигырь». Стихотворение посвящено аль-Фараби (872–950) – автору трактата о музыке, изобретателю кануна (струнного музыкального инструмента). «Склонность Бабича разнообразить мир в его «вещах», образах, явлениях, – пишет Я. Г. Сафиуллин, – нашла себя и в том, как он представляет себе мир музыки. У него несколько стихотворений о музыкальных инструментах. И каждый из них в своем внешнем облике и голосе: скрипка с «шеей лебединой», в переливах звуков своих подобная соловью; мандолина – таинственная чародейка, подружка поэта в его

радостях и печали; канун – «книга», в которой голоса и утренней молитвы, и чтеца Корана, правителя и мученика; курай – в оригинальном своем «свисте», схожем со звуками флейты, способный передавать красоты природы и зовущий башкир к новой жизни» [Сафиуллин, 2021: 376–377]. Формальными признаками текста можно указать отсутствие сюжета, формирование основного содержания за счет описания центрального образа (в данном случае – музыкального инструмента «канун»), а также риторическое обращение, присутствие исторического экскурса и символизацию.

Примечательно, что сам поэт не указал на жанровую принадлежность произведения. При этом в некоторых других случаях автор использует жанровые номинации: например, «Газазил» определен Ш. Бабичем как «баллада», сатирический текст «“Мэдрэсэи Галия”нең юбилейсында укылган тэмсил» («Басня, прочитанная на юбилее медресе «Галия») – басня.

В тематическом плане эволюция «озын шигырь» в начале XX века была направлена от просветительской к философской парадигме. Татарские поэты, поднимая тему национального прогресса, размышляли и о бытии, и природе человека, законах развития человечества и народов. В стихотворениях обнаруживаются новые для татарской литературы мотивы (например, мотив служения нации); при этом нередко поэты для выражения своих идей использовали традиционные (восточные) поэтические образы или приемы.

Например, в стихотворении «Бүзләрем мана алмадым» («Не окропил я савана», 1908) Дардеменда лирический герой рассказывает о бренности земной жизни, называя человека путником, которому уготованы тяжелые испытания. Оглядываясь назад, на пройденный им самим путь, он называет себя влюбленным, посвятившим всю любовь своему народу. Однако его любовь не изменила жизнь соплеменников; она не принесла радости и надежды самому влюбленному. Поэт использует традиционные для суфийской поэзии образы (влюбленный, огонь любви, крохи хлеба, родник, окропленный саван), направляющих читательское восприятие: человек ищет свой удел, хочет увидеть плоды своих стараний, но уходит из жизни ни с чем.

Многие произведения, обозначенные поэмой, но не отвечающие её жанровым требованиям, закрепляют экзистенциальные размышления историческим или мифологическим материалом. Но самое главное – при отсутствии сюжета во многих из них на первый план выходит та или иная характеристика человека. Например, произведение Ф. Бурнаша «Коркыт» («Коркут», 1916) рассказывает историю легендарной личности по имени Коркут (текст стихотворения отсылает к известному сюжету из дастана «Огуз-намэ»). Два произведения Н. Исанбета – «Качкын» («Беглец», 1916) и «Сукбай» («Скиталец», 1916) – служат типизации героев как людей, которые бессмысленно проживают свою жизнь. Беглец жил как разбойник, приносил людям только горе и страдания, убивая и грабя ради наживы всех, кого встречал на своем пути. Однако старость превратила его в больного и немощного человека, только в момент встречи со смертью приходит прозрение о бессмысленности своего существования. Схожая мысль развивается и в «Скитальце». История жизни героя по имени Орел Ахмет (Бөркет Әхмәт) воссоздаётся в его воспоминаниях. Он ждал милости от судьбы, искал в далеких краях счастья, или как отмечает Н. Ханзафаров, «душевного тепла» [Ханзафаров, 1989: 6]. Наступление момента кульминации проявляется в слезном монологе старика, который вдруг понимает, что был счастлив в детстве на своей родине, рядом со своей матерью. Осознав, что счастье – в прошлом, он возвращается в родные края, к старухе-матери и просит у нее прощения. Однако осознание этой правды жизни не приносит герою успокоения: жизнь прошла в неведении, и человек не смог совершить для родных и близких добрые дела.

Эти признаки будут играть важную роль в формировании жанра «озын шигырь». И в этом вопросе мы опираемся на теорию М.М. Бахина, который указал, что для жанровой характеристики необходимы следующие квалификационные признаки: 1) тематическое содержание; 2) стиль; 3) композиция [Бахтин, 1986: 428].

В тематическом плане основными вопросами становятся поиск смысла жизни, определение места и цели человека, смерть и любовь. На этом понимании, на наш взгляд, возникает главное содержательное свойство «озын шигырь» – типизация путем

рассказывания о законах жизни и бытия и присутствие не совпадающего с лирическим героем авторского сознания.

Во многих произведениях совмещаются романтическое и экзистенциальное мировидение. Практически во всех текстах присутствуют монтаж и коллаж, риторические обращения. Во многих образцах усложненность символами, обеспечивающими наличие подтекста, приводит читателя к глубоким обобщениям.

Вместе с тем, становление жанра «озын шигырь», прежде всего, его композиционных особенностей было связано с модернистскими исканиями татарских поэтов. В 1920-е годы молодые поэты, громко заявившие о себе после революции (Х. Такташ, Х. Туфан, К. Наджми, Г. Кутуй и др.), и литературоведы (Г. Сагди, Г. Ибрагимов, Г. Нигмати и др.) в своих теоретических и критических материалах затрагивали вопросы создания «новой литературы», отвечающей требованиям современности. Они видели путь обновления поэзии в том числе и в усложнении структуры образа. И в этот период сформировалось главное свойство «озын шигырь» в татарской поэзии: в них социально-философские оценки действительности совмещались с глубоко-личностными переживаниями лирического героя. Исследователи «больших стихотворений» И. Бродского называют эту особенность наличием «двух структурных векторов» [Богданова, Баранова, 2023: 38], и приводят мнение Я. Гордина, который выделяет два сюжета: внешний и внутренний (под внешним сюжетом понимается выстраивание «фабульной линии с чередой позиционных событий, сменяющих друг-друга»; под внутренним – сюжет «ментальный, медитативный, когда событийный ряд вытесняется развитием мысли» [Богданова, Баранова. 2023: 39]).

Формированию такой особенности в татарской поэзии способствовало, по нашему мнению, смена историко-культурной ситуации и вынужденность поэтов остерегаться открытых высказываний. Например, «озын шигырь» «Чабатаңны кемгә тукийсың?» («Кому плетешь ты лапти?», 1922), «Кичү чоры» («Время перемен», 1924), «НЭП чорында Печән базары» («Сенной базар в период НЭПа», 1924) и др. Кави Наджми построены по единому принципу: хаотичная экспликация множества деталей внешнего мира воссоздаёт символический социально-культурный образ времени.

Страшные картины «старого города» сменяются не менее устрашающими картинами современной действительности. Герой этих стихотворений – сторонник перемен, борец, революционер. Он – строитель новой жизни. Старая жизнь (образ изношенных лапей в стихотворении «Кому плетешь ты лапти?») выступает как своего рода символ старой жизни) дореволюционная культура интересна только как память:

– Тузган чабатамны  
 Ташламагыз төрмә артына!  
 Тапшырыгыз аны  
 Төннәр буе  
 Йокламыйча үргән картына!...

[Нәжми, 1925: 61]

(«– Стойте, / Просьба есть: лаптей / Изношенных на свалку не бросайте, / Ведь их плетя, старик не спал ночей, / Ему на память / Лапти передайте!» *Перевод В. Тушиновой*).

Во многих стихотворениях лирический герой воспринимается носителем двух сознаний: красного коммунара, образ которого четко идентифицируется узнаваемыми деталями, и автора, позицию которого можно предположить также исходя из деталей. Если в рассмотренном выше стихотворении последняя просьба – не бросать лапти на свалку за тюрьмой – пробуждает некие ассоциации, то в стихотворении «Ике ант» («Две клятвы», 1923) картина борьбы на бушующем море с маленькой доской в руках («Кечкенә такта белән дулкын ишеп, / Мин бүген качтым! / Караңгы төн буе / Дингез өстендә көрәштем юл өчен» [Нәжми, 1925: 26] («Взялся за маленькую доску, как весла, / Я сегодня сбежал! / Всю ночь в темноте / Бился в море за путь») может быть прочитана и как борьба за будущее, о чем свидетельствует клятва героя.

В большинстве стихотворений К. Наджми лирический герой – сбежавший из тюрьмы узник, избравший путь борьбы за светлое будущее страны. В отдельных текстах появляются детали, конкретизирующие его биографию. Например, в «озын шигырь» «Кичү чоры» («Время перемен») Наджми обращает внимание на всеобщую подозрительность, охватившую общество. Лирический герой заявляет: «– Син беләсеңме әле? / – Юк. / – Мин беләм. / Мин

*күрәм... / Һәрбер йөрәктә шүрлэгән куян эзен. / Мин – бүген һәрбер йөрәкне тикшерәм» («– Ты уже знаешь? / – Нет. / – Я знаю. / Я вижу... / В каждом сердце след перепуганного зайца. / Я сегодня проверю каждое сердце»)* [Нәжми, 1925: 106].

Вместе с тем, картина мира, в котором герой подозревает всех и каждого, полна оптимизма: он уверен, что впереди – светлое будущее: необходимо только искоренить из сердец «след напуганного зайца». Авторское сознание может быть заключено в человеке, который разговаривает с героем и который не знает ту истину, о чем рассказывает главный персонаж. Так возникает двойственность в текстах.

В «озын шигырь» «Тормыш төбөндә» («На дне жизни») предсмертная исповедь больного революционера наполнена гордостью за то, что между больным отцом и «революционным поручением» он выбрал последнее. В монологе героя прослеживается и разочарование: «(...) *Болай да бит озак өстерәп, / Канда юдым ертык күңелне! / Ертык күңел, каны бетеп, шиңде. / Ә кайчандыр анда яз иде, / Бәхетле яз: якты, күңелле... / Хәзер исә – карлы, яңгырлы төн... / Чолган алган аның ертыгын. / Шул ертыктан көчкә-көчкә генә / Туздырамын хыял орчыгын. // Туздырам да туктыйм. / Черек жәепләр өзелгәннәр... / Тирә-ягымда / Исерек хәерчеләр тезелгәннәр. / Менә тагын да / Кан йөткерәм... өффе, өффе, / Үлем көтә бугай илен дә»* [Нәжми, 1925: 61] («Долго влачил я дырявую душу, / Вымыл её кровью! / Дырявая душа, обескровленная, увяла. / А когда-то в ней была весна, / Счастливая весна: светлая, веселая... / Теперь – снежная, дождливая ночь / Окружил её рану. // Из этой раны, с трудом / Я кручу веретено мечты, / Кручу и останавливаюсь. / Прогнившие нити оборваны, / Вокруг пьяные попрошайки. / Вот опять харкаю кровь... уфф, уфф. / Кажется, смерть ждет и страну»).

Таким образом, в стихотворении нет светлой картины жизни, за что боролся герой. Это и рождает двойственность, которая прослеживается не только в творчестве К. Наджми, Х. Туфана, но и А. Кутуя.

На эту двойственность указывал Г. Сагди, который, анализируя стихотворения А. Кутуя, вспоминал арабскую легенду о разногласиях между толкователем и поэтом, намекая на «тексты с подтек-

стом». За эту особенность он называет поэта «барабанщиком интеллектуалов» [Сэгъди, 1930: 125].

Лирический герой написанных в этот период стихотворений А. Кутуя – «представитель масс», нигилист, который отрицает прошлое и все его ценности. В стихотворение «Көннәр йөгегәндә» («Когда бегут дни», 1925), например, лирический герой заявляет, что он отказывается от поколения своих родителей: «*Чәнчелсеннәр / (Фатыймалар һәм Гавасы) / Барысы бергә иске кешеләр!*» [Кутуй, 1925: 5] («Пусть пропадут пропадом / (Фатима и Ева) / Все вместе / Люди старого мира!»). Эти строки звучат как позиция представителя определенных слоев общества – нового человека нового времени, который отказывается от прошлого.

Футуристические образы, которые выступают деталями к биографии лирического героя-коминтерновца, воспринимаются как эпатаж, как бравада человека, считающего себя «создателем новых дней», повелителем будущего в других странах и континентах: «*Яшьлек – балык, / Зур диңгезгә чумып китте, / Аны / Алар куырып ашады*» («Молодость – рыба, / Ушла в бескрайнее море. / Ее / они зажарили и съели»). «*Германиягә / Көннәр жыям, / Көннәр ясыым. / Мин бит / Көннәр йөгегәндә / Аңар барам!*» [Кутуй, 1925: 6] («Для Германии / Собираю дни / Создаю дни. / Я ведь / Туда поеду, / Когда бегут дни») – служат одновременно и дистанцированию его от авторского сознания.

Еще один яркий пример – стихотворение «Сәрвәр-давыл» («Сарвар-ураган»). Оно рассказывает о комсомолке, участнице Гражданской войны, комвзвода отряда Чапаева Сарвар. Лирический герой, который ради того, чтобы вступить в комсомол, убил родного дядю во время Гражданской войны, воспитавшего его, называет Сарвар «одной из новых людей», она для него – идеал.

Написанное от имени «я» как одного из «мы» стихотворение завершается неожиданным переходом к местоимению «они»: «*Алар бик күп / – Менә! / – Әнә! / – Вот! / Меңнәр берсе аларның / 19-дан / Комсомолка / Сәрвәр-давыл*» («Их очень много / – Здесь! / – Вот! / – Вот! / Одна из тысяч их / Комсомолка / с 19-го / Сарвар-давыл») [Нәжми, 1925: 12]). Неявное противопоставление и указывает на несоответствие позиций лирического героя и авторского сознания,

на наш взгляд, появляется двуплановость текста, которая становится основным композиционным признаком «озын шигырь».

Жанр заявил о себе и в творчестве лидера в создании новой литературы – Хади Такташа. Форма «длинного стихотворения» с эпической детализацией, с вставками-исповедями одинокого пророка позволяют ему совмещать личные переживания и трагедию эпохи. В стихотворениях появляется картина строительства новой жизни, и образ героя-гиссианиста, пророка-борца, утверждающего несовершенство земной жизни («Үтерелгән пэйгамбәр» («Казненный пророк», 1918) и др).

В ходе проведённого исследования особенностей литературного процесса 1920–1930-х годов, можно констатировать, что двуплановость закрепляется как признак «озын шигырь», позволяя воссоздать настроение эпохи, в том числе и при помощи иносказания. К концу 1930-х гг. «озын шигырь», как и модернистские поиски, в татарской поэзии отходит на второй план. Двуплановость превращается в «эзопов язык» в поэзии в целом.

Появление «озын шигырь» в литературном процессе 1960-х гг. связано с творчеством Гамиля Афзала. Воссозданная им на пересечении гражданской лирики и сатирической поэзии манера синкретического письма со своеобразной концепцией «маленького наивного человека» возвращает жанр в татарскую поэзию. Его лирический (ролевой) герой – трусливый, кроткий человек, у которого, несмотря на большие устремления, не хватает смелости высказаться открыто. Повторяясь из стихотворения в стихотворение, этот лирический герой начинает восприниматься как дитя своего времени, человеческий тип, порождённый советской идеологией. В результате проявляется общее для всех стихов дополнительное содержание – возникает смех сквозь слезы по отношению к советской власти, которая сделала из человека трусливого, равнодушного раба. Например, известное стихотворение «Мыек борам» («Үсы кручу», 1958) предлагает в статусе лирического героя труса, замечающего каждую мелочь, каждый недостаток, но вместо того, чтобы искоренить эти недостатки, «отважно крутящего усы»: *«Иртә-кичен һәр урамда / Эчеп йөргән хулиганга / Бирер идем каты жәза, / Килеп чыгар бәла-каза; // Тешне кысып карап торам, / Гайрәт белән*

*мыек борам»* [Афзал, 1968: 89] («Утром и вечером по каждой улице / Болтающегося пьяницу-хулигана / Я бы крепко наказал, / Но боюсь, как бы чего не вышло, / Смотрю, стиснув зубы, / Отважно кручу усы»).

В 1956–1957-х годах поэт создаёт множество типических образов, галерея которых предоставляет ему возможность сделать объектом смеха недостатки в общественно-политической жизни при помощи второго плана содержания.

Необходимо отметить, что многие татарские поэты, как и в 1920–1930-е гг. обращаются к «озын шигырь», для подтекстовой репрезентации авторской позиции (критической, сатирической, иронической). У поэтов, отдающих предпочтение традиционной форме, неожиданно появляются несколько «озын шигырь», выделяющих в общем контексте их творчества. Например, в 1960-е гг. перу Равиля Файзуллина принадлежат небольшие по количеству строк или короткие стихотворения. Однако в нескольких его «озын шигырь» за счет игры с известными идеологемами или при помощи повторяющихся образов, критикуется существующая идеология.

К примеру, в стихотворении Р. Файзуллина «Жилфердэуче керлэр жыры» («Песня развевающегося белья», 1965) несколько раз повторяются строки: *«Без сансыз куп төрле, / э жырыбыз – бер: / Кояш турында гел, / Жил турында гел. // (...) Безнең жыры – мәңгелек, / Безнең һаман бер: / Кояш турында гел, / Жил турында гел. // (...) Без авыр булсак та, / Яшькә мул булсак та, / Елый белмибез, – / Бары жырылыбыз без. // Э жыры һаман бер: / Кояш турында гел, / Жил турында гел»* [Файзуллин, 1966: 33–34] («Мы бесчисленно разнообразны, / А песня у нас одна: / Всегда о солнце, / Всегда о ветре. / (...) Наша песня – вечная, / Всегда у нас одна: / Всегда о солнце, / Всегда о ветре. / (...) Хоть и тяжелы мы, / И много у нас слез, / Плакать не умеем, – / Мы только лишь поем. / А песня одна и та же: / Всегда о солнце, / Всегда о ветре»).

Эти повторы указывают на параллель «выстиранное белье / люди», на то, что в идеологических рамках люди вынуждены петь только о солнце, о ветре даже когда «много слез». Каждая деталь стихотворения начинает конкретизировать эту картину: *«Кыштырдап куйсак та, бары жырылыбыз»* («Иногда и пошуршим, но всё

равно поем»), «пуля тишә безне, сода кисә безне...» («пуля пробивает нас, сода проедает нас...»), «кешеләр мәңгегә киткәндә бездән, яшь агызып түгел, – кул болгап калабыз, жырлап калабыз» («когда люди уходят от нас в вечность, мы не льем слезы, а машем вслед и поем»). Так возникает подтекстовое содержание, указывающее на несвободное существование советских «постиранных» людей».

Так же прочитываются и стихотворения «Яр карлыгачы» («Береговая ласточка», 1963), «Күмәч пешерүчеләр жыры» («Песня хлебопеков»), «Ажаган» («Зарница», 1963), вошедшие в первый поэтический сборник Р. Файзуллина. Подобного рода примеры «озын шигырь» можно найти в поэтических сборниках многих татарских поэтов-шестидесятников.

Таких стихотворений было немного, «озын шигырь» в общем поэтическом процессе данного периода занимает не более 5–10 %.

Следующая активизация «озын шигырь» произошла в первые постсоветские годы (Зульфат, М. Агьямов, Роб. и Раш. Ахметзяновы, Ф. Сафин и др.). В них лирический герой – говорящий от имени «мы» как представитель татарского народа – напоминает субъекта речи татарской поэзии нач. XX века. В этот период так называемый внешний сюжет всё больше становится развернутой метафорой, а внутренний – отношением автора к ней. Например, экспрессивный лирический герой Ркаиля Зайдуллы в стихотворении «...Без очарга эзерләнгән идек...» («Мы готовились к полету») – один из тех, кто был готов к полету. Выражению сильных эмоций, экспрессии способствуют повторы; символические образы небес, бури, судьбы определяют многозначность стихотворения. Буря прочитывается и как революция 1917 г., и как реформы конца XX в., даже как индивидуальный путь (жизнь) каждого человека. Ироническая картина социально-политической действительности и экзистенциальное авторское сознание дополняют друг-друга.

В это же время в «озын шигырь» проявляется и другая крайность в воссоздании лирического героя – крайняя индивидуализация, которая в тематическом плане приближает его к «большому стихотворению» Бродского. Например, в экзистенциально-окрашенных «озын шигырь» Рамиса Аймета индивидуализация чувств-переживаний лирического героя превращает его в «чув-

ственного человека», который размышляет о вечном. В стихотворении «Жәйнең соңгы жыры» («Последняя песня лета», 1998) проводы лета, прощание с несбывшимися надеждами отражается в экзистенциальном сознании:

*Инде...үтте! Ерак офык аръягында  
Жанкаемның яшел кошы – оча гына.  
Мин үлмимен, юк, үлмимен  
– китәм бары  
Дөрләп янган чуар төсләр кочагына.  
Мин үлмимен, юк, үлмимен  
– китәм бары  
Лепердәшкән яфрактарның жыры-моңына.  
Иярәмен эҗан эҗылымны саклап барган  
Ап-ак сагыш – киек казлар чылбырына.  
Ки-тә-мен бит! Томан булып ята тыным, –  
Үтте инде – уңды төсем, тынды көем.  
Инде нишлим? Узган гомер сәхнәсендә  
Салкын көзнең шәрә эҗиле булып биим.  
Биим шашып. Изүләрем ачып-ачып.  
Сызласа да, утлы тәлгәш булып, ярам.  
Күрегез, күр! (Яңгыр түгел.) Соңгы тамчы  
Күз яшәдәй тәгәрәпләр төшеп барам...*

[Аймәт, 2000: 46].

(«Уже... прошло! На далеком горизонте / Зеленая птица моей души летает. / Я не умру, нет, не умру /– только уйду / В объятия горящих пестрых цветов. // Я не умру, нет, не умру / – только уйду / К песням качающихся листьев. / Присоединяюсь к сохранившей тепло моей души / Цепочке диких гусей – светлой печали. // Я у-хожу, туманом ложится мой вздох, – / Всё прошло – выцвело разноцветье, умолкла песня. / Что делать теперь? На сцене прошлой жизни / Танцую голым ветром холодной осени. // Танцую неистово, рубашка нараспашку, / Хотя и болит, как огненная гроздь, рана, / Гляньте, глянь! (Не дождь!) Подобно последней капле, / Слезинкой скатываюсь вниз».)

Улетающая зеленая птица, красноватая пестрота осенних цветов, печальная песня листьев, цепочка диких гусей, танец голого ветра, холодная осень, дождь создают картину смены времен года.

Этой картине соответствуют переживания лирического героя, передаваемые посредством метафорических образов («жанкаемнын яшел кошы» («зеленая птица моей души»)), сравнений («томан булып ята тыным» («дыхание мое лежит, словно туман») «салкын көзнец шәрә жиле булып бийм» («танцую, словно голый ветер холодной осени»). Завершающее стихотворение сравнение (в нем лирический герой сравнивает себя со скатывающейся слезинкой) создаёт образ человека, тонко чувствующего всё, что происходит вокруг, пропускающего всё через сердце, душу.

Гиперчувствительность лирического героя, его одиночество и невозможность преодоления подобного состояния сопровождаются почти в каждом стихотворении его детализированным описанием. В этом плане стихотворения кажутся исповедальными рассказами лирического героя о своем внутреннем мире, становятся отражением мироощущения поэта. Этот механизм индивидуализации приводит к тому, что в творчестве Р. Аймета практически нет других людей: есть «я» и есть бытие, с которым он пытается наладить диалог. Этот герой ощущает себя «пришельцем», которому нет равных на земле. Поэтому он и не может найти себе место в человеческом обществе («Автопортрет», 1998). В самоидентификации лирического субъекта Р. Аймета важную роль играют интертекстуальные связи: он близок к романтическому герою татарской поэзии начала XX в., лирическим героям-пророкам Г. Тукая, С. Рамиева. Постоянные переходы границ между «я» и миром, миром и текстом формируют лирического субъекта, который перестает быть только героем своей жизни, но и становится её автором, то есть занимает по отношению к ней активную позицию.

Эти две линии, в которых доминантой выступают философская и социально-философская тематика, в развитии «озын шигьрь» стали фундаментом для молодых татарских поэтов, в творчестве которых этот жанр занимает значительное место (Лилия Гибадуллина, Йолдыз Миннуллина, Рузаль Мухаметшин, Булат Ибрагим и др.) В то же время в стилистическом отношении эти линии едины; в них принцип повествовательности, «достигается благодаря особенностям формирования строк и строф (...) когда цельная фраза не ограничивается пределами строки, но перено-

сится в другую строку (или даже строфу) порождая несовпадение интонационно-синтаксического периода со строгим метрическим шагом» [Богданова, Баранова, 2023: 40]. Свободный стих ярко проявляется в творчестве молодых поэтов и рождает ощущение тревоги, отчаяния, безысходности.

Уже в первых сборниках стихов Лилии Гибадуллиной было заметно, что увеличение объёма и расширение содержания текста происходит за счет «мерцания» мотивов, которые напрямую связаны с узнаваемыми образами и перекликаются с чужими предшествующими текстами. В её творчестве ощущается влияние фольклора, диалог с классической поэзии. Например, стихотворение «Ак күбэлэк» («Белая бабочка», 2022), с одной стороны, воссоздаёт представления, известные из мусульманской мифологии: душа умерших возвращается в дом в виде белой бабочки. Однако автор использует образ в ином ключе: белая бабочка символизирует детство лирической героини («*Шушы тәрәзләрдән шушы дөнъялыкка / Ак күбэлэк төсле балачагым бакты*») [Гыйбадуллина, 2022: 5] – «Из этих окон глядело на мир / Мое детство – белая бабочка»). Ее грусть по дорогом сердцу дому («*Мин сагынган йортның чаршавулары зәңгәр, / Зәңгәр бизәкләрдән көн агыла талгын*» – «В доме, по которому я скучаю, были голубые занавески / из голубых узоров медленно уходил день») формирует ещё один образ – лежащей на подоконнике белой бабочки с запятнанными крыльями, который повторяется в сильной позиции, в последних строках стихотворения, и указывает на интертекстуальную связь со стихотворением Зульфата «Кара күбэлэк» («Черная бабочка», 1987).

Если уход дорогих сердцу людей – бабушки и дедушки – заставляет вспоминать детство, белую бабочку, то прием интертекстуальности указывает на темную сторону жизни человека, когда чернота земных забот «пачкает» чистые детские души. Однако красивая эстетическая картина, воссозданная в первых строфах произведения, возвращает к началу стихотворения, меняя отношение читателя к прошлому. Детство, родной очаг, дом, любящие люди – вот главные ценности в жизни человека, которые сохраняют «бабочку белой», хотя и с запятнанными крыльями. Поэтому память всегда бежит к окнам с геранью, воспоминания о дорогих сердцу людях греют душу... Так

символ бабочки, вступая в интертекстуальную связь с различными источниками, наполняется новыми значениями. По сути, при помощи этого механизма «озын шигырь» позволяет воссоздать историю жизни отдельно взятого человека и историю человека вообще. Таким образом, интертекстуальность также становится одним из свойств «озын шигырь» в современной татарской поэзии.

Стихотворение «Кош юлы» («Дорога птиц») Л. Гибадуллиной также начинается с описания картины утра, в котором чувствуется интертекстуальная связь с образом «дня-птицы» Роб. Ахметзянова («Күгәрчен очып туймас көн» («Голуби не могут налетаться», 1962), «Өй түрендә яфрак алкышлары» («Овации листьев у дома», 1962), «Кояшка, кояшка!» («К солнцу, к солнцу!», 1960) и др.). Затем воссоздается образ «птицы» – души лирической героини, в адрес которой звучит пожелание, чтобы она долетела до будущего, нашла там себе место. Узнаваемая фраза – «үткәннәрдән корым» («копоть прошлого») – активизирует социально-политический дискурс, указывая на человека с советским прошлым, тонко намекая на такой же образ в творчестве Зульфата («Тамыр көлләре» («Пепел корней», 1978) и др.).

В следующей строфе появляется новое значение: *«Бара кошлар / Дөнъя йөгән тартып»*. Фраза *«Дөнъя йөгән тартып»* может быть прочитана как «Тянут тяжесть бытия», «Тянут груз жизни», «Тянут ношу вселенной» и т.д.; она формирует параллелизм человек / птица. Углубляя мотив «тянущих груз жизни» людей, поэт задается вопросами: *«Очар кошлар юлы күктәме соң?»* («Путь птиц на небесах?»), *«Очар кошлар юлы биектәме?»* («Путь птиц в вышине?»). В каком-то смысле в этих вопросах чувствуется интертекстуальная связь с трактатом А. Навои «Лисан ат-тайир», в котором разъясняется свобододлюбивая природа литературного творчества. Рассказывая о птице, которая под тяжестью каждодневных забот забыла вкус неба, простора и свободы, поэт упоминает крылья – которые иногда болят; дороги, копоть которых покрыла крылья; далекие небеса, манящие своими просторами.

Таким образом, стихотворение может быть прочитано и как текст, утверждающий вечное стремление людей к небесам, к свободе, к просторам. Оно акцентирует внимание на том, что только

способные летать могут нести ношу бытия. Последняя строфа указывает, что свой путь человек способен выбирать сам. Повторяющаяся в тексте лексема «моң» оставляет возможность прочитать этот образ и как путь литературного творчества.

Сборник стихов Ю. Миннуллиной «Күк тирмәсе» («Небосвод») открывается стихотворением «Тиңсезлек» («Неравенство») [Миңнуллина, 2011: 3–12], в котором рассказывается о всё возрастающем чувстве любви и отказе от него. Вокруг этого мотива структурируются образы, принадлежащие разным рядам концептуализации изображенной действительности: цветы (желтые голландские тюльпаны, жасмин, роза); звуки (блюз, звуки трамвая, паровоза, горна, возвещающего о конце света); движение (улица, трамвай, озеро Кабан, кафе, дом, остановка трамвая, храм, железнодорожный вокзал). Времена года сменяют друг друга: снежная зима, февраль – весна – летний дождь – осенний дождь. Множество ассоциаций, которые уводят внимание то к танцу Кармен, то к вселенскому потоку после семидневного дождя, то к образу самой любви в виде храма, то через религиозную символику указывают на образ молодого священника, влюбленного в «дочь сарацинов» (обобщённое название мусульман). Только в самом конце стихотворения лирическая героиня идентифицируется с этой девушкой-мусульманкой. Сложноорганизованный текст буквально завораживает мерцанием множества смыслов. Мотиву любви противостоит мотив греха, который, в свою очередь, осложняется «мерцанием» мотивов любовного треугольника и всепрощающей человеческой любви: «*Яна шәмнәр / калай шәмдәлләрдә, / ярдәмгә зар җаннар / исәбенән. / Мөгҗизадан өстен / гәҗизләр бар: “Исән генә йөрсен, / исән генә...”*» [Миңнуллина, 2011: 11–12] («Горят свечи / в жестяных подсвечниках, / за счет душ, / кто надеется на помощь. / Есть обреченные, / даже выше чуда (слова): “Пусть только живет, пусть будет здоров...”»). Кроме основного, ни один из них не выделяется в поле авторского сознания. По сути, текст является «открытым произведением» (У. Эко) – мозаичным, пребывающим в постоянном движении, ракурсы которого зависимы от сознания читателя.

В каждом её произведении присутствует философский мотив, который зачастую становится системообразующим в тексте.

В стихотворении «Бозлы тэрэздэ бармак эзе» («След пальца на обледенелом окне», 2011), например, воссоздается обычная жизненная ситуация: лирический герой наблюдает за ночным городом. Типичная картина: зима, бабушка вяжет внуку носки, старый лодочник гуляет возле речного порта, уходит в ночь мужчина из дома напротив мечети, вслед летит бальзамин с балкона. Эти фрагментарные картины объединяются авторским сознанием в последних двух строках: «*Тоныклана бара шәһәр... / тының белән жылыт-масаң әгәр*» [Миңнуллина, 2011: 13] («Город теряет ясные очертания... / если не согреть его своим дыханием»).

Мысль о том, что каждый человек сам создаёт действительность вокруг себя, сам интерпретирует и выделяет смыслы, заставляет вернуться к деталям и увидеть мерцание историй жизни.

В отдельных текстах структурообразующую функцию выполняет лирический герой-гиссианист, бунтарь, с одной стороны, напоминающий героев татарских поэтов начала XX века, но, вместе с тем, в отличие от гиссианистских текстов предыдущих авторов здесь скрытая ирония переносит героя в иную, постмодернистскую плоскость, в плоскость постмодернистской чувствительности. Например, в стихотворении «Ә бер дүшәмбедә» («А однажды в понедельник»), представлен образ человека, который весной вдруг почувствовал желание жить, желание освободиться от «потолков и поводов» («тезген-түшәмнәр»). Однако уже с первой строфы начинается воссоздаваться хаос бытия, и периодически возникающее у героя желание жить указывает, что человек не живет вовсе: «*Безгә, әни, шундый захмәт тигән, / Үтмәсен дип, син дә келәү келә – / Тезгеннарне өзәр исәрлек бу, әни: / Мең яшише килә*» [Миңнуллина, 2011: 16]. («Нам, мама, пристала такая болезнь, / Читай и ты молитву, чтобы не прошла – / Эта болезнь может оборвать поводы, мама: / Хочется тысячу раз жить».)

Воссоздаваемый Ю. Миннуллиной мир полон неожиданностей и экспрессии, он фрагментарен, так как состоит из проекций человеческих представлений, трактуется как нечто движущееся и меняющееся. Называя человека «чертовым колесом» («Шайтан тэгәрмәче»), смерть – возвращением домой, во Вселенную («Без киткәндә» – «Когда мы уйдем»), лирического героя – «гыйсьян

бөтерчеге» («волчком гиссиана») («Шайтан тэгәрмәче» («Чертово колесо»)), автор одновременно и эпатирует, и заставляет задуматься, зарождает ощущение беспокойства, деструкции. Стремление к детализации, в том числе через интертекстуальные связи, иллюзорность и фрагментарность картины мира обеспечивают множественность смыслов. Творчество поэтессы сопротивляется легкому прочтению, требует особой рецепции и отличается свободой экспериментирования.

Необходимо особо указать умелое использование такого приема, как эвфония в современном «озын шигырь»: звуковой повтор задерживает внимание читателя на отдельных словах в поиске дополнительных значений и смыслов.

Вместе с тем, в произведениях этой формы современные молодые поэты нередко обращаются и к приемам сюр-эстетики. Так, Б. Ибрагим в подавляющем большинстве произведений использует автоматическое письмо, то есть творчество без контроля сознания, опирающееся только на подсознательные импульсы. Его «озын шигырь» производят впечатление непрерывного потока сознания. «Иной взгляд» поэта на явления зачастую проявляется в сильной позиции – в символах и символических конструкциях. Например, в стихотворении «Балык теле» («Рыбий язык»), давшем название всему сборнику стихов, описывается летний дождь. Пузырьки от капель дождя напоминают рыбы глаза, рыбок, и этот сюрреальный мир ассоциируется с миром людей. Далее этот символический образ «рыбьего языка» становится приметой времени: люди теряют родной язык – обучавшиеся за границей учителя распространяют рыбий язык – за границей люди освоили рыбий язык, продав свой родной – в рыбьем языке нет письма и нет истории – сменившие свой родной язык на рыбий становятся счастливыми, равнодушными: *«Ят та тугел кебек инде / Бу тел безгә. / Балык булып барабыз бит / Үзөбез дә»* [Ибраһим, 2014: 36] («Кажется, уже и не чужой нам / Этот язык. / Ведь мы и сами / Превращаемся в рыб»).

Таким образом, поэт воссоздаёт мысли и переживания лирического героя, связанные с дождем. Символический образ, повторяющийся в названии стихотворения, в сильной позиции (в начале

и в конце), помогает акцентировать в потоке сознания лирического субъекта национально-историческую проблематику, связанную с потерей татарского языка. Кроме того, в фокусе произведения возникает образ «мы»: «*Балык теле бездә, / Атасыннан баласына күчә, телебезгә, / Бөек телебезгә*» («У нас рыбий язык, / Переходит от отца к детям, входит в наш язык, / В наш великий язык»).

С одной стороны, это «мы» – сознание безличного субъекта, с другой, обобщённо-личное сознание – родовое сознание нации, народа, современников. Так чувства-переживания лирического героя превращаются в переживания огромного количества людей, сюрреальная картина позволяет поэту представить эту общую проблему. При этом причина возникновения такого сюрреалистического ощущения глубоко индивидуализирована.

Молодые поэты в «озын шигырь» воссоздают причудливые, завораживающие красотой картины природы. Например, в стихотворении «...Жирдән – күккә, күктән жиргә кадәр...» («От земли – до неба, от неба до земли...») Л. Гибадуллиной эта картина возникает вокруг мифопоэтической универсалии о существовании в людях окна во вселенную. Устанавливается интертекстуальная связь с общеизвестным стихотворением Г. Тукая «Шөһрәт» («Слава», 1913), в котором великий татарский поэт использует образ «окна в мир в душах людей»; стихотворением М. Аглямова «Тәрәзәгез булса» («Если у вас есть окна», 1983), в котором структурообразующую функцию выполняют понятия «Өй тәрәзәсе» – «күңел тәрәзәсе» (дөньяга тәрәзә) – «актив тормыш позициясенә тәрәзә» – «ил мән-фәгатенә тәрәзә» [«окно дома» – «окно души» (окно в мир) – «окно в активную жизненную позицию» – «окно к интересам страны (народа)»]. В стихотворении образ прочитывается двояко: «окна в людских душах заколочены», но «окна в мир, бытие» открыты. Используя узнаваемый образ «күк капусы ачылу» («раскрываются небеса»), автор в последних строках констатирует: «*Пәрдаләре зәңгәр ачык тәрәзләрдән / Акрын гына таңда Тәңре карый...*» [Гыйбадуллина, 2010: 33] («В окна с синими занавесками / По утрам тихонько смотрит Всевышний»).

Такая концовка предоставляет возможность двоякого прочтения. С одной стороны, несмотря на то, что окна человеческих душ

«заколочены», они всегда открыты со стороны Вселенной («окна во Вселенную»). Кроме того, создаваемая поэтом мистическая картина подчеркивает непознаваемость бытия, указывает на возможности только чувственного познания.

Таким образом, самая активная форма современной татарской поэзии – «озын шигырь» не идентична «длинному стихотворению». Со своими уникальными тематико-эстетическими особенностями она сформировалась в первой трети XX века – в эпоху экспериментов по созданию «новой поэзии». Отсутствие сюжета, формирование основного содержания за счет комплексной характеристики основного образа (лирического героя, ролевого героя и т.д.), авторская наставническая позиция, сопровождающаяся иногда даже риторическим обращением, историческими экскурсами, стали формообразующими признаками «озын шигырь».

Жанровое становление «озын шигырь» завершается в 1920–1930-е гг. на волне модернистских экспериментов. Стилевая доминанта приближается к свободному стиху. Послереволюционные историко-культурные изменения наложили отпечаток на концепцию лирического героя и на композицию: текст предстал как единство двух картин (социокультурной – обобщённой; и экзистенциального сознания автора, становясь маркером «озын шигырь»).

В творчестве «шестидесятников» «озын шигырь» воспринимается авангардным явлением, позволяющим вести интеллектуальную беседу с подготовленным читателем о существующем положении вещей.

В «озын шигырь» в татарской поэзии во все периоды его эволюции наблюдается и несовпадение лирического героя (который выступает в амплуа ролевого героя) и авторского сознания.

Политические реформы 1986 г. привели к активизации публицистического начала в поэзии, и к возрождению «озын шигырь». В статусе лирического героя произошло разделение на две противоположные стороны: обобщения до уровня «мы» и крайней индивидуализации (хотя и эта версия не совмещён с сознанием автора). Современное развитие «озын шигырь» происходит в соответствии с этими двумя механизмами.

Среди стиливых особенностей современного «озын шигырь» важное место занимают повторяющиеся символы или символические образы, которые превращают тексты в историю народа, страны, человечества вообще; мерцание мотивов и интертекстуальный диалог, при помощи которых создаётся множественность контекстов и смыслов.

Таким образом, жанровая особенность «озын шигырь» возникает на основе нескольких конститутивных признаков. Тематической доминантой жанра оказывается социально-политическое или философское содержание, которое может быть прочитано по-разному. Композиционная двуплановость возникает из несовпадения социально-политической (или общечеловеческой) картины и индивидуально-личностной оценки изображенного. Ритмико-строфическая подвижность, повествовательность являются жанро-образующими в татарском «озын шигырь».

## ВЕНОК СОНЕТОВ В УДМУРТСКОЙ ПОЭЗИИ

*В. Л. Шибанов*

Лидер удмуртской культуры Кузубай Герд в 1928 г. писал: «В поэзию вошли и постоянно продолжают входить почти все европейские формы и техника; сонеты, рондели, терцины, японские хокку и т.д. освежающе и неожиданно прозвучали на удмуртском языке» [Герд, 1997: 282]. Но в 1930–1950-е годы обращение к европейским твердым формам стало приравниваться к формализму, буржуазно-националистическому течению «гердовщине». Неслучайно удмуртский классик Михаил Петров (1905–1955) не писал стихов, построенных по западным и восточным каноническим образцам. Возврат к начатым поискам и экспериментам возобновляется в конце 1960-х годов. Первый венок сонетов на удмуртском языке «Шунды но жужа но» («Солнце заходит – солнце встает», 1970) написал Гай Сабитов.

Художественное своеобразие удмуртского сонета подробно исследовала Н. Атнабаева. В поле её внимания попали 110 произведений в этом жанре и 17 венков сонетов, правда, некоторые из них исследователь называет «дериватами», не полностью отвечающими каноническим требованиям [Атнабаева. 2004: 15]. Стихотворения в форме сонета публикуются и в последние десятилетия XXI века. Так, в сборнике Сергея Матвеева «Инсьӧр пӧртмаськонъёс» («Небесные сполохи», 2008) содержится 17 произведений в этой твердой форме. Фёдор Суворов включил в книгу «Азвесь зоръёс» («Серебряные дожди», 2012) 146 своих сонетов, вызвавших отрицательную оценку со стороны критики и оцененных как «желание найти глубокую философию в неглубокой луже» [Кельмаков, 2013: 69–81]. Перед нами тот случай, когда сонет не вдохновляет, а усыпляет, о чем говорил ещё коми исследователь В. Демин [Демин, 1997: 210].

Популярность сонетной формы Н. Атнабаева объясняет не только стремлением поэтов усвоить европейские традиции через русскую литературу, но и возможностью этого жанра стать явлением национальным: «Особенности народной лирики, а именно южно-удмуртские короткие песни, послужили плодотворной почвой для развития в удмуртской поэзии жанра сонета, форма

которого стремится к наиболее концентрированному выражению лирического переживания на высоком уровне философского восприятия бытия» [Атнабаева, 2004: 8]. Данное замечание исследователя особенно актуально при объяснении популярности *венка сонетов*. Именно на территории распространения южно-удмуртских народных песен родились все те национальные поэты, которые создали в 1960–1980-е свои произведения в этом жанре: Гай Сабитов (Кукморский район РТ), Владимир Романов (Бавлинский район РТ), Александр Белоногов (Менделеевский район РТ), Иосиф Бобров и Николай Байтеряков (оба – Алнашский район УР).

Написать цельное произведение из пятнадцати сонетов, в котором «15-й, магистральный сонет состоит из строк, последовательно прошедших через все 14 сонетов» [Квятковский, 1966: 73], требует не только определенного технического мастерства, но и глубокой фольклорной подпитки для постоянного поддержания поэтической напряженности. Один из сонетных принципов «теза – антитеза – синтез» требует, так или иначе, изображения противоречий в изображаемой картине и переживаниях героя. Для советской поэзии периода господства социалистического реализма такое подчеркивание противоречивости мира давало новые возможности в раскрытии внутреннего мира героев, снижении патетики и отхода от декларативности. В то же время фольклорные традиции наложили и свой «отрицательный» отпечаток: например, удмуртские поэты с лихвой используют в своих сонетах повторы одних и тех же слов, характерных для народных песен, тогда как канонический сонет не терпит многократного повторения образа.

И всё же уверенность в том, что поэты не обязаны строго соблюдать европейские требования, утвердилась не только в Удмуртии, но и в других национальных регионах: «Сонет как устойчивая, твердая форма в условиях межлитературной коммуникации существенно нарушается, в инонациональной традиции каноничность жанра ослабевает» [Нагуманова, 2019: 184]. Татарский учёный справедливо отмечает, что поэты и переводчики учитывали «горизонт ожиданий» читателя, особенно в советские годы. Близкая мысль высказана Д. Ф. Загидуллиной по поводу жанровых образований в широком охвате: «Вместе с тем канон не требует прямого повторения, здесь речь идет скорее о воспроизведении с использо-

ванием достигнутого» [Загидуллина, 2022: 302]. О сознательном отходе от канонов образно сказал Александр Белоногов в своем венке сонетов «Шепъёс но сяськаос» («Колосья и цветы», 1982):

*Соин ик пуныны тугокоюм  
Шепъёс но розаос бичай киям.*

[Белоногов, 1982: 131]

Поэтому для плетения своего венка  
Я в руки взял колосья и розы.

В данном примере «розы» ассоциируются с классическими европейскими требованиями, «колосья» – с национальными традициями и местным колоритом. Вместо «колосьев» А. Белоногов мог изобразить, например, местный символический цветок италмас (купаву), но автору важно было подчеркнуть тему труда хлебороба и усилить тем самым гражданскую проблематику. Как пытается показать А. Белоногов, форма и содержание, тесно связанные друг с другом в европейском сонете, могут быть пересмотрены в условиях социалистической действительности.

*Первый венок сонетов.* На развитие удмуртского венка сонетов плодотворное влияние оказал поэт и радиожурналист Гай Сабитов, написавший первое произведение в этой твердой форме. Его «Шунды но жужа но» («Солнце заходит – солнце встает», 1970) посвящено близкому другу Михаилу Покчи-Петрову (1930–1959), трагически погибшему в 29 лет (он неудачно прыгнул в воду во время купания и сломал позвоночник). В ряде критических статей и исследований указывается, что дата создания произведения – 1967 год [Атнабаева, 2004: 19], тем не менее в тот период был напечатан лишь цикл сонетов, посвящённых Покчи-Петрову (журнал «Молот». № 4). В переводе на русский язык произведение вышло в 1973 году в сборнике «Радость» (пер. О. Поскрёбышева).

По жанру перед нами венки-посвящения, повлиявший в дальнейшем на тематику сонетного творчества других удмуртских поэтов: Анатолия Петрова, Иосифа Боброва, Аллы Кузнецовой. В мордовской лирике примечателен венки сонетов И. Калинкина «Великому Эрзе» (1981), коми поэт А. Ванеев посвятил цикл сонетов знаменитому Ивану Куратову (1985). Жанр венка сонетов позволяет в сюжет лирического (внутреннего) содержания

вкрапливать значимые факты из биографии известной личности, при этом начинает прорисовываться событийный (внешний) сюжет [Богданова, 2015: 274]. Ограниченный объём произведения, пусть и в 210 строк, не позволяют автору перейти в эпическое повествование и снизить тем самым философско-эмоциональный накал. Гай Сабитов в конце своего венка усиливает трагическое начало. Так, характерен эпизод, в котором Покчи-Петров, будучи в Москве, в последний раз встречается с сыном, и мальчик «провидчески» говорит отцу: «Ты, папа, выпей перед смертью томатный сок» [Сабитов, 1975: 29]. Известный биографический факт органично вписывается в лирический медитативный сюжет Г. Сабитова.

*Тон режиссёр, актёр но кылбурчи –  
Ужьёс позё, бугыр куашетыса.  
Эшьёсылды тонэн шулдыр, капчи,  
Тон удйськод но кадь весь кырзаса!*

*Огнад дыръя гинэ сюлмыд вузэ –  
Оло, шёдскод сюресэдлэсь тумзэ.*

[Сабитов, 1975: 28]

(Ты режиссер, актер и поэт, / Дела кипят, волной шумя. / Дру-  
зьям с тобой весело, легко, / Ты живешь, как будто всё время на  
песне. // Но когда ты один, ноет твоя душа, / Видимо, чувствуешь  
конец своего пути).

Благодаря Гаю Сабитову в Удмуртии преобладающей стала шекспировская, или английская, форма сонета. Незадолго до трагедии М. Покчи-Петров, молодой поэт и режиссер, запланировал поставить на сцене Удмуртского национального театра одну из пьес В. Шекспира. Он вдохновил Гая Сабитова перевести сонеты великого английского писателя на удмуртский язык, а затем и самому обратиться к этому жанру. Г. Сабитов перевел на удмуртский язык 56-й, 76-й и 77-й сонеты Шекспира (все они входят в цикл, посвященный испытанию мужской дружбы) с целью изучения особенностей английского варианта этой твердой формы [см. Леконцева, 2015: 259–266]. Строфика в форме трех катренов и дистиха (4+4+4+2) и рифмовка *абаб вгвг дедэ жж* (с лишней рифмой в двух первых катренах) стали формообразующими в венке сонетов «Солнце заходит – солнце встает». Вслед за Гаем Сабитовым

к английской форме стали обращаться почти все его удмуртские последователи, лишь изредка завершая свои произведения двумя терцетами. Английская форма сонета стала популярной и в других регионах Урало-Поволжья, чему способствовали, в первую очередь, прекрасные переводы сонетов В. Шекспира на татарской (Ш. Мударрис), чувашский (Н. Теветкель), марийский (В. Колумб), коми (А. Ванеев) языки.

*Венок сонетов в 1970–1980-е годы.* Казалось бы, зарождение венка сонетов в удмуртской поэзии не обусловлено объективными закономерностями литературного процесса: случайно погиб ярко восходящий талант, а близкий друг Гай Сабитов, исполнив его предсмертное желание, написал художественное произведение. На самом деле не всё так просто. Прошло десятилетие, прежде чем удмуртский поэт претворил в жизнь свою идею; перед этим в советских журналах, например в «Вопросах литературы», должны были быть оглашены некоторые допускаемые «вольности» для обращения поэта к сонету: «Схематически это можно определить так: положение, или теза, развивается в первом катрене; на него отвечает во втором катрене противоположение, или антитеза; заключение, или синтез, развивается в двух терцетах. Однако в чистом виде эта схема лишь редко встречается в сонете» [Бехер, 1965: 191]. Касаясь венка сонетов, И. Бехер вновь говорит об устоявшихся требованиях и делает заключение («Здесь безраздельно властвует художественный разум» [Бехер, 1965: 208]), которое каждый поэт может понять и трактовать по-своему.

В удмуртской поэзии 1960–1970-х гг. многие темы стали настолько декларативными и «избитыми», что вдохнуть в них новый смысл могли лишь оригинальные формы подачи материала. Патетическим воспеванием партии, Ленина, весны, солнечного утра и т.п. грешили многие стихи Гая Сабитова в 1950–1960-е гг. Неслучайно молодой поэт Владимир Романов писал о его творчестве: «Тросаз кылбуръёсаз поэт огъя кылъёслэсь, риторикалэсь мозмытскыны ёз быгаты. Г. Сабитовлы азьлане бадӟым вамыш лэсьтыны юртыз “Шунды но жужа но” сонетьёсын венок бордын ужамез» [Романов, 1975: 39] (Во многих своих стихотворениях поэт не мог избавиться от общих слов, риторики. Сделать важный шаг вперед помогла ему работа над венком сонетов «Солнце заходит – солнце

встает»). Важно добавить, что «...одическая риторичность была не единственной помехой на пути удмуртской поэзии через конкретные картины жизни к аналитичности, <...> рецидивы бесконфликтной литературы оказались даже более живучи, чем риторичность» [История..., 1988: 13]. В такой ситуации сонет и особенно веночек сонетов со своими каноническими требованиями (теза – антитеза – синтез) оказались наиболее действенными при оживлении национальной поэзии, при отражении ею диалектических закономерностей бытия. Веночек сонетов, характеризующийся своей целостностью при значительном объёме и особой завершенностью, оказывал серьёзное воздействие на *эстетические* переживания читателей, соскучившихся по высокохудожественным литературным произведениям за долгие годы соцреалистической литературы. В то же время актуализировать все тончайшие изыски этого жанра удмуртские поэты не могли по ряду причин. Удмуртский читатель советского времени, получивший образование в сельской школе, был далек от эстетических вкусов итальянской и французской интеллигенции эпохи Возрождения. Помимо этого «горизонта ожиданий», сказывались и особенности национального языка с фиксированным ударением на последнем слоге.

В венке сонетов Владимира Романова «Нюлэс» («Лес», 1973) на первый план также выходят широко распространенные темы и мотивы, характерные для удмуртской советской поэзии – воспевание леса, призыв беречь природу и т.п. Но в центре внимания автора – красота души человека. В форме беседы с понимающим другом на протяжении всех 15 сонетов поднимаются нравственно-эстетические вопросы, при этом лес раскрывает свои различные грани (разные времена года, краски и звуки, разнообразные отношения человека и леса и т.д.). Произведение написано чередованием шекспировской (4+4+4+2) и итальянской (4+4+3+3) разновидностей сонета. Владимир Романов стремится к своеобразной полноте в раскрытии взаимоотношения человека и леса, стараясь не повторять одни и те же мотивы. Кульминационным моментом в лирическом сюжете венка является десятый сонет, в котором лирический герой рассказывает о лесном пожаре и своих впечатлениях от увиденного:

*Нош мон адзи, кызьы нюлэс сутске,  
Кызьы пöйшур отысь пегзе кир-пазь.*

*Тылэн кылыз соку ваньзэ нюлэ,  
Сьӧд чын ваньзэ соге но ёжокатэ.*  
[Романов, 1975: 39]

(А я увидел, как горит лес, / Как животные разбегаются оттуда в страхе. / Язык огня тогда облизывает всё, / Черный дым всё вокруг обволакивает и душит).

По поводу этого произведения Ф. Ермаков пишет: «Поэт не декларирует свои мысли о лесе, а придаёт им выразительную художественную форму» [Ермаков, 1987: 187]. Непривычная для удмуртского читателя форма позволила автору заглянуть на знакомые вещи под другим углом зрения, соединить эстетическое и нравственное начала в рамках осмысления одного реалистического образа, придав ему символическое значение. Владимир Романов, судя по всему, знал, что марийский поэт Валентин Колумб тоже обратился к теме леса в своей поэме «Чодыра, чодыра» («Лес мой, лес», 1968). При первой журнальной публикации (Кенеш. 1973. № 4) удмуртскому произведению было дано название «Нюлэс, нюлэс» («Лес, лес»), практически как у В. Колумба, но в сборнике «Покчи гужем» («Бабые лето», 1975) в названии осталось лишь одно слово «нюлэс». Публицистически звучащая тревога за судьбу человечества и его будущее, характерная для марийской поэмы, у В. Романова значительно приглушена с целью усиления эстетического воздействия на читателя.

Третьим удмуртским поэтом, обратившимся к венку сонетов, стал Александр Белоногов, написавший три произведения в этом жанре – «Вужмонтэм кузьым» («Нестареющий дар/подарок», 1977), «Шепьёс но сяськаос» («Колосья и цветы», 1982) и «Кошкем тулыслэн югытэз» («Свет ушедшей весны», 1992). В первом из них поэт воспевает родную деревню Вандэмо и её «нестареющий дар» – песню; во втором важное место занимают трудные годы военного детства, размышления о цене доставаемого хлеба, уважительное отношение к колхозному полю. Если в первом тексте поэта больше привлекает категория прекрасного (красота души человека), то во втором – гражданско-публицистическое чувство любви к земле. Такое изменение тематики было встречено удмуртской критикой неодобрительно. Известный критик писал: «По сравнению с первым венком сонетов, здесь публицистическое решение

темы преобладает над образным, что снижает выразительность произведения» [Ермаков, 1987: 189–190]. Такого же мнения придерживается и Н. Атнабаева [Атнабаева, 2003: 83]. В третьем венке сонетов «Свет ушедшей весны», написанном уже в новых социально-политических условиях, удмуртский поэт с грустью вспоминает свои молодые годы, размышляет о понятиях «стихотворение», «музыка», «счастье», «любовь», как бы подытоживая свою шестидесятилетнюю жизнь. Данное произведение А. Белоногова осталось в удмуртской критике почти незамеченным, оно явно уступало по силе первому его венку сонетов.

Центральным, сквозным образом в «Нестареющем даре» является «кырзан» («песня»), вдохновившая молодого поэта постигать красоту окружающего мира и давшая крылья для жизненного полета. Александр Белоногов не конкретизирует особенности южноудмуртских четверостиший и куплетов, которыми гордится национальный фольклор (в том числе и его родная деревня), более того, не включает их в ткань своего произведения непосредственно. В лирическом сюжете главенствуют образы деревни Вандэмо и беседующего с ней героя, при этом образ «песни» будто бы отходит на второй план. Однако заключительное 15-е стихотворение – магистрал – почти неожиданным образом актуализирует это понятие (строки 5–10 и 13–14):

*Кельтй тонэ, мусо вордскем гуртэ,  
Кошки тынад кузьмам кырзанэныд.  
Туннэ сюлэм нош маке куректэ:  
Аслыд кырзан ой кузьма на тыныд.  
Но верасько туннэ шумпотыса:  
Улон пыр нуисько мон кырзандэ.  
<...>  
Валчеяса кырзан сяськаосме,  
Тани керттй туннэ тугокоме.*  
[Белоноговов, 1977: 149]

(Покинул я тебя, родимая деревня, / Ушел с подаренной тобою песней. / Сегодня же на душе тревожно, / Ведь тебе я ещё не подарил своей песни. // Но сейчас могу сказать радостно: / Сквозь всю жизнь несу я твою песню. <...> / Соединив цветы из песен, / Вот я связал сегодня мой венок).

Так как магистральные строки дважды повторяются в предыдущих частях произведения (в первом стихе сонета и последнем стихе предыдущего до него сонета), то несложно увидеть, как увеличивается частотность образа «кырзэн» («песня»). Лирический герой А. Белоногова, идущий по жизненному пути с благодарностью к Вандэмо, использует «песню» в самых разных значениях, раскрывающих её нравственно-эстетическую силу воздействия на человека.

Излишней публицистичностью отличаются, по сравнению с вышеприведёнными примерами, венки сонетов Иосифа Боброва «Нянь» («Хлеб», 1980) и Николая Байтерякова «Зэмлык» («Истина/Правда», 1987). Оба написаны в строфической форме 4+4+4+2. Сложно объяснить такой «поворот» удмуртских поэтов от советской эстетики к советской этике, особенно при осмыслении творчества выдающегося удмуртского лирика Н. Байтерякова. Может быть, поэты выразили свою реакцию на возможности исчерпывающей себя «тихой лирики», к которой тяготеют тексты В. Романова и первый венок Белоногова, и решили усилить гражданское начало. Но возможно, авторам хотелось поспорить с распространённым мнением, согласно которому жанр сонета якобы не предназначен для воспевания революционно-патриотических чувств. Если так, то эти произведения с красивой «обёрткой» сонета вряд ли можно считать образцовыми.

Иосиф Бобров размышляет о цене хлеба в годы Великой Отечественной войны. В первоначальной публикации было даже посвящение к одному из передовых хлеборобов, отмеченному правительственными наградами. В венке сонетов Н. Байтерякова показывается организация в деревне колхоза, тяжелое военное время. Герой признает, что правда иногда искажалась, но в трудовых делах народа и страны она сохранялась чистой, как в истоке родника. В целом возникает ощущение (прежде всего, с позиций сегодняшнего дня), что развитие удмуртского венка сонетов начинает идти не по нарастающей, а по убывающей линии, хоть и соблюдаются главные формальные требования жанра.

*Венок сонетов в конце XX – начале XXI в.* В период 1998–2004 гг. было опубликовано, по нашим подсчетам, шесть полноценных венков сонетов (не учитывая циклы и т.н. дериваты венков).

Спад интереса к этой твердой форме объясняется, прежде всего, ослаблением идеологических требований к печатаемым (чаще всего на свои финансовые средства) сборникам стихов; стало не обязательным включать в поэтическую книгу произведения гражданско-патриотического советского содержания, их место заняли стихи на злободневные темы современности, а также переосмысливаемая национальная мифология. Борьба с риторикой и общественно-политическими советскими штампами отошла на задний план, в связи с этим и живительная сила венка сонетов стала не особо востребованной. К тому же в удмуртской критике всё отчетливей стали звучать голоса, не приемлющие вольного обращения с архитектурой и содержанием сонета. Приведем некоторые высказывания.

Л. Айтуганова, высоко оценивая венок акросонетов Аллы Кузнецовой «Чигвьесь» («Монисто», 2000), отмечает: *«Озьы ик чѣмто но луэ куд-ог сонетьёслэн пуш веранзылэн радъяськон аспӧртэмлыксы борды. Соос огшоры кылбур луыса гинэ кылё, сонет дорозь будыса уг вормо»* (Также приходится спотыкаться на композиционных особенностях построения некоторых сонетов. Они остаются лишь обычными стихотворениями, не поднимаются до уровня сонета) [Айтуганова, 2000: 281]. Поэт Сергей Матвеев, работающий редактором в издательстве «Удмуртия», с болью в душе отмечает: *«Ма, тани ук «сонет» жанрен, пе, кылбур гожтӧм. Сонетсы сонетлы уг уква. Угось сонет – со дас ньыль чуръем кылбур гинэ ёвӧл»* (Вот, говорят, написали стихотворение в жанре «сонета». А оно не похоже на сонет. Ведь сонет – это не только четырнадцать строк» [Матвеев, 2003: 72]. Критические ноты звучат и в адрес произведений 1970-х г., например, Владимира Романова: «...Не все принципы сюжетостроения соблюдены в сонетах точно. В сонетах 5 и 6, например, нет вывода, в 11 и 12 – выводы несколько неожиданны» [Атнабаева, 2004: 17–18]. Но, несмотря на такую критику, удмуртские поэты, ссылаясь на опыт авторитетных предшественников, абсолютно вольно относятся к архитектонике и содержанию твердой формы. Кажется, лишь Сергей Матвеев обращает серьезное внимание на итальянские и французские каноны.

Новая актуализация венка сонетов начинается в 1998 году, причиной тому явились два значимых события. С одной стороны,

удмуртская общественность отметила 100-летие выдающейся удмуртской поэтессы Ашальчи Оки (1898–1973) – к этому юбилею было написано три сонетных венка-посвящения. С другой стороны, с 1998 года в Удмуртии начинают проходить этнофутуристические фестивали, которые игнорируются многими местными поэтами как излишнее своеволие в обращении с устоявшимися традициями: «строгость» сонета противопоставляется ими «вольности» этнофутуристов. В свою очередь Петр Захаров, один из ярких представителей этнофутуризма, переводит на удмуртский язык и печатает «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского, давая понять оппонентам, что приверженцам твердой формы не помешало бы поучиться у великого русского поэта.

В честь юбилея Ашальчи Оки (Акилины Григорьевны Векшиной) венки сонетов написали Анатолий Петров («Ашальчи»), Иосиф Бобров («Огпол гинэ адзи вал мон сое» – «Один лишь раз я видел её») и Алла Кузнецова («Чигвесь» – «Монисто»).

А. Петров сосредотачивается на трудных переживаниях первой удмуртской поэтессы, прошедшей сквозь жернова сталинских репрессий. Автор вкрапливает в лирический сюжет малоизвестные в то время факты из биографии Ашальчи Оки. Поэтесса лишь очень узкому кругу друзей решилась рассказать, как бесчеловечно обращались с ней во время следствия. А. Петров, будучи радиожурналистом, узнал эти сведения (позже они будут опубликованы) и счел нужным внести в ткань своего венка сонетов. Например, арестованная А. Векшина пыталась покончить жизнь самоубийством: *«Огаз уе дасяд ни вал чушкон, / Зуч апаен пор ныл гинэ чошен / Оз сётэ лэсьтыны сьольык кычес»* [Петров, 1999: 5] (В одну из ночей уже приготовила полотенце, / Но лишь русская женщина и марийская девушка / Не дали тебе влезть в роковую петлю).

Иосиф Бобров, автор венка сонетов «Хлеб», в новом произведении рассказывает о единственной своей «встрече» с Ашальчи Оки. Во время одного из пожаров в селе Алнаши мимо героя проходит со спасенной девочкой на руках врач А. Векшина (Ашальчи Оки). В такой критической ситуации не могло быть никаких реальных разговоров между двумя поэтами, эта символическая беседа происходит в венке сонетов «Огпол гинэ адзи вал мон сое» («Один лишь раз я видел её»). Произведения А. Петрова и И. Боброва

грешат многими отклонениями от канонов, ставшими уже привычными в удмуртской поэзии, но подкупают они искренним обращением авторов к жизни и творчеству первой удмуртской поэтессы.

Алла Кузнецова посвятила выдающейся предшественнице венок акросонетов «Чигвьесь» («Монисто»). В каждом стихотворении имеется эпиграф (строки из стихотворений поэтессы), первые буквы каждой строки образуют какую-то фразу, смысл которой раскрывается в каждом конкретном сонете. Например, первый сонет из произведения:

*Туймы шорын луд ӗазеген уя толзӗ.  
Оло, йыромыса шуре пырем?  
Кизилиос тулкым вылын – яркыт чигвьесь.  
Марлӗсь-о бен сокем вице сюлэм?  
Ашальчиӗ ческыт зыно турын зурод  
Ӑте вӧзас ӧжыт коть сылыны.  
Вӧсь луыса, сюлмы кутскиз йыггетыны –  
Ӑз чида бӧрдытӕк, кӧты урод...  
Лина Григорьевна, ой, мар меда каром?  
Уг пишмы улонӗ... Кытчы меда пыром?  
Лина Григорьевна уз юртты ни уга...  
Огкадь, азьло сямен, Музьем гинӗ берга.  
Нош инбамысь Туймы вьлӗ усе чигвьесь.  
Омыр напче пӧртэм малтанӗслӗсь.*

[Кузнецова 2000: 46]

(На Тойме (реке) луна плавает, как дикий гусь. / Может, заблудившись, вошел в реку? / Звезды на волнах – яркое монисто. / Отчего так сильно болит сердце? / Стог сена с запахом цветов ашальчи / Зовет к себе постоять рядом с ним. / Чувствуя боль, сердце застучало учащённо – / Заплакало, у меня на душе тяжело... / Лина Григорьевна, ой, что же мне делать? / Жизнь моя не ладится... Куда деться? / Но Лина Григорьевна уже не поможет... / Равномерно, как и ранее, вращается Земля. / А с неба на Тойму падает монисто. / Воздух уплотняется от разных размышлений).

Первые буквы начала стихов образует фразу: *токма ӧвӧл улоно* (не надо жить бесцельно). Таким же способом образуются различные высказывания во всех следующих текстах, включая и магистрал. Алла Кузнецова не разделила свои стихи на строфы (катре-

ны, терцеты и дистих), что помешало бы прочтению и осмыслению фраз из акростихов. Вот ещё несколько примеров (все эти фразы состоят из 14 букв согласно четырнадцатистрочной форме сонета): *оген шудтэм улон* (тяжело жить в одиночку, 2-й сонет), *нокин Ин-мар уг лу* (никому не суждено быть Богом, 3-й сонет) и т.д.

В последний сборник стихов А. Кузнецовой – «Улоньсь но... уйвöтысь но...» («Из яви... из снов...», 2000) включено ещё два венка сонетов, в которых центральным образом является лирическое «я», непосредственно соотносимое с биографическим «я» поэтессы. Один из венков – «Сюлэм пöськые» («Боль моя сердечная») – автор датирует 1972-м годом, провокационно подчеркивая, что она является чуть ли не первооткрывателем удмуртского венка сонетов. Но на возникающий вопрос, почему поэтесса не напечатала этот венок в предыдущих своих четырех книгах (1986, 1984, 1992, 1995), на сегодняшний день нет никакого ответа, и обозначенную дату проще всего объяснить как поэтический прием, призванный перенести современного читателя в 1960-е годы. Возможно и другое объяснение: Алла Кузнецова не приняла этнофутуристическое движение, в котором мифология и мистические озарения играют очень важную роль; в ее же венке сонетов мистическое начало занимает весьма важное место. Поэтому, дистанцируясь от этнофутуристов, она даёт понять, что всё заявленное новое является для неё давно прошедшим явлением. Заметим, Алла Кузнецова ничего не писала об этнофутуризме, но в подтексте её творчества можно обнаружить и такие полемические ноты.

В венке сонетов А. Кузнецовой «Кионсюаньёс уз козэ вузыны» («Месяц волчьих свадеб не заставит выть», строфика 4+4+3+3) каждый текст озаглавлен названием месяца, но июню («Ин-вожо») и августу («Гудырикошкон»), как наиболее значимым в судьбе автора, посвящены по два сонета с целью доведения числа сонетов до четырнадцати, после которых следует магистрал под названием «Год» («Ар»). Смена месяцев, времен года от января до декабря по-своему символизирует жизненный путь лирической героини, полный драматизма и лишений, но вера («оскон») и любовь («яратон») не дают ей сойти с намеченной дороги.

Венок сонетов «Сюлэм пöськые» («Боль моя сердечная», строфика 4+4+3+3) переносит читателя в 1960-е годы и показывает,

каким образом неразделенная любовь побуждает молодую героиню взяться за перо. Вначале с целью преднамеренной встречи с возлюбленным (работником редакции), затем с надеждой на то, что он прочитает её стихи и поймет её искренние чувства. Героиня эмоционально ругает себя за то, что слишком рано вышла замуж и теперь вынуждена расстаться с супругом: «*Ой! Шузи выліськем мон! Шузи-и!!! / Малы?! Малы туж вазь мон бызи?»* [Кузнецова, 2000: 154] («Ой! Какой же была я глупой! Глу-у-упой!!! / Почему я так рано согласилась выйти замуж?»). Встрече с новым возлюбленным предшествует мистическое сновидение: под звучание музыки Чайковского («Вальс цветов») героиня встречает рыцаря и попадает с ним в жилище Бога («Инмарлэн юртъераз»). После этого видения она, будучи нянькой в детском садике (биографический факт), начинает писать стихи и несет их в редакцию, где неожиданно для себя обнаруживает того самого рыцаря, перешедшего из грёз в реальный мир города. Мечтам героине не суждено сбыться, хотя она, одержимая любовью, часто ходит в редакцию, тайком проводит ночи в подъезде возлюбленного, не смея прикоснуться к двери квартиры. И всё же однажды «подаренный теплый взгляд» до сегодняшнего дня греет её душу и даёт импульс к творческой работе.

Не принял идей этнофутуризма также и Вячеслав Ар-Серги, хотя его венок сонетов «Палэсмурт» («Половинчатое существо», 2004) является чуть ли не образцом этого культурного направления. Строфика 4+4+3+3, каждый терцет имеет одну рифму. Лирический герой этого произведения сравнивает себя с *палэсмуртом* – одушевленным мифологическим существом, обладающим одной ногой, одной рукой, одним глазом. Вячеслав Ар-Серги обращается к сюжету, широко распространенному в евразийском культурном пространстве, но актуализирует в нем такие мотивы, которые характерны для удмуртского фольклора его родного края. В то же время образ «палэсмурта» наводит лирического героя на размышления интимно-любовного, социального, философского характера. Деревенский человек, попавший в урбанизированную среду, не может не чувствовать себя «половинчатым существом». Извечной проблемой является поиск своей второй половины. Герой также думает о том, что высшими силами мир обустроен так, чтобы талантливые люди могли раскрыться лишь наполовину. Тем не менее в феномене «половин-

чатости» имеется и здравый смысл: человек постоянно должен стремиться к новому, неизведанному, внутренне недостающему, а для его обретения – постоянно жертвовать тем, что было отвоевано когда-то:

*Оло нош вань улон со – утчаськон,  
Шедьтон азьын – ялан ыштон.*  
[Ар-Серги, 2004: 52]

А, может, жизнь вся она – поиск,  
Постоянная потеря перед тем, как найти.

Несмотря на высокий мифолого-нравственно-философский накал произведения, В. Ар-Серги нарушает многие каноны: семистопный ямб легко чередуется с трехстопным, последний стих сонета не повторяется в последующем новом сонете. Самое начало произведения – это «прозаическая» фраза в форме фольклорного зачина: «*Калыкын верамъя, улэ, пе, сикын Палэсмурт*» [Ар-Серги, 2004: 49] («В народе говорят, что в лесу, мол, живет Палэсмурт»). Но магистрал венка построен безупречно.

*Удмуртский венок сонетов в текущий период.* В 2020-е годы вновь ощущается интерес к венку сонетов (Ада Диева, Владимир Михайлов, Сергей Матвеев). Перед этим лишь Алексей Ельцов опубликовал в 2013 году свой венок «Тум» (название реки в родной деревне), в котором лирический герой отдаёт дань северной речке под названием Тум, превратившейся за последние годы из полноводной в «полуживое» русло. Строфика поэмы: 10+2 с «шекспировской» рифмовкой стихотворений. Автор, всю жизнь работавший журналистом, поднимает привычные, но важные для удмуртской поэзии экологические проблемы. Но важная особенность данного венка сонетов в том, что А. Ельцов использует в своем тексте большое количество диалектных слов, характерных для северных удмуртов и не включенных в литературный язык. Очевидно, венок сонетов, бывший до сих пор явлением преимущественно южным, стал, наконец, и севернoudмуртским.

Пытаясь понять литературный процесс 2020-х годов, поневоле задаешься вопросом: в чем сейчас может быть актуальным венок сонетов, могут ли сегодняшние удмуртские поэты «вдохнуть» в устоявшийся канон новое дыхание, не грозит ли обращение к этой твердой форме заведомой творческой неудачей? Автору

данной статьи постоянно приходится общаться с современными поэтами республики. Так, Сергей Матвеев, автор нескольких десятков сонетов в итальянской и французской форме, признался, что у него имеется минимум один готовый веночек сонетов интимного содержания, но публиковать его он не торопится (при этом С. Матвеев подчеркнул, что он обращается к шекспировской форме). В редакции республиканского журнала «Кенеш» ждет своего появления в свет очередной веночек сонетов Владимира Михайлова на гражданскую тематику. Ада Диева напечатала веночек сонетов «Югыт» («Свет») в своем сборнике под одноимённым названием «Югыт» (Ижевск, 2023). Как указано в тексте, произведение посвящено 100-летию обретения Удмуртией государственности. Строфика 4+4+4+2. Центральным образом в венке сонетов является понятие «лул» («душа»), лирическая героиня стремится держать её «светлой, чистой» в противоречиво сложных условиях современности, причем публицистический пафос текста умело приглушен.

Для того чтобы попытаться осмыслить современность и прогнозировать, в каком направлении может двигаться удмуртский веночек сонетов, подробнее остановимся на произведении Владимира Михайлова «Синчебердэ кадь уты музыемдэ» («Береги землю как зеницу ока»), напечатанном в 2022 году. Строфика 4+4+4+2. Автор данного венка сонетов ориентируется на опыт Владимира Романова, Николая Байтерякова и Вячеслава Ар-Серги, привнесших определенный вклад в развитие этой твердой формы. Произведение В. Михайлова примечательно и тем, что в нем важное место занимают образы-символы, связанные с пространством. Именно смена картин, строящихся на изображении противопоставляемых локусов, отличает автора от других его предшественников.

В первом сонете (№ 1) лирический герой, житель современного города, обращается к родной земле и деревне, которые были оставлены им в поисках житейского счастья. В следующем (№ 2) противопоставляется взгляд на землю с привычного ракурса и взгляд из космоса, словно бы глазами Юрия Гагарина. От бабушки герой-мальчик узнает, что долгие столетия извечной была у людей проблема: иметь или не иметь землю (№ 3). Далее воспроизводится картина создания суши по мотивам удмуртской легенды (отчего

поверхность земли не является ровной), и непохожая библейская версия создания мира (№ 4–5):

*Нош шайтан ымысь луо пыры  
Будыны кутскем, лэся, чаляк.  
Сялзиськем шайтан – музъем вылын  
Гурезьёс-вырьёс, пе, кылдйллям.*

[Михайлов, 2022: 245]

(А песчинки во рту шайтана, / Видно, стали увеличиваться (в размере) быстро. / Выплюнул шайтан – на земле / Образовались горы и возвышенности).

Эти космогонические истории рассказывает герою бабушка. Далее в венке сонетов В. Михайлова на первый план выходит гражданско-патриотическое начало. В сонетах № 6–8 идут размышления о причинах возникновения войн, о том, как родная земля в кисте помогает солдату выстоять в борьбе с врагом, как земля становится колыбелью при гибели. Солдат, вернувшийся с войны на родную землю, по-новому начинает осмысливать её ценность (№ 9). Идею следующего сонета (№ 10) глубже всего выражает строка: «Му урод öвёл – кузё урод» («Земля не может быть плохой – плох её хозяин»), пространственную оппозицию создают поле, возделанное с душой, и поле, обработанное с ленцой. Земля может повести себя как невеста (№ 11), дать человеку смысл жизни (№ 12), но и неожиданно стать предметом купли-продажи (№ 13). Кульминационным является последний (до магистрала) сонет с такими стихами:

*Утизы кунмес фронтовикъёс,  
Ми нош сётймы сое ожтэк.  
Йьркурен берыкъясько, луоз,  
Лыоссы, музэ ик чябышто.*

[Михайлов, 2022: 250]

(Защищали землю наши фронтовики, / Мы же начали сдавать её без борьбы. / Со злостью переворачиваются, наверное, / Их кости, скребя землю).

Синтез общественно-гражданского, мифологического, личностного и философского начал у В. Михайлова происходит в этом венке сонетов почти так же, как и у Вячеслава Ар-Серги, но элемент экспериментирования здесь значительно ослаблен, а

символизация образа «музьем» («земля») идет по пути художественных поисков Владимира Романова и Николая Байтерякова.

Итак, расцвет венка сонетов в удмуртской поэзии обусловлен как стремлением писателей повысить свое мастерство, так и внутренней потребностью национального читателя, уровень эстетического вкуса которого значительно повысился в 1970-е годы. На фоне многочисленных декларативных стихов данная твердая форма даёт новые возможности для углубления проблематики произведений, показа противоречивой природы бытия и внутреннего мира человека. Венки сонета, характеризующийся своей целостностью, оказывает серьёзное воздействие на эстетические переживания удмуртского читателя, соскучившегося по классическим канонам за долгие годы соцреалистической литературы. Но чтобы сонетная форма не превратилась в красивую «обёртку», необходимо было найти соответствующую тематику и эмоциональный тон, что не всегда удавалось даже талантливым авторам. В конце XX века вновь начинается актуализация венка сонетов, на его возрождение по-своему повлияли этнофутуристическое движение и 100-летний юбилей поэтессы Ашальчи Оки.

Таким образом, в удмуртской поэзии в течение полувека интерес к венку сонетов то повышался, то шел на спад. Значимыми являются два периода: 1970–1980-е гг., отражающие культуру последних десятилетий социалистического реализма, и 1998–2004-е гг. – период художественных поисков на переломе тысячелетий. В 2020-е годы вновь намечается актуализация этой твердой формы, но пока трудно предвидеть, какие новые возможности может дать венок сонетов для развития национальной поэзии.

## ЭЛЕГИЯ И ЭЛЕГИЧЕСКИЙ МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ: СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ПОЭТИКА

*А. З. Хабибуллина*

Среди многих лирических жанров элегия является одним из самых традиционных и узнаваемых. Известно, что она заняла видное место в жанровой системе русской поэзии, начиная с XVIII века. Русская элегия представляет собой один из достаточно изученных жанров в современном литературоведении. Ей посвящены многочисленные труды учёных-филологов, в которых раскрываются важнейшие аспекты содержания и форм этого жанра в историческом движении литературы, определяется её место в русской поэзии. Среди них наиболее значительными являются работы Л. Я. Гинзбург, В. А. Грехнева, Л.Г. Фризмана, В. Э. Вацуро, С. Сендеровича, Л. Н. Лейдермана, В. И. Козлова, О. В. Зырянова, Л. С. Флейшмана, С. Ю. Артемовой.

Идеи отечественных и зарубежных учёных подтверждают, что русская элегия находилась в самом центре жанровой системы русской поэзии XIX века, элегия – это «магистральный» жанр в литературе неканонического периода.

Теоретический аспект в изучении элегии обстоятельно анализировался в работах Л. Я. Гинзбург, М. Л. Гаспарова, С. Н. Бройтмана, Н. Л. Лейдермана, Д. М. Магомедовой, Ю. Тюпы, Е. Н. Роговой, О. В. Зырянова, С. Ю. Артемовой. Они позволяют выявить инвариантные черты жанрового содержания элегии, связанные, в частности, с представлением о прошлом, со сосредоточенностью «на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека» [Теория литературы, 2004, 1: 435]. Поэтика совмещения разных временных пластов – прошлого – настоящего – будущего – становится одним из объектов научного исследования русской элегии XIX века.

Общепризнанным является утверждение, что элегия – это достаточно **свободный жанр**, в котором центральное место занимает концепция человека и смерти. Так, по словам Н. Л. Лейдермана, данная концепция составляет ядро содержания элегии, т. к. «смерть

мыслится в элегии не только как онтологическая категория, и даже не как категория психологическая, а скорее как категория аксиологическая, как самый грубый символ *обесценивания* всех ценностей, превращение того, что жизненно дорого и свято для человека в *ничто*, в nihil» [Лейдерман, 2010: 335]. С. Н. Бройтман считает, что элегия «открывает, даже обнажает человеческую зависимость от быстротекущего времени и одновременно несмирность человека перед вечными законами бытия» [Теория литературы, 2004, 2: 200].

Элегия в русской лирике XVIII–XIX вв. традиционно определяется как «старший» жанр (или «метажанр»), представляющий собой конкретный тип «миропереживания» [Лейдерман, 2010: 353]. По мнению большинства учёных в этой области исследования (В. Э. Вацура, О. В. Зырянова, С. Сендеровича, В. И. Козлова), такое центральное положение элегического жанра, проявилось в том, что он, подобно магниту, стягивал «вокруг себя иные, конструктивно близкие жанры» [Лейдерман, 2010: 353]. Происходила элегизация многих известных жанров русской лирики.

С. Сендерович считает, что важнейшей чертой семантики элегии в отличие от близких к нему иных жанровых форм – послания, романса – является **глубина переживания**, развиваемая в ней. Такая жанровая интенция определила в значительной степени замкнутость смысловой структуры элегического стиха. Как пишет исследователь: «движение смысла вглубь, тайна, скрытая в тексте – таков результат рафинирования элегического жанра» в русской поэзии XIX века [Сендерович, 1982: 135].

Особое место в изучении поэтики русской элегии занимают труды С. Н. Бройтмана [Бройтман, 1983, 1989, 2004]. Посвящённые проблемам исторической поэтики, они раскрывают взгляд на элегию с позиции межсубъектных отношений; в них элегия анализируется через призму диалога «я» и «другого» в структуре лирического стиха. С. Н. Бройтман считает, что в отличие от близких к элегии форм, таких, как послание, идиллия, переживания о «другом» в элегии экспансируются внутрь собственной структуры элегического субъекта, создавая основу для превращения субъектной сферы в объектную. Таким образом, в элегическом жанре, по сравнению с другими лирическими формами, «возрастает обращённость

переживания на себя, его медитативность»; углубление же субъекта в свой внутренний мир, «сосредоточенность в данной коллизии и откровение» придаёт элегии, по определению С. Н. Бройтмана, целостность и «характер эстетического завершения» [Бройтман, 2004, 2: 200–201].

Обзор некоторых, наиболее значимых научных работ даёт представление о разных подходах к проблемам смыслового содержания и поэтики элегического жанра в русской литературе. Вместе с тем справедливо утверждать, что элегия практически не изучалась в компаративном аспекте, в частности, в сопоставлении с элегиями и элегическими произведениями татарских поэтов. Проблемизирует исходную ситуацию тот факт, что татарская элегия, по сравнению с русской, которая имела внушительную, начиная с XVIII века, историю формирования основ в отечественной лирике, долгое время не была в составе жанров татарской поэзии. Можно утверждать, что до 60-х гг. XX века татарская элегия не занимала заметное место в национальной литературе: элегические мотивы были рассредоточены внутри других лирических и лиро-эпических жанров: марсия, кыйтга, нэсер.

Нами установлено, что изучение татарской элегии имеет свою историю, которая заметно отличается от исследований этого жанра в русской поэзии XIX–XX вв.

В татарской литературоведческой науке сам термин «элегия» активно использовался ещё в начале XX века. Так, рассуждения о лирическом жанре в татарской поэзии впервые приводятся в учебнике Г.Баттала «Нэзарияте эдэбия» («Теория литературы», 1913), а затем в известном труде Г. Ибрагимова «Эдэбият дэреслэре» («Уроки литературы», 1916). В нем татарский учёный сравнивает элегию с близкими по отношению к ней жанрами, и прежде всего, с народной песней, в которой переживание грусти, печали превалирует над другими эмоциональными состояниями героя; в своих размышлениях Г.Ибрагимов также соотносит свойства этого жанра с особенностями национального характера татар.

Однако наиболее полно специфика элегии как лирического жанра раскрывается в исследованиях татарских литературоведов конца XX – начала XXI в. Термин «элегия» часто встречается

в исследованиях А. Т. Сибгатуллиной, М. Х. Бакирова, Ф. З. Яхина, И. И. Халикова, Л. Я. Ахмадуллиной, А. А. Хасавнех. Некоторые учёные расширяют его содержание до определения «*элегия-некролог*» и применяют в отношении анализа творчества татарских поэтов XIX века, которые испытали влияние русской литературы. Наконец, в исследованиях Х. Ю. Миннегулова, М. Х. Бакирова, А. М. Шарипова, А. А. Хасавнех мы также встречаем слово «элегия» для объяснения другого, близкого к ней лирического жанра – *риса*, или *марсия*. С точки зрения А. М. Шарипова, «риса, или марсия – похоронная элегия, представляющая собой небольшое стихотворение с простой композицией и единой фабулой. Свое происхождение марсия ведет от песен-причитаний на похоронах, которые, по ритуальному обряду, женщины племени и жены умерших или погибших в бою должны были петь у траурных носилок» [Шарипов, 2001: 27].

Исходя из такого определения, а также той научной стратегии, которая доминирует в работах современных татарских литературоведов, мы полагаем, что траурная марсия могла стать одним из источников татарской элегии. Однако справедливым является и тот факт, что корреляция двух жанров (элегии и марсии) в пространстве одной национальной литературы возможна лишь в аспекте сходной для них элегической тональности и развиваемых на общечеловеческом уровне художественных идей.

То, что элегия не является традиционной формой национальной поэзии и не имеет в ней глубоких корней, также позволяет говорить об особенном характере её соотношения с другими, близкими ей жанрами, которые вошли в круг художественных традиций татарской литературы XX века.

Выскажем предположение: элегия как жанр русской поэзии коррелирует с *разными* формам татарской поэзии, в которых большое значение имеет особое «состояние сознания героя», «определенный тип мировосприятия» и одновременно стремление к «гармоническому примирению противоречий бытия» [Зырянов, 2003: 115–118]. Речь идет о такой жанровой интенции, в которой высшую ценность для героя приобретает обостренное чувство нарушения гармонического равновесия, порождающего тоску об утраченных возможностях, нереализованном идеале, а иногда и размышления о смерти.

Предпринятый подход к изучаемому вопросу подтверждается современными исследованиями категории жанра (Ж. Женетт, В. И. Тюпа, Н. Д. Тамарченко, С. Н. Зенкин). Так, согласно взглядам С. Н. Зенкина, «жанры можно изучать как типы развертывания речи или как типы её завершения, как бесконечную деятельность, или как законченный объект, который она производит. В этом смысле полезно разграничивать *жанры дискурса* и *жанры текста*: есть романическое и есть роман, есть трагическое и есть трагедия» (выделено нами. – А. Х.) [Зенкин, 2018: 241].

С позиции сопоставительной поэтики разграничение в жанрах различных «типов развертывания речи» достаточно значимо, т. к. данный подход предполагает выход за пределы *универсальности* разных моделей жанров в ту абстрактную и воображаемую область, где могут пересекаться и находить свое выражение неоднородные ситуации, предметы, персонажи, сложившиеся в многообразии жанров в разных национальных литературах. Об этой «открытой бесконечности» С. Н. Зенкин пишет следующее: «Модусы и тематические типы – типологические категории, жанры – исторические; первые пребывают в неподвижности абсолютных форм, вторые по-разному эволюционируют, возникают, скрещиваются и исчезают в разных литературах [Зенкин, 2018: 249].

В этом плане актуальным видится рассмотрение *элегического модуса художественности* в лирике татарских поэтов XX века как с точки зрения его сопоставления с жанром русской элегии XIX века, так и его модальности. Мы полагаем, что продуктивными в таком, «модусном» аспекте анализа, будет как диахронный принцип исследования, так и синхронный способ сопоставления национальных литератур.

Известно, что понятие модуса применительно к литературе было введено Н. Фраем. В очерке «Анатомия критики» зарубежный исследователь классифицировал модусы «в соответствии со способностью героя к действию, которая может быть большей, меньшей или приблизительно равной нашей собственной» [Фрай, 1987: 232]. Модусы художественности и литературный жанр, элегия, в частности, ясно не разграничиваются Н. Фраем. Элегическому модусу в рамках трагического жанра, по его мнению, «часто

сопутствует смутное, со всем примиряющее, грустное ощущение уходящего времени, когда старое сменяется новым и необходимо подчиниться этому новому» [Фрай, 1987: 236].

Понятие модуса в современном литературоведении рассматривается преимущественно с точки зрения *проблемы целостности*, эстетического завершения художественного произведения. Ю. Тюпа полагает, что «модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [Тюпа, 2004, 1: 55]. С этих же позиций понятие модуса в литературе рассматривается исследователем Е. Н. Роговой, которая считает, что в изучении элегического модуса важным является «соотношение отдельных мотивов и порядок их сцепления в контексте конкретного произведения» [Рогова, 2005: 9].

Элегический модус художественности, как мы видим, имеет особенные черты, которые отличают его, в частности, от идиллического и драматического модусов. В развитии нашей концепции мы исходим из следующего определения элегического модуса, данного В. И. Тюпой: «формула элегического модуса художественности – недостаточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности (событийной границы)» [Тюпа, 2004, 1: 70].

Таким образом, элегизм представляет собой самостоятельный модус художественности, наряду с другими модусами в литературе (идиллическим, драматическим, комическим, героическим). В словаре «Поэтика» В. И. Тюпа приводит примеры этим различиям: «в противоположность идиллике архитектурную основу элегизма составляет хронотоп уединения и странничества: пространственного и/или временного отстранения от окружающих. Но в отличие от сатирического малого «я» элегический герой из своего уединения не собой любит (ср. Чичиков у зеркала), а умиляется своей жизни как данности, её необратимости, её индивидуальной вписанности в объективную картину всеобщего жизненного сложения» [Тюпа, 2008: 302].

В то же время подобный характер элегического модуса не является в строгом смысле слова связанным с самой элегией (элегический модус художественности не ограничивается только классическим жанром элегии), но может проявиться и в других, близких к ней формах, т. е. находиться за пределами жанра.

В своем исследовании мы исходим из того, что наряду с элегическим модусом художественности (элегизмом) большое значение в сопоставительном изучении жанра имеет представление об элегическом (элегическое мировосприятие) как разновидности *пафоса в литературе*. Подобно элегизму, элегическое «можно назвать мировоззренческими (или мирозерцательно значимыми) эмоциями» [Хализев, 2002: 86], в которых проявилось особое отношение автора к действительности.

Согласно взглядам А. Б. Есина, синонимом термина «пафос» является выражение «эмоционально-ценностная ориентация». Проанализировать пафос в художественном произведении – значит установить его типологическую разновидность, тип эмоционально-ценностной ориентации, отношения к миру и человеку в мире» [Есин, 2000: 41]. В свете сказанного под *элегическим* мы должны понимать разновидность пафоса в литературе, то есть определенный тип мировосприятия, который основан на переживаниях *разлада* с действительностью, *тоске* по утраченной радости, необратимой *потере* счастливой судьбы, идеала, внутренней гармонии и т.п.

Как видно из сказанного, в аспекте сопоставительной поэтики значимым является не только понимание сущности элегического и элегического модуса художественности (элегизма) как абстрактных категорий, приложимых к разноязычным художественным произведениям, но и рассмотрение *генезиса* элегии в сопоставляемых литературах. Так, в отношении татарской поэзии справедливым является тот факт, что элегия как самостоятельный жанр не была значительным явлением её истории по сравнению с русской литературой первой половины XIX века, она не имела *своего места* в ней. Эту особенность по-своему подтверждает литературная практика: ни Г. Тукай, ни Дэрдменд, ни Ш. Бабич, ни С. Рамиев не выносили слово «элегия» в заглавие своих произведений, в отличие, например, от других восточных форм в литературе: *кыйтга*

(Тукай «Кыйтга (Көчләремне мин кара көннәргә...»), Дәрдемәнд «Кыйтга (Ни гамь – бөлсәм?..)»), *парчи* (С. Рамиев «Лермонтов шигыйрьләреннән парчалар»).

С одной стороны, такая ситуация проблематизирует вопрос о статусе элегии в татарской поэзии. Однако, учитывая то, что элегический модус проявляется не только в элегии, но и в других жанрах, мы считаем, что их «рядоположенность» даёт возможность исследовать разные по своей природе литературные жанры, которые связаны между собой элегическим началом. При этом в сопоставительном аспекте выясняется сложность, не элементарность их «согласия» между собой, того, как они «существуют» в пространстве межлитературного диалога: напротив, сопоставление вскрывает невозможность формального «переноса» или «трансплантации» жанров и их модусов художественности из мира одной национальной литературы в мир другой.

В отечественном литературоведении элегия рассматривается как жанр, в котором большое ценностное и художественное значение имеет **категория времени**, именно она входит в жанровое ядро элегии, формирует, так сказать, её художественную концепцию. Д. М. Магомедова в словарной статье, посвящённой изучаемому жанру («Поэтика», 2008), отмечает, что «в основе элегической тематики лежит переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы» [Магомедова, 2008: 303–304].

Исследователь В. И. Козлов, рассматривая становление русской элегии в контексте западноевропейских влияний и традиций, делает следующий вывод: «во всех элегиях в том или ином виде имеем настоящее в ценностном свете прошлого» [Козлов, 2013: 20]. В этом отношении обращённость к категории времени не является доминантным признаком близкого к ней жанра – *лирического послания*, например. Напротив, в отличие от элегии, в послании возрастает роль пространственного аспекта бытия – мира дома, «домашнего пространства» [Магомедова, 2004: 116].

В свете сказанного обратимся к сопоставительному изучению категории художественного времени в русской и татарской элегии на материале лирики А. С. Пушкина и Г. Тукая.

### Концепт «время» в поэзии А. С. Пушкина и Г. Тукая

Концепт «время» в поэзии А. С. Пушкина и Г. Тукая малоизучен в современной компаративистике. В настоящее время нет ни одной специальной работы, посвящённой его исследованию в контексте традиций русской классики и татарской литературы. Отметим, что обращение к творчеству «вершинных» поэтов также неслучайно: время в их поэзии является одним из значимых художественных концептов, содержание которого наиболее полно вскрывает *различие* идентичности русской и татарской литератур.

Известно, что татарский поэт был одним из первых, кто познакомил «своего» читателя с наследием Пушкина, популяризировал его лирику в художественном сознании татар. Тукаю принадлежат 11 переводов пушкинских произведений, большинство из которых – это вольные переводы: «Узник», «Когда твои молодые лета...», «Я пережил свои желанья», «Веселый пир», «Десятая заповедь» и другие. Созданные в традициях *назира*, они – своеобразный ответ, отклик на иноязычный художественный источник.

Размышляя о концепте «время», отметим, что данный концепт, а также время как художественный образ, не раз становились объектом литературоведческих, лингвистических и философских исследований, посвящённых поэзии Пушкина. Среди них наиболее значимыми являются работы Д. Д. Благого, В. А. Грехнева, Э. М. Афанасьевой, А. А. Смирнова, В. Т. Фаритова, А. М. Сапир, Ю. Ю. Клыковой и другие. Поэзия же классика татарской литературы в свете данного концепта исследовалась недостаточно.

Так, В. А. Грехнев в своих работах о Пушкине выявляет образ бегущего времени в его поэзии. Опираясь на элегию **«Всё в жертву памяти твоей»** (1825), исследователь пишет о том, что в данном стихотворении «временные разрывы в точках присоединений, ритмически повторяясь, создают ощущение импульсивного текущего времени» [Грехнев, 1985: 180]. «Бег бытия» – свойство восприятия жизни лирического субъекта Пушкина, как в его элегической поэзии, так и в тех произведениях, которым не свойствен элегический дискурс.

Российский исследователь В.Т. Фаритов, анализируя топос юга в поэзии Пушкина («Бахчисарайский фонтан», «Таврида»,

«К Овидию», «Кто видел край, где...»), выявляет удивительное свойство его художественного времени. «Время Юга, – пишет В. Т. Фаритов, – есть время вечного возвращения – как особого способа переживания времени, противоположного метафизическому опыту» [Фаритов, 2015]. По мнению исследователя, в «южных» поэмах и стихотворениях Пушкина интенция на возобновление конкретного мгновения времени, в котором «была пережита наивысшая интенсивность существования, максимальная полнота бытия», стала своеобразным открытием русского поэта [там же]. Можно утверждать, что стремление выразить единство мгновения и вечности, «здесь» и «там», по-своему передаёт уникальность элегического модуса художественности в архитектонике пушкинских произведений.

По мнению Ю. Ю. Клыковой, «исходное значение русской лексемы “время” “чередование дня и ночи”, берет начало от корня и.е. vert- \*цег- “вертеть”, вызывающего ассоциации с колесом и дорогой» [Клыкова 2020: 10]. Несмотря на то, что образ времени в русской картине мира характеризуется цикличностью, в поэзии А. С. Пушкина «преобладает модель линейного времени» [Клыкова, 2020: 19].

К.А. Габбасова в специальной статье, посвящённой художественному пространству и времени в поэзии Тукая, выявляет смысловую множественность образа времени: «это и “эпоха”, и “вселенная”, и “загробный мир” и некоторые другие» [Габбасова, 2011: 94]. К. А. Габбасова считает, что творчеству татарского поэта также свойствен довольно редкий феномен «остановленного времени», который наиболее полно проявился в его стихотворении «Летняя заря» (1910).

В свете сказанного рассмотрим в сопоставительном концепт «время» в элегической поэзии Пушкина и Тукая.

1. **Время – Непрерывный процесс**, подобно движению телеги, в которую впрягается человек в самом начале своего жизненного пути и не в силах оставить её ход. В стихотворении Пушкина «Телега жизни» (1823) время персонифицируется и предстает как живое существо [Клыкова, 2020: 12]. В данном стихотворении он раскрывается с помощью развернутой метафоры, подчеркивающей, с одной стороны, независимый от субъекта ход времени как

линейный процесс, с другой – идею неизбежного угасания человека: время ведет к потере его внутренних сил, неравных с мощью этого стремительного потока (И дремля едем до ночлега, / А время гонит лошадей) [Пушкин, 1985, 1: 298]. Образы «лихого ямщика» и «седого времени» («Ямщик лихой, седое время, / Везет, не слезет с облучка...») [Пушкин, 1985, 1: 298], способствуют углублению в произведении пушкинской идеи быстротечности жизни как необратимого движения, который человек не может остановить.

Идейно-психологический потенциал данного концепта по своему раскрывается в элегии **«Прощанье»** (1830), в котором создается традиционный для поэта метафорический образ движения времени: «Бегут, меняясь, наши лета, / Меняя всё, меняя нас, / Уж ты для своего поэта / Могильным сумраком одета, / И для тебя твой друг угас [Пушкин, 1985, 1: 479]. Как и во многих других элегиях Пушкина, например, **«К\*\*\* (Я помню чудное мгновенье)»** (1825), в «Прощанье» концепт времени неразрывно связан с образом убегающих лет, движения жизни к своему исходу, которое внутренне меняет и самого субъекта. Как писал А. А. Смирнов об этой особенности художественного времени: «пушкинское восприятие времени подобно однонаправленно действующей волне, несущей “разрушающее” и одновременно “очищающее” воздействие» [Смирнов, 1992: 95].

Близкое к сказанному значение времени звучит в элегическом произведении Пушкина **«Я был свидетелем златой твоей весны»** (1825). В нем «время» – это *поток жизни*, в стихотворении подчеркивается его текучесть, которая также неизбежно ведет к утверждению иных, чем в юные годы, идеалов: «Я был свидетелем златой твоей весны; / Тогда напрасен ум, искусства не нужны / И самой красоте *семнадцать лет* замена. / Но время протекло, настала перемена» [Пушкин, 1985, 1: 371].

**2. Смерть – неизбежный исход движения времени.** В пушкинской элегии **«Брожу ли я вдоль улиц шумных»** (1829) движение времени и необратимость человеческой жизни являются темой этого стихотворения. В стихотворении используется широкий арсенал языковых средств, а также художественных деталей и образов, которые позволяют создать образ уходящей жизни – годы, часы, предел, прах. Отметим, что Пушкин доводит идею неизбежного

исхода человеческого бытия до самого предела уже в четвертой, срединной, строфе элегии (элегия состоит из восьми строф), противопоставляя младенческую жизнь как символ начала – жизни уходящей: «Младенца ль милого ласкаю, / Уже я думаю: прости! Тебе я место уступаю; / Мне время тлеть, тебе цвести» [Пушкин, 1985, 1: 455]. Данная строфа, ясно создающая контраст образов молодости и старости, жизни и смерти, выступает своего рода «вершинной» точкой всей элегии. Далее мотив необратимой старости и смерти всё более перемещается из выразительной сферы в изобразительный ракурс, раскрываясь в образах «бесчувственного тела», «охладелого праха», «гробового входа» и «равнодушной природы».

Как видно из сказанного, русская элегия развивает идею о *неизбежном исходе человека как вечном законе бытия*, нерушимого правила природы, силу и мудрость которой с благодарностью открывает для себя лирический субъект (И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красною вечною сиять) [Пушкин, 1985, 1: 455]. В то же время, по мнению В. А. Грехнева, элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных» – «...не традиционно элегическая дума о смерти. Не элегические сумерки сопутствуют ей, а свет и игра жизни» [Грехнев, 1985: 157]. Пушкинское восприятие человеческой жизни в данной элегии не вписывается в характерную для этого жанра финалистическую концепцию и устойчивые представления о времени как движения человека к своему исходу. Мы полагаем, что наиболее полно этот новый, жизнеутверждающий смысл в пушкинской элегии передает последняя строфа, соответствующая так называемым «смешанными ощущениями» – такой области художественных переживаний в «унылой» элегии, которые ведут к преодолению субъектом утраченной радости и обретению иного, более гармоничного состояния своего бытия.

Известно, что поэтика «смешанных ощущений» проходит через всю русскую элегическую поэзию первой половины XIX века, наиболее заметно проявляясь не только в лирике А. С. Пушкина, но также К. Н. Батюшкова и Е. А. Боратынского (см.: [Вацуро, 1994: 18]).

Отметим, что подобное восприятие времени в целом расходилось с художественными представлениями Габдуллы Тукая – татарского поэта начала XX века. С одной стороны, в стихотворении

«Шагыйрь» («Поэт», 1908) лирический субъект так же, как и элегический субъект Пушкина в стихотворениях «Прощанье», «К\*\*\* (Я встретил Вас...)\», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», чувствует ход времени, его движение. Однако, в отличие от пушкинского, такое восприятие менее чутко к самому процессу хода времени как источнику угасания жизненных сил. Можно утверждать, что лирический субъект Тукая проявляет «равнодушие» к тому, как убегает время, уходит жизнь, тянутся его последние дни. В своем однопоточном потоке время – не предмет его элегических переживаний, а скорее результат «освобождения» от него, отсюда – спокойное признание в том, что ход жизни меняет человека и ведет его к утрате сил: *«Еллар утен, бара торгач картайсам да Бөкрем чыгып бетсә дә, хәлдән тайсам да, – / Күңлем минем янь-яшь калыр, һич картаймас; / Жаным көчле булып калыр, хәлдән таймас* [Тукай, 2011, 1: 225] (Пукай состарюсь я, когда пройдут года, / Согбенным стариком я сделаюсь тогда. / Но не состарится вовек моя душа, / И сердце будет биться, радостью дыша [Тукай, 2006: 67]).

Напротив, свои глубокие переживания лирический субъект связывает с представлением о бессмертии души, которая воспринимается им как идеал. В элегическом стихотворении Тукая «Шагыйрь» душа – цельная и таинственная сущность, она сильнее смерти, образ которой воплощает ангел Газраил. Именно вечно молодая и живая душа, а не убегающее время становится началом внутренних порывов и рефлексии лирического субъекта: *«Күңлемдә көн һаман аяз – һаман да яз, / Шагыйрь күңлендә кыш булмый да кар яумый»* [Тукай, 2011, 1: 225] (В моей душе до сих пор весна, / Не знает душа поэта ни зимы, ни снега [Тукай, 2006: 67]). С одной стороны, татарский поэт утверждает идею движения времени, смены времен года, с другой, неизбежной старости Тукай противопоставляет бессмертие души как истинную и самую трудную цель в жизненном пути поэта.

По-своему такая же тенденция в восприятии времени звучит в свободном переводе Тукая элегии Пушкина «**Пока супруг тебя, красавицу младую..**» (1824). Исследователи полагают (С. А. Фомичев, О. А. Проскурин), что данное стихотворение относится к числу незаконченных произведений русского поэта, которые

окрашены крымским колоритом, также, как «Фонтан Бахчисарайского дворца» и «Виноград». Тукай озаглавливает свой перевод «Пушкиннэн» («Из Пушкина», 1906), который затем в 1907 году вошел в сборник «Третья тетрадь» под заглавием «Пушкин о женщинах ислама».

Как и в стихотворении Пушкина, так и в его татарском переводе, образ ключевой (родниковой) воды является основным, фокусирующим в себе идейно-смысловой потенциал поэтического содержания. В переводе Тукая, с одной стороны, сохраняется то удивительное сравнение, которое в русской элегии возникает между двумя лирическими образами – ключевой воды и быстротечности жизни. Оно, вызывающее в восприятии лирического субъекта чувство тоски по уходящей жизни, молодости, ведет к пониманию главного мотива стихотворения Пушкина – необратимости времени: «Как невозвратная струя / Блестит, бежит и исчезает – / Так жизнь и юность убегает, / В гареме так исчезну я» [Пушкин, 1985, 1: 334].

С другой стороны, свободный перевод заключает в себе новые подробности в описании водной стихии, вызванные воздействием национально-художественного сознания поэта на пушкинский источник. Так, образ родника, созданный Тукаем, видится более самостоятельным, нежели в оригинале, в котором, идея необратимости времени, молодости и юных надежд тонко экстраполируется в образ «невозвратной струи», то есть такого блестящего потока ключевой воды, который, устремляясь вперед, убегает и уходит навсегда.

Мы полагаем, что эстетическая интерференция в татарском переводе проявилась в том, что Тукай стихийно «ослабляет» эту пушкинскую мысль, словно рационализирует её, трансформируя в свете традиций народной песенной поэзии, в которой образ журчащего родника (чишмэ) является одним из основных среди природных образов песенного фольклора. Исходя из особенностей этого фольклорного образа, движение родниковой воды предстает в переводе как более спокойный, осязаемо земной и гармоничный поток, не «вершинный», страстный и блестящий, по сравнению с пушкинским источником, но также способный превратить то, что встречается на её пути в ничто: «Агын, күздән югалып, була гаиб, / Гәжәп, кайда китә соң бу, гәжәиб? / Бу су юк булды бит, чыкмый

оне да, / Шулай ук юк булыр яшьлек көне да» [Тукай, 2011, 1: 112] (Течёт вода средь сора ключевая. / Бежит от глаз, теряясь постоянно, / Куда уходит? Пропадает. Странно! // Так точно, как ушла вода, уходит / И молодость твоя. Пройдёт. Проходит [Тукай, 2008]).

**3. Время – Неясная, размытая граница перехода от «дневных трудов» к воспоминанию**, то есть к такому духовному состоянию, которое означает начало погружения в самую глубину своей памяти. Данное значение концепта «время» раскрывается в одной из самых известных элегий Пушкина – «**Воспоминание**» (1828): «В то время для меня влачатся в тишине / Часы томительного бденья: / В бездействии ночном живей горят во мне / Змеи сердечной угрызенья [Пушкин, 1985, 1: 421]». По мнению С. Сендеровича, обратившегося к подробному анализу этой элегии, «двухместная конструкция со словом *Когда...*, *В то время*» означает в стихотворении «особый модус пушкинского лирического высказывания, в котором уже в самых общих чертах заданы и смысловая установка, и способ развития мысли» [Сендерович, 1982: 64]. Такое указание на время как в «сильной позиции» данной элегии, так и в его содержании в целом («**Когда** для смертного умолкнет шумный день / И на немые стогны града / Полупрозрачная наляжет ночи тень») [Пушкин, 1985, 1: 420] – это своеобразный способ подчеркивания рефлексивной направленности мысли лирического субъекта, исходная точка его тотального погружения в «длинный свиток» чувств и размышлений, рождающих озарения о своем прошлом.

**Концепту «время» в татарской литературе** соответствует арабское по происхождению слово «вакыт». Согласно «Арабско-татарскому, русскому этимологическому словарю», оно означает «чак, заман, чор» («время, пора, период») [Арабско-татарско-русский словарь заимствований, 1965: 50]. Для обозначения времени также используется термин «заман», однако его семантика другая: «заман» – период, эпоха, с помощью этого термина называется продолжительный период времени.

Отметим, что категория времени имеет уникальные черты в контексте традиций восточной (арабо-мусульманской) культуры и философии. С точки зрения зарубежного востоковеда Г. Э. фон Грюнебаума, в восприятии восточного поэта время не ценностная

категория: оно не линейное в своей протяженности, не построено по принципу саморегуляции; оно состоит из дискретной последовательности атомов времени. «Бог, – пишет Г. Э. фон Грюнебаум, – воссоздаёт мир в каждый из атомов времени, но только на момент продолжительности этого атома [Грюнебаум, 1981: 179]. Нетрудно заметить, что подобный взгляд на время существенно отличается от историзма в общеевропейском понимании; «тенденция рассматривать мир как прерывный» нивелирует ощущение времени в виде последовательных (идуших друг за другом) его условных границ – прошлого, настоящего, будущего. Атомистическая философия, обусловленная, прежде всего, воздействием ислама, делает почти невозможной идею возвращения в прошлое, а также ставит под сомнение представление о будущем и даже мысль о нем, столь значимую для европейского человека, оставляющего там свои идеалы и намерения.

Российский исследователь А. В. Смирнов в своих работах также подчеркивает значение атомистической концепции времени, распространенной в средневековой философии Востока. Особенность такого взгляда на мир связана с тем, что в сознании восточного человека «время состоит из череды атомарных моментов, каждый из которых лишен длительности; последняя возникает как следование атомов времени» [Смирнов, 2000, 1: 457]. При этом возобновление атомов является невозможным действием в каждый следующий момент времени. Как пишет исследователь: «...тело или акциденция может описываться как уничтожающаяся и возникающая заново в каждый момент времени. Эта теория объясняла исчезновение акциденции как её невозобновление в следующий момент времени и логически предполагала поиск обоснования для её возникновения, а не исчезновения» [Смирнов, 2000, 1: 457]. Отметим, что на Востоке в свете атомистического взгляда на мир момент времени определяли «как “разделение” (фарк) действий или “предел” (мадан) между ними» [там же].

Подобный характер восприятия времени по-своему выразила поэзия Тукая.

**Время – Граница, предел одного состояния души лирического субъекта и его переход в другое состояние.** Время здесь – сосредоточие границы.

Наиболее полно данное значение проявилось, на наш взгляд, в стихотворении «Исемдэ (Русчадан)» – «Помню (Из русского)», написанное Тукаем в 1909 году. Данное произведение является вольным переводом поэтического фрагмента из пьесы неизвестного автора русской литературы, отсюда пояснение Тукая – русчадан (из русского) [Тукай, 2011, 2: 17].

В свободном переводе достаточно ясно противопоставляются два времени – одно связано с молодостью, горением сердца, влюбленностью лирического субъекта: «*Исемдэ һәм эчмәннән кәткәнем якты бахетларне, / Теләп яшьрен генә – рәхәт, сәгадәтле вакытларны*» [Тукай, 2011, 2: 17] (Помню, как тихо-тихо думы разные думал я, / Чистый и такой безгрешный я смеялся и играл)<sup>1</sup>. Другое – олицетворяет угасание жизненных сил, «охлаждение» сердца, расставание с молодостью, наконец, приближение к смерти: «*Заман кичте, сулар акты, хәзер юк инде ул ялкын; // Кызу сүнде йөрәктә, мәңгелекә инде ул салкын*» (Прошло время, утекла вода, пыла нет теперь того; / Огонь погас, и навсегда остыло сердце теперь мое [Тукай, 2011, 2: 17]). Времени счастья («сәгадәтле вакытлар») поэт противопоставляет время утраты жизненных сил.

Отметим, что репрезентация времени как предела, границы, разделяющей одно состояние человеческого сердца, души от другого, в данном стихотворении Тукая способствует метафорическая деталь – капля слезы, которую роняет лирический субъект не в силах сдерживать сильные чувства первой любви: «*Исемдә, иң элекке саф мәхәббәт дәрте кузгалгач, / Илаһи бер тәләззездән<sup>2</sup> беренче кәррә<sup>3</sup> тамган яшь*» [Тукай, 2011, 2: 17] (Помню, как впервые азарт пробудился во мне любви, / От блаженства дивного пролил капелюку слезы [там же]). Психологическая деталь «слезы» далее развивается в более объёмный и сложный образ уходящего времени, который подобен текучей воде. Такое сравнение (пройденная жизнь – вода) создаёт основу для ассоциации человеческой жизни, с одной стороны, с движущимся свободным потоком водной стихии, унося-

<sup>1</sup> Перевод на русский язык выполнил Ф. Июльский // Стихи. ру. Режим доступа: <https://stihi.ru/2017/10/06/7674> (дата обращения – 25.02.2024).

<sup>2</sup> *Тәләззездән* – ләззәтләнүдән.

<sup>3</sup> *Кәррә* – тапкыр, мәртәбә.

щей годы и жизнь как таковую. Отметим, что подобное восприятие времени близко концепту времени в лирике Пушкина, в частности, по-своему её выражает дихотомия «Время – Поток», которая проявилась в элегиях «Я был свидетелем златой твоей весны» и «Пока супруг тебя, красавицу младую...».

С другой стороны – уходящая жизнь сравнивается с огнем: угасание и охлаждение сердца как места сосредоточения внутренних сил необратимо для лирического субъекта, такое сравнение означает смерть: «*Кызу сунде йөрәктә, мәңгелеккә инде ул салкын*» [Тукай, 2011, 2: 17] (Огонь погас, и навсегда остыло сердце теперь мое [там же]). В этом аспекте мотив возобновления того, что уже было, не типичен в лирике татарского поэта (Ср.: в поэзии Пушкина «прошлое присутствует в воспоминании, ориентированном на возобновление в будущем» [Фаритов, 2015]). Более того, мы полагаем, что идейно-смысловой потенциал мотива воспоминания, задающий начало элегическому дискурсу в стихотворении «Исемдә», другой, нежели в элегиях русского поэта: «Воспоминание», «Прощанье», «К\*\*\* (Я помню чудное...», «Кто видел край, где роскошью природы». Хотя в последнем бейте татарской элегии звучит мотив воспоминания, его смысл расходится с пушкинским восприятием времени, коррелируя с ним лишь на общем, наднациональном уровне: «*Тыныч калды йөрәк, шау-шу вә гаугадан тәмам тынды; / Моңаеп тибрәнә тик бер тәхаттырдан гына инде*» [Тукай, 2011, 2: 17] (Молчит сердце, не шумит, и притихло оно вкопец; / Воспоминанием одним бьется тихо лишь оно теперь).

В стихотворении Тукая речь идет о воспоминании как таковом, так сказать в его «чистом виде», без намека на возвращение в прошлое, т. е. того, что ушло навсегда. По сравнению с элегиями Пушкина, в «Исемдә» воспоминание граничит с образом холодного сердца, смерти. Воспоминание здесь – это последнее пристанище человеческой души, в котором таится прошлое, необратимое для лирического субъекта, ушедшее из его бытия навсегда.

Таким образом, поэзия Тукая даёт возможность размышлять о времени как границе перехода от одного состояния жизни лирического субъекта к другому, своего рода трансгрессии. Такое свойство времени в восприятии Тукая подтверждает содержание целого

ряда его оригинальных и переводных стихотворений. Так, концепт «время» – это предел наиболее ярких моментов жизни: счастливое время («...сагадэтле вакытларны» в элегии «Исемдә»), время детства («**Бэйрэм вә сабыйлык вакыты**»), свободное время как основа творчества и вдохновения («**Буш вакыт**»), время, вспоминаемое с грустью («**Сагыныр вакытлар**»).

Рассматриваемое значение концепта «время» раскрывается в первом бейте одного из самых элегических стихотворений Тукая – «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда», 1910): «*Күз карашымда хәзер үзгәрдә дшьялар төсө; / Сизлә: үтте яшь вакытлар, житте гомрем яртысы* [Тукай, 2006, 1: 196] (Во взгляде моем теперь изменились предметов цвета; / Ощущается: зрелость настала, прошла молодая пора (жизнь достигла середины))<sup>1</sup>. В стихотворении по-своему передаётся текучесть, плавность движения времени, которую ощущает лирический субъект, однако такое восприятие также не вызывает стремление возродить лучшее время жизни в своем воображении. Напротив, в «Өзелгән өмид» звучит мотив разрушения жизни и утраты тех надежд, которые остались прошлым, в другой, более счастливой жизни.

Сделаем предположение: представления, связанные с обрыванием надежды, то есть с тем, что указывает на разрыв, разделяющей жизнь на части (половины), во многом обусловлено внутренней формой слова «вакыт», которое своим звуковым, чувственным обликом вызывает представления о пределе, и как результат его – переходе от одного состояния жизни к иной структуре своего бытия. По определению В.Г. Зусмана, «внутренняя форма динамична, потенциальна и символична. Внутренняя форма сама по себе – художественный концепт» [Зусман, 2003]. Так, стоит нам произнести слово «вакыт» (вақыт), в котором ясно звучат звуки «w», «k» и «t», как ассоциативно возникает представление о чем-то коротком, быстром, стремительном, подобно звуку меча или клинка, например. Об этом же пишет А.М. Шиммель в монографии «Мир исламского мистицизма», размышляя о концепте времени в суфийской литературе: «речь идет о слове *вакт* – букв. “время”, – означающем “это мгновение”, т. е. мгновение, когда суфию даруется некое мистическое

<sup>1</sup> Перевод наш. – А. Х.

состояние. “Время – разящий меч”: оно отсекает прошлое и будущее и оставляет человека совершенно нагим в присутствии Бога. Поэтому суфия, который полностью ему отдаётся и принимает посланное Богом, не думая о настоящем, прошлом или будущем, называли *ибн ал-вакт*, сыном этого мгновения» [Шimmel, 2000: 107].

В стихотворении «Өзелгән өмид» мотив оборвавшейся, утраченной надежды передаётся с помощью образов надмогильного камня и слез, которые проливает лирический субъект, находясь у могилы матери. Камень, возвышающийся над могилой, указывает на последнее пристанище человека, он символизирует границу между земным бытием и Богом. Лирический субъект глубоко переживает эту утрату: склоняя голову к надмогильному камню, проливая горькие и сладостные слезы страдания, он предчувствует и свой безвременный уход. Слезы в этом стихотворении точно размывают (разбивают) его, указывая на «невидимый» переход к миру высшему и вечному. Они – знак предела человеческой жизни и начала другой, связанной с миром Всевышнего, который по-своему открывается ему в следствии переживаний этой утраты.

Концепт времени в значении предела по-своему раскрывается в элегическом стихотворении Тукая «**Жэйге таң хатирәсе**» («**Воспоминание о летнем рассвете**», 1910). В нем представление о времени связано с мотивом вдохновения, без которого невозможно истинное творчество. В восприятии лирического субъекта такое удивительное состояние наступает в момент, когда ночь сменяет алая заря. Именно время рассвета, пробуждения сил природы дарует силы для творчества и вдохновение поэту: «*Каршыларга иң сәза чак, иң матур чак жэйге таң; / Шул вакытта уйла, шагыйрь: килде илһам, уйласаң*» [Тукай, 2006, 1: 185] (Нет мгновений вдохновенней и желанней, чем рассвет, / Это время для творений твоего ума, поэт) [Тукай, 2006: 123]).

В создании образа этого удивительного времени концептуальное значение имеет пространственная вертикаль – от неба к земле: «взгляд» лирического субъекта на природу точно возникает из самой вышины, где ему открывается красота темной ночи, небосвода, хоровода звезд, белых облаков, утреннего ветра, степи. Такая живописная картина природного мира, Вселенной в целом воздействует и на

ощущение субъектом движения времени. Теперь время – это особенный, сакральный момент возрождения человеческой души, которая в минуты рассвета способна впитать в себя всю красоту и величие родной природы, постичь её тайну, преобразить свое бытие.

В стихотворении «**Туган жиремэ**» («**Родной земле**», 1907) концепт «время» связан с мотивом прошлого. Смыслообразующую функцию в нем выполняет сравнение прошлых дней, детства, проведённого в Заказанье, с улетающими птицами. Такое сравнение (прошлое время – птицы) усиливает взгляд на время как плавного, неспешного движения, которое, подобно полету птицы, стремится вверх, в самую вышину.

Вместе с тем ускользающее время воспринимается лирическим субъектом без сожаления и чувства разочарования. В этом отношении смыслообразующей является вторая часть бейта, в котором память о детстве «перерастает» в мотив незабываемого сна: *«Утте инде ул заманнар, очтылар шул кош кеби; / Уйласам, ул көн-нәрем тик кичтә күргән төш кеби* [Тукай 2006, 1: 83] (Всё прошло! Подобно птицам, улетели эти дни, / Сном вчерашним сохранились в моей памяти они [Тукай, 2006: 60]).

Можно утверждать, что представление о линейном движении времени в стихотворении «Родной земле» уступает описанию красоты родной земли. Так, смена времен года (лета, осени, зимы и весны) попадает в один ряд с предметным и мифологическим миром, словно «расширяя» до бесконечности художественное пространство в стихотворении и одновременно замедляя ход времени в природе: *«Һәр фосулы әрбәгъән: язың, көзең, жәй, кыш көнең; / Барча, барча ак оек, киндер, чабата, ыштырың! // Һәм көтүең, этләрең, үгез, сыер, сарыкларың; / Барчасы яхишы: бүре, жән, шүрәле, сарыкларың* [Тукай, 2006, 1: 83] (Время года: лето, осень, зимы белые, весна, / Все холсты, онучи, лапти, крой простого полотна. // Пастухи, собаки, овцы и коровы на селе, / Всё мне мило: волки, воры, черти, леший, шурале [Тукай, 2006: 60]).

Таким образом, концепт время, переданный с помощью слова «заман» в стихотворении «Родной земле», означает, прежде всего, ушедшее время, которое воспринимается лирическим субъектом как сон. Такое сравнение объективно редуцирует саму идею

текущего времени, ослабляя и чувство сожаления о нем, и тоски по прошлому. Кроме того, в отличие от лирики Пушкина, в которой концепт «время» достаточно полно входит в элегический дискурс его известных стихотворений («Воспоминание», «Прощанье»), в творчестве Тукая он проявился прежде всего в «Разбитой надежде», в других же стихотворениях Тукая элегический модус художественности существует наряду с иными формами в литературе, в частности, в «душевной лирике» («күңел лирикасы»). Мы полагаем, что такая особенность обусловлена тем, что элегия как жанр и дискурс не стала заметным явлением в татарской поэзии начала XX века. Складывание концептуальной основы и архитектоники этого лирического жанра будет происходить в творчестве второй половины XX века: Ш. Анака, Р. Ахметзянова, Р. Файзуллина, Р. Хариса и других.

**Историческая  
поэтика  
стиха**



## ЭВОЛЮЦИЯ СТИХА ЧУВАШЕЙ И ИХ ПРЕДКОВ В АСПЕКТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭТАПОВ ОБНОВЛЁННЫХ ПАРАДИГМ

*В. Г. Родионов*

Проблемы эволюции устного и письменного стиха на материале как одного этноса, так и целого ряда этносов этой же или других групп языков составляют отдельный раздел современного литературоведения – сравнительно-историческое и сопоставительное стиховедение, которое органично входит в общую историческую поэтику больших регионов и цивилизаций. В основу национальных исторических поэтик словесных культур современных этносов должны войти все эпохи и этапы, пройденные их предками. Если взять Волго-Уральский регион, то своеобразия в области поэтики стиха тюркских и финно-угорских народов сложились, прежде всего, благодаря особенностям их языков и культурно-идеологическим ориентациям в разные исторические эпохи, а также специфике местной экологической ниши. Исходные модели мировосприятия цивилизаций Востока и Запада способствовали сложению своеобразных исторических поэтик их словесности [Родионов, 2023].

Из множества стиховедческих проблем автор данной работы выбрал для себя аспект поэтапного (конкретно-исторического) обновления парадигмы стиха, точнее – поиск причин полной или частичной трансформации метрической основы стихосложения по сравнению с предшествующей ей стихотворной метрикой. В течении последних трёх тысячелетий, пройденных пратюрками и их потомками, стихотворная метрика испытала, как подтверждают исследования отечественных и зарубежных стиховедов-тюркологов, всего несколько парадигматических изменений. Они продиктованы, главным образом, культурно-цивилизационными контактами тюркских племён с иноязычными этническими сообществами евразийского пространства.

Исторические диалоги пратюрков и их потомков в последующие эпохи раньше и лучше (с позиции сопричастности и определённой сочувственности к историческим событиям, относящимся

к своим древним предкам) изучены, по субъективному мнению автора данной работы, нашими земляками, которые в определённой степени имели отношение к тюркам. Это – выпускник Казанской духовной академии, чуваш по отцовской линии Н. Я. Бичурин, и великий этнолог советской эпохи, татарин по материнской линии Л. Н. Гумилёв. Первый перевёл с китайского и некоторых других восточных языков на русский и опубликовал богатейший исторический материал о предках современных тюркских народов в много-томном капитальном труде «Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена». Второй, как настоящий этнолог, искал и находил, научно обосновал причины этногенетических процессов, прежде всего, древних тюрков, монголов и их потомков. Кстати, чувашей он считал, соглашаясь с тюркологами-лингвистами, наследниками языка булгароязычных гуннов, т. е. потомков древних хуннов (сюнну) [Гумилёв, 1993а: 107; Гумилёв, 1993б: 203].

1. *Диалог хуннов с древними китайцами.* Самый ранний контакт сюнну с древнейшими китайцами (это был пратюркско-китайский диалог) проходил, по утверждению Л. Н. Гумилёва, ещё во II тыс. до н. э. [Гумилёв и др., 2006: 180–181]. По легендарным сведениям древних китайских источников, хунны как самостоятельный этнос сложились на территории южной окраины Гоби «из смешения китайских эмигрантов и степных кочевых племён» [Гумилёв, 1993б: 13]. По заключению алтаистов Московской лингвистической школы, время и место существования тюркского праязыка «хорошо укладывается на территорию между нынешним Ордосом и южным Саяно-Алтаем в конце I тыс. до н. э. – первых веках н. э.» [Дыбо, 2007: 199]. В эту эпоху сюнну (ещё тогда имевшие некоторые диалектные разделения между носителями языка общетюркского типа и языка предков гунно-булгар) контактировали, главным образом, с древними китайцами, оставляя после себя параллели лингвистического и культурологического уровней. Пратюркско-китайский диалог культур наиболее интенсивно проходил, по исследованиям представителей вышеназванной научной школы, на территории функционирования китайских диалектов Западной Хань (III в. до н. э. – рубеж эры) и Восточной Хань (рубеж эры –

нач. III в. н. э.) [Дыбо, 2007: 66]. В эту эпоху в пратюркский язык проникли 12–16 китайских слов «культурного характера», а в поздний китайский из пратюркского – 19 лексем [Дыбо, 2007: 199]. Из китаизмов «культурного характера», прежде всего, необходимо выделить названия металлов, термины социально-военной организации, письменной культуры и искусства. Особый интерес представляют такие абстрактные понятия, как *cin* «правда», *bengü* «вечный», *beng* «равный» [Дыбо, 2007: 66–72]. Даже из малого количества заимствованных слов можно понять содержание китайско-пратюркского диалога.

В картине мира китайской «Книги Перемен» (Идзин) весь мировой процесс представляет собой чередование ситуаций, происходящих от взаимодействия сил света и тьмы, напряжения и податливости, и каждая из таких ситуаций символически выражается одним из этих 64-х знаков [КККП, 1993: 12]. В сознании предков тюрков такая идея сложилась, скорее всего, в эпоху их интенсивных контактов с китайцами. Как известно, в животном календаре дунайских болгар при обозначении годов использован полный 60-ричный цикл (стадий становления Целого) по древнекитайскому образцу [ИЧЛ, 2020: 7]. У истоков традиционного мышления пратюрков лежала, скорее всего, восточная форма мышления и знания, построенная на основе логики прецедента, символики чисел и геометрических фигур, представления о пяти элементах зрения и слуха, идее о переменнах, диалектике ритмов природы, взаимосвязи мужского и женского начал, идее естественного порождения, взаимопроникновения, естественного перехода от одного состояния в другое и т. д. [Родионов, 2023].

2. *Диалог пратюрков и их потомков с иранцами.* Вторым таким аспектом культурного диалога для тюркских народов, прежде всего для носителей болгарской группы языков, являлись восточные иранцы. Ещё до этого (не позже 660 г. до н. э.) древние тюрки вошли в контакт с племенами восточных иранцев [Дыбо, 2007: 82]. Как показывают современные исследования тюркологов, огуро-булгары наиболее тесно контактировали с носителями согдийского и хотано-сакского языков. Последние являлись «ближайшим родственником восточноиранского населения,

оставившего памятники “звериного стиля” в Саяно-Алтайском регионе» [Дыбо, 2007: 115]. Вероятно, появление на территории Волго-Камья местного «звериного стиля» в народном искусстве непосредственно связано с миграцией восточноиранских, тюркомонгольских и угорских племён в эпоху великого переселения народов, в том числе и с «обретением новой родины» болгарскими племенами. В результате такой миграции они могли распространить в регионе вместе с вышеназванным творческим стилем не только предметы искусства и вербальные тексты, но и мировоззренческие идеи восточных иранцев. В первую очередь здесь можно назвать идею вечной борьбы Добра (верхнего мира) со Злом (нижним миром), на основе которой древние иранцы объясняли и цикличную смену в природе света с тьмой. Как известно, в китайской предфилософии (и в древнетюркской мифологии) такой переход считался как порождение нового состояния, как слияние брачной пары (Неба с Землёй), т. е. как процесс, необходимый для продолжения жизни как природы, так и людей. Поэтому с этим законом должен считаться любой человек (обитатель среднего мира) и, самое главное, научиться жить в режиме такого космического ритма. Идея борьбы двух противопоставленных сил открыто выражена в квантитативной метрике стиха. Очевидно, она способствовала становлению особой метрики синкретичного музыкально-поэтического жанра – песни [Смирнова, 2008: 431–438].

3. *Диалог отдельных тюркских этносов с арабо-мусульманским миром.* С конца первого тысячелетия н. э. этносы, оказавшиеся под воздействием официальной культурно-идеологической ориентации последовательных государственных образований (Волжская Булгария, Улус Джучи, Казанское ханство), в разной степени испытали мировоззренческое, в том числе и культурно-философское, воздействие ислама. Сословные и конфессионально-культурные различия этнических групп способствовали образованию двух тюркоязычных этносов с конфессиональной самоидентификацией (эндоэтнонимом): мусульман и язычников-огнепоклонников. Первый из них унаследовал, следует полагать, болгарско-золотоордынское религиозное и культурное наследие (казанские

татары), а второй сохранил живой язык и древнюю устную культуру своих болгароязычных предков (чуваши) [Родионов, 2017: 254–266]. Эти процессы, несомненно, должны были отразиться в поэтике их словесных культур, в том числе и метрике стиха. Логика подсказывает, что традиции болгар-мусульман должны быть лучше сохранены в словесной культуре казанских татар, а ранние домусульманско-земледельческие традиции – в народной религии и словесности современных чувашей.

4. *Диалог поволжских тюркских народов с русско-христианским миром.* В эпоху европеизации Российского государства и ожесточённого противоборства двух мировых религий чуваша оказались между «молотом и наковальней». Ради сохранения своего языка они были вынуждены воспринять религию неродственного народа (христианство). За новой религией пришли совершенно иная цивилизация и культурно-идеологическая ориентация, а вместе с ними – эстетические и поэтические традиции. С этим процессом можно увязать и становление современной доминирующей метрики чувашского письменного стиха – чувашского варианта русской силлабо-тоники.

Таким образом, предки современных тюркских народов входили в диалог с художественными системами как древних и средневековых, так и поздних цивилизаций Востока и Запада. Эти и другие проблемы тюркского стихосложения, в том числе и вопросы исконной тюркской метрики, описаны в монографии (корпусном исследовании) Бориса Орехова [Орехов, 2019: 24–60]. Данное исследование можно оценить как долгожданное очередное достижение современного тюркского стиховедения, прежде всего в применении новых методов анализа (всестороннего количественного подхода), а также без каких-либо субъективных симпатий и антипатий авторов, чем страдало тюркское стиховедение в прошлые этапы своего становления и развития.

\* \* \*

*Метрика пратюркского устного стиха.* Стихотворному произведению, как явлению словесно-музыкального творчества, необходима реализация, прежде всего, во временном (звуковом)

пространстве, а последнее организуется благодаря делению на определённые части. Первобытному человеку они подсказываются окружающими его природными (звуковыми) ритмами, например, звуками текущей или падающей воды, пением птиц и т. д. С появления представлений о космических ритмах, первобытное мифологическое сознание начинает синтезировать звуковые ритмы со зрительными (космическими) ритмами (день – ночь, свет – тьма). С этого времени первобытные люди начинают придавать ритму особое значение, им определяют сакральность или профанность звука и действия.

Периодическое повторение одинаковых звуков в начале слов в ритмически организованной речи наиболее приближено к ритмическому чередованию капелек воды с крыши. Если учесть, что в прототюркском языке слова имели ударение на его первом слоге (корне), повторение одинаковых фонем в речи, следует полагать, создавало своеобразную ритмичность и сакральность. Такой приём (выделение начал слов) лучше всего сохранился, как правило, в малых жанрах фольклора тюркоязычных народов.

Под аллитерацией в тюркском стиховедении целесообразно подразумевать повторение любых качественно сходных звуков в определенных местах текста. Но есть повторение одинаковых звуков в начале всех слов. Такой вид аллитерации встречается не во всех текстах чувашской речевой поэзии. В связи с этим следует вспомнить известные речевые упражнения чувашских детей, широко распространённые в детские годы автора данной работы. Например, играющий составлял фразу из начинающихся с определённых звуков слов. Здесь слова образуют увлекательную для детей фабулу, а ритм текста возникает благодаря повторению в начале каждого слова схожих фонем, а также артикуляционных и сингармонических позиций: *КАлайкассинчи КАРАшкин КАРЧайкин КАЧАки, Купайста КАРтине КЕРсе КАйса, Купайстана Кайшласа, Карта Кётессине Киле Кайнй, Куракансем КАНцелярине КАйса КАланй, Кунтан Килсе КАРАшкин КАРЧайкин КАшар КАчакине КАНрапа Кайкарса КАйнй* [Родионов, 1992а: 111].

В вышеприведённом тексте слова, словно пронизанные ниткой бусинки, создают красоту ожерелья, ритмическую связь лексем-

бусинок и их целостность. Ритм ориентирован на начальные слоги слов. Такое понимание ритма слов является, следует полагать, наиболее древнейшим и исходит из традиций звуковой организации начал слов (аллитерирования) всего устного текста.

Причину простого повторения, из которого впоследствии образовался ритмико-синтаксический параллелизм, В. М. Жирмунский объясняет стремлением древнего человека к экспрессии и магии. Наши наблюдения подтверждают правильность данной гипотезы, но следует её углубить и уточнить некоторые моменты. В простом повторении слова таится понимание соотношения части и целого, предмета и его представления, слова как сочетания определённых звуков и его семантики [Брагинский, 1975: 80]. Примечательно, что у чувашей и других тюркских народов широко распространена традиция давать имена людям и животным (прежде всего лошадям), полностью или частично повторяющие имена (клички) их родителей или предков, что было равнозначно кровному родству.

Принцип замены целого частью, семантического слова отдельными звуками этого слова можно обнаружить и в чувашском устном творчестве, например, в загадках: *Сӹлӹлӹ сӹсен сӹси сук* ((*Сӹс* – высокий тальник без махры (Волосы)). Сам ответ или отдельные его звуки (*сӹс*, *сӹ*, *с*) в начале слов как бы сами указывают на нужный для отгадывания ответ. Подобные тексты речевых жанров фольклора чувашей и других тюрков (прежде всего Южной и Восточной Сибири) позволяют считать, что отсутствие в сознании противопоставления части и целого, а также особенности языка (прежде всего закон гармонии звуков [Тобуроков, 2018: 107–160]) привели предков пратюрков к аллитерационному стиху. Это есть самая первая, изначальная разновидность тюркской аллитерации.

В чувашской поэтической традиции подобный приём сохранился лишь как детская забава, но до середины XX в. был широко распространён в словесном творчестве. Такой тип синкретичной метрики (в основном аллитерационной и без строчной, а также без строфической организации) изредка применяется некоторыми современными поэтами (хотя в подобных стихах сегодня могут быть

строки и строфы). Например, талантливая поэтесса Марина Карягина в декабре 2023 г. сочинила следующее силлабическое и одновременно аллитерационное стихотворение «Халӑх юрри майӑ» (В подражание народной песни):

*«Ҫеҫенхирте сӳрен сӳрет-ске, / Ҫил ҫисӳнет ҫӑра ҫилхинче. / Ҫилсунатӑм, суӑмӑй султаш, / Ҫӑхан ҫине ҫӑхан ҫил ҫинче... / Ҫӑр ҫаврӑнать ҫӑлтӑр ҫутинче... // Ҫатӑр-ҫатӑр! ҫиҫӑм ҫиҫет-ске – / Ҫиҫмессерен ҫеҫке сӳсенет, / Ҫитес ҫӑрӑм ҫывӑх – суӑӑ ҫавра, / Ҫаврӑмсерен сӳп-ҫап сӳкленет – Ҫаврасилпе ҫӑр-шыв сӳпленет... / Ҫырмасерен ҫырӑ суӑӑ-ске – / Ҫара ҫыран ҫилпе ҫийӑнет. / Ҫилленӑттӑм – ҫылӑх: суӑӑ ҫавра, / Ҫил ҫӑмӑрет ҫаран сӳҫине, / Ҫӑхрелетет ҫырӑ сӳҫӑме... / Ҫӑӑте-ҫӑӑте ҫӑлтӑр ҫиҫет-ске – / Ҫӑӑхуҫамӑр ҫырни-тӑр ҫитет: / Ҫӑрӑ-кунӑ силлес – суӑӑ ҫапла. / Ҫумӑр ҫавать, ҫиҫӑмӑ ҫиҫет / Ҫамрӑк ҫинҫе ҫанӑм сӳсенет...»*

(По степи мчится каурый конь, / В его гриве густой ветер играет. / Ветрокрылый мой конь, огненный спутник, / Одни вӑроны [встречаются] на пути... / Земля вращается в сиянии звёзд... // [Звуккопдр. сядыр-сядыр!] молния сверкает – / При каждой вспышке цветы содрогаются, / Близко место, куда суждено дойти – да путь кружный, / С каждым кругом сор поднимается – / Вихрем по стране разносится... // У оврагов крутой обрыв – / Голый берег ветром размывается. / Отчаялась бы – да грех: путь кружный, / Ветер ломает ракиты на лугу, / Путаёт мои русые волосы... // Высоко-высоко на небе звёздочки сияют – / Наверное, сбудется то, что написано Всевышним: / Дни и ночи мрачны – / времена такие. / Ливмя лёт дождь, молния сверкает – / Тонкий мой стан содрогается... // Нить у нашей судьбы тонка-тонюсенька. / Письмена у Всевышнего – на сориночке...)<sup>1</sup>.

В данном стихотворении на первом месте стоит звуковой повтор всех лексем без исключения. Наряду с этим древним определителем ритма стихотворения присутствуют строки и равносложие (слоговая организация стиха, т. е. изосиллабизм), появившиеся в поэтике пратюрков позже звуковых повторов в начале слов.

<sup>1</sup> Перевод автора стихотворения.

Другой тип аллитерации выделяется, прежде всего тем, что он соединяет ритмические группы в строке. Таким видом аллитерации богата и чувашская народная поэзия. С помощью такой аллитерации разворачивается вариативность сюжета строфы. Для примера можно взять *Турă амăш курки юрри*, т. е. песню ковша матери Бога (*Турă*):

1. *КУлянса пыран КУймас шывё...*

2. *ИЛЕРсе пыран ИЛЕпЕР шывё...*

3. *ÇАВрăнса пыран ÇАВал шывё...*

С печалью текущая речка Куймас...

С хохотом текущая речка Илебер...

Излучинами текущая река Цивиль...

Горизонтальная (внутристрочная) аллитерация является основой для развития многих текстов малых жанров: дразнилок, загадок, пословиц и поговорок [Родионов, 1992а: 28–35]. К ней обращаются при создании различных, обычно коротких, текстов речевого стиха, песен. Подобная аллитерация встречается в устной поэзии почти всех тюркских народов Урало-Поволжья, Кавказа и Средней Азии. Ею изобилуют домусульманские поэтические образцы из книги М. Кашгари «Диван лугат ат-турк» (XI в.) [Махмуд ал-Кашгари, 2005].

Следующий тип звуковой организации основан на повторе одинаковых гласных и согласных в начале строк (при наличии строфической организации). Для наглядности приведём несколько строк из образцов свадебных песен: «*ХИР-ХИР урлă килтёмёр / ХЁРлё пиллэ ХЁР илме; / ЯЛ-ЯЛ урлă килтёмёр / ЯЛти ятлă хёр илме; / ШУР-ШУР урлă килтёмёр / ШУР чёрейлэ хёр илме; / ВАР-МАН урлă килтёмёр / ВАРАМ нўллэ хёр илме...*» (Через поля мы приехали / Увести девушку краснощёкую, / Через деревни мы приехали, / Увести девушку именитую, / Через болота мы приехали / Увести девушку белощёкую, / Через леса мы приехали / Увести девушку стройную) [Родионов, 1992а: 107].

Подобными звуковыми, лексическими и артикуляционными повторами богаты многие речевые стихи. Поэтому относить данное явление только к текстам песен не следует. Вышеотмеченное явление, прежде всего поэтическое, а не напевно-музыкальное.

При изучении аллитерации следует учитывать все рассмотренные здесь типы, которые, безусловно, имеют далеко не одинаковые функции. С этой точки зрения целесообразно выделить две разновидности ритмообразующей аллитерации: 1) аллитерацию, создающую ритм на уровне периодически повторяющихся фонем (начал слов); 2) аллитерацию, способствующую созданию и соединению ритмических единиц (строк). Первый тип больше относится к особенностям языка, т. е. зависит от наличия в языке «целого комплекса фонеморфологического выделения отдельного участка тюркского слова» [Родионов, 1992а: 108–115; Стеблева, 1976: 160]. Такая аллитерация естественна, она является результатом не только вертикальных повторов и параллелизма, но и уподоблением части целому. Именно она выполняла роль метрического организатора.

Второй тип аллитерации, прежде всего, связан со слоговым ритмом, так как такой повтор постоянно фиксирует либо начала ритмических единиц, либо начала ритмических групп (тураков) в строке. Подобный тип аллитерации влияет как на создание равносложности строки, так и на композиционно-строфическую организацию всего произведения, т. е. такой организованный повтор способствует укреплению силлабического метра. Его сложению способствовали, во-первых, перемещение в пратюркском языке ударения слов с его начального слога на конечный; во-вторых, развитие музыкально-поэтического жанра, в котором ритмообразующую роль выполнял мотив, мелодия песни. Термин с такой семантикой (*kög*) проник в пратюркский язык из древнекитайского, как утверждают лингвисты, не ранее III в. до н. э. и не позднее III в. н. э. [Дыбо, 2007: 72]. В эти же хронологические рамки следует, очевидно, поместить и начало становления в музыке тюркских народов бесполутонового (ангемитонного) звукоряда (пентатоники), а также заимствования пратюркского термина со значениями «петь», «песня» (общетюрк. *ir*) носителями праенисейского языка [Дыбо, 2007: 155].

Вышеизложенная гипотеза частично подтверждается следующими фактами. Самое первое стихотворение, написанное на хуннском языке (прабулгарском диалекте пратюркского языка),

относится к 310 г. н. э. Данное двустишие – прорицание, произнесённое шаманом Фотученом, относительно успешности воинского похода цзеского военачальника Ши Лэ против другого гуннского военачальника Лю Яо (прочтение А. В. Дыбо, курсив и цифры наши. – В. Р.):

<i>Sü-ge talï-t-kan</i>	2 + 3
<i>Vökö-g göt-ök-ta-ŋ</i>	2 + 3

(«Войско заставив выйти наружу, / Бёке захватите, пожалуй») [Дыбо, 2007: 77]

Ритмическая организация двустишия (предсказания, гадания) гуннского шамана по прозвищу *Будурчын* («Перепёлка») опирается, как и общетюркская поэзия раннего средневековья, на строки с равным количеством слогов и сквозные цезуры, разделяющие строки на две ритмические группы (части), начальные и конечные парные звуковые повторы (рифмы). Если полагать, что двустишие исполнялось говорным стихом (без напева), то невозможно объяснить появление в нём равносложия, тем более со сквозной (вертикальной) цезурой. Скорее всего, сцена камлания («путешествия на небо») шамана сопровождалась его пластичными движениями и пением в ритме «бега его скачущего коня» (бубна) [Потапов, 1991: 137–149].

Такая структура выдержана и в другом, ещё не расшифрованном хуннском двустишии-прорицании 328 г. н. э. (есть сомнение, что здесь разговор идёт о том же выше рассмотренном тексте) [Бакиров, 2014: 181]. Единство строки в нём достигается путём объединения чётного (два слога) и нечётного (три слога) слоговых групп, имеются внутренняя (строчная) аллитерация и объединяющие концы двух строк звуко-артикуляционные повторы [Родионов, 1992а: 105–107]. Данное жанровое своеобразие тюркского речевого стиха (шаманского прорицания-гадания) обусловлено, скорее всего, предфилософской картиной мира древних китайцев.

Добытая шаманом-прорицателем информация, несомненно, имела сакральное значение, она получена, скорее всего, в результате камлания по пратюркской традиции, но всё же, по содержанию близкой к китайской «Идзин» [КККП, 1993]. Не случайно в этой

книге из 64-х конфигураций (символов) [целых (–) и прерванных посередине (- -) горизонтальных черт] имеется один символ под названием *Ши* («Войско», № 7) [КККП, 1993: 54, 128]. Целые черты в ней называются *ян* (мужское, светлое начало) и символизируют напряжение, нечёт (девятки), а прерванные – *инь* (женское, тёмное начало), символизируют податливость, чёт (шестёрки) [КККП, 1993: 12].

Последовательную смену чёта и нечёта, наблюдающуюся в ритмике пратюркских двустий в жанре шаманских прорицаний и гаданий можно объяснить концепцией Перемены китайской «Идзин». Такое необыкновенное для стиховеда предположение вытекает из архаичного мифопоэтического сознания восточных народов, прежде всего близких соседей китайцев – пратюрков [Родионов, 2023: 125–126]. В эпоху диалога хуннов с древними китайцами, конечно, не без воздействия китайской предфилософии, складываются некоторые жанры пратюркской поэзии и её новой ритмической основы, осмелимся повторить наше предположение, *с опорой на концепцию Перемен* (смену мужского и женского начал). Последняя сохранилась в чувашской космогонии (например, в объяснении двух 9-дневных фаз Луны) вплоть до начала XX в. [Родионов, 2023: 126]. Равносложность и сквозная цезура в текстах некоторых жанров словесности (прежде всего в двустийных-прорицаниях) сюнну утвердились, скорее всего, не позднее III в. н. э. Основной причиной такого продвижения вперёд следует считать постепенное распространение в пратюркской культуре центрально-азиатского типа мелодий (т.н. «китайской» пентатоники), а вместе с ней и квантитативной метрики. Данный нерешённый вопрос существует давно [Дмитриева, Адягаши, 2001: 78–79, 102–107, 137–139; СИГТЯ, 2006: 643–646]. Над решением этой научной проблемы сегодня вплотную занимается известный чувашский музыковед М. Г. Кондратьев, который, несомненно, учтёт достижения лингвистической компаративистики в выявлении истории взаимосвязей пратюрков и их исторических соседей в сфере музыкального творчества.

*Метрика западного древнетюркского (огурского) стиха.* Как известно, в древнетюркскую эпоху на востоке первая Тюркская

империя (империя «Голубых тюрков») была основана в 553 г. (территория современной Монголии). Булгароязычные западные тюрки в 463 г. оказались в Европе, из них затем гегемонами стали сабиры (506 г.), авары (555 г.), огуро-булгары (650–680 гг., империя Кубрата). Дунайская Болгарская империя возвысилась в 670 г., а через десять лет – Хазарская империя (680–972 гг.) [Рона-Таш, 2012: 5].

Из литературного наследия восточных тюрков А. Бомбачи называет песни и переводы буддийских текстов с китайского языка. «Тюркские песни, – отмечает итальянский тюрколог, – которые, по-видимому, сопровождали танец и передавались в устной форме, были изучены китайцем У Яньсю, жившим среди тюрков с 698 по 705 г.» [Бомбачи, 1986: 193]. О древней эпиграфической поэзии «голубых тюрков» (VI–VIII вв.) учёный полагает, что происходила эволюция надписей от простейших надгробных текстов, в которых усопший говорит от первого лица, до пространных надписей, прославляющих Тоньюкука, Кюль-Тегина и Бильге-кагана (первая и последняя из этих надписей – от первого лица). Здесь он обращает внимание на аллитерацию и параллелизм. Последний рассматривается как характерная черта стиля, а также как организатор стихотворной метрики (симметричное строение двух полустиший – ритмических групп в строке – и их окончаний). Сюда же Бомбачи относит и организацию вертикальных цезур, в частности, по схеме 4+3:

1. *körür közüм körmüz tæg / bilir bilgim bilmes tæg /*
2. *kizil qanım tükäti / qara tärim yügürti /*

[Бомбачи, 1986: 196].

В данных примерах присутствуют и фонетические повторы начал слов, сохранившиеся от древней метрики тюркского стиха, но уже не в качестве главного организатора ритма, а лишь как орнаментовка стиля. Такая же форма стиха наблюдается в уйгурской поэзии доисламского периода. В строках из семи слогов со сквозной цезурой (4+3) Бомбачи видит сходство с китайскими стихотворными размерами, но допускает возможность её возникновения и без иноземного влияния. По мнению итальянского тюрколога,

в манихейских сочинениях, созданных по образцу среднеперсидских текстов, наблюдается иноземный тип просодии (определяющими являются ударенные слоги), эти тексты предназначены для пения [Бомбачи, 1986: 199–200]. В исламский период в тюркский письменный стих проникают арабо-персидские квантитативные размеры, при этом в устном стихе всегда господствовал изосиллабизм [Бомбачи, 1986: 200, 242–251].

Другая судьба сложилась у западных древних тюрков, мигрантов с Востока, которые, будучи оторванными от исходного этноландшафта и экологической ниши, не смогли выдержать напора цивилизации Запада с его философией непримиримой борьбы двух противоположностей, с правом альтернативного выбора между тремя мировыми религиями (христианство, иудаизм, мусульманство). Консервация древних черт культуры, с одной стороны, способствовала этнической консолидации родственных огуро-булгарских племён. Но, с другой стороны, вынужденная смена типов хозяйствования (отгонное скотоводство, земледелие, садоводство) и конфессиональная переориентация в новых государственных образованиях обострили социальные и этнические противоречия феодального порядка.

К подобному западнотюркскому этносу относились и болгароязычные авары, которые проживали на территории современной Венгрии. На чаше из клада Надь-Сент-Миклош (Венгрия, V–X вв. н. э.) О.А. Мудрак прочёл на древнебулгарском (аварском) языке следующее двустишие-здравицу:

«Если князь, то в таком случае, как говорится, прослався! / А вот – чаша, то в таком случае, опрокинь и выпей! как говорится» [Мудрак 2007]. В тексте наблюдается звуковая организация стиха (начальные, срединные и конечные звуковые повторы), а также относительное равноравносложие:  $3+3+2+4 (= 12) / 3+3+3+3+2 (= 14)$ . Очевидно, к рубежу первых двух тысячелетий поэзия западных тюрков, оказавшихся в окружении ирано-арабской культуры, развивалась в том же направлении, что и у своих восточных родственников. Данное Аварское двустишие позволяет определить направление развития стиха западных тюрков: от традиционного семисложника в сторону многосложника (в восточнотюркском

многосложнике к этой древней структуре добавляются, как известно, новые пары слогов). Следует полагать, что к этому времени в двустихиях гунно-булгар древний принцип чёта и нечёта уже потерял свой сакральный смысл. Быть может, подобное изменение произошло лишь в отдельных жанрах. В песнях (из-за наличия напева) данный принцип сохранился, хотя бы на бессознательном уровне.

\* \* \*

*Эволюция метрики чувашского письменного стиха.* Со временем многие древние мифопоэтические принципы и идеи становились традиционалистскими или нормативными в устном словесном творчестве, а в XIX в. – индивидуально-творческими, авторскими в письменной поэзии. Метрика древнего тюркского стиха (силлабика), сложившаяся в эпоху господства мифопоэтического сознания на основе идеи изменчивости (переменности), ещё в средние века вошла в основу чувашского устного силлабического стиха. Этой метрикой активно пользовались все поэты, творившие до метрической реформы Михаила Сеспеля (до 20-х гг. XX в.). Но к началу 1930-х гг. народной силлабике объявили непримиримую войну активисты пролетарской культуры, отнеся национальную метрику к наследию их классовых врагов. Из-за гонения на народный стих в те репрессивные годы оставался неопубликованным такой поэтический шедевр народного поэта Педэра Хузангая, как лирико-философская поэма «*Тилли юррисем*» («Песни Тилли», 1933–1940). Но написанная поэтом через десять лет другая поэма («*Тури Вылра туй сикет*» – «В Тури Выле свадьба идёт», 1950), тоже написанная на народной силлабике, такого успеха, как первая, уже не имела. Причиной неудачи была, скорее всего, тесная связь силлабики с фольклорной поэзией, чего больше всего опасались поэты.

Для выявления эволюции метрики и ритмики чувашского письменного стиха XIX в. автор составил специальную таблицу [Родионов, 1992а: 144–145], по которой можно заключить следующее: 1. В 30–80-е гг. XIX в. в чувашской письменной поэзии утверждаются 7- и 8-сложные стихи. 2. В 80–90-е гг. XIX в. параллельно с короткосложником развивается многосложник (поэзия

М. Арзамасова, братьев (Якова и Хведер) Турхан). 3. До последней четверти XIX в. в чувашской письменной поэзии господствуют метрические структуры стиха типа 4+3 и 4+4. 4. Начиная с последней четверти XIX в. в письменной поэзии утверждаются другие структуры (стихи М. Арзамасова, братьев Турхан).

Чем можно объяснить такой путь ритмо-метрического развития чувашского стиха XIX в.? Поэзия XVIII в., созданная в духе силлабических вирш польско-киевской школы, не смогла повлиять на развитие чувашской письменной поэзии XIX в. Последняя формировалась в 30–40-е гг. на основе метрики народного стиха. В частности, Хведи Чуваши и Ягур одновременно являлись и поэтами-импровизаторами, и отличными певцами-исполнителями. Поэтому сочинённые ими песни отражали метрическую структуру напевно-речевого стиха. Опираясь на метрику лирических песен, происходившие из средненизовых чувашей Хведи Чуваши и Ягур способствовали формированию метрической структуры типа 4+4 (в песнях низовых чувашей данный тип широко не распространён). А молодёжная тематика, игровой характер этих песен способствовали утверждению короткосложника 4+3 (между собой они связаны через скорый темп). Некоторые стихи Хведи Чуваши и Ягура имеют неравносложные строки, в связи с чем в них при чтении возникает ритм народного речевого стиха (в метрическом плане они очень близки к ступенчатым стихам [Родионов, 1992а: 32–33]).

Василий Лебедев и Хведэр Мигали продолжили традиции своих предшественников. Они достигли большого ритмического разнообразия в короткосложнике: использовали редко встречающиеся в народном стихе типы слоговых групп (3+4, 5+3 и 7+2). Их опыт подхватили Г. Филиппов, Н. Ефимов и М. Арзамасов, тоже выходящие из среды средненизовых, частично верховых чувашей.

Новый этап развития чувашской письменной поэзии связан с именами братьев Турхан: Якова и Хведэра. Им более близки лирические песни-многосложники низовых чувашей. Поэтому в равной степени они использовали и короткосложник, и многосложник (6+4, 5+5, 6+5, 7+4). Всё это говорит о том, что на метроритмическое становление и развитие чувашского стиха XIX в.

огромное влияние оказали: 1) молодёжные песни и ступенчатые стихи верховых и средненизовых чувашей (30–80-е гг.); 2) лирические песни-многосложники низовых чувашей (90-е гг.).

В тот период переводы произведений русской классики осуществлялись в основном на основе силлабического метра. Если в оригинальных стихах, следуя фольклорной традиции, поэты строго соблюдали вертикальный словораздел (вертикальную цезуру), то в переводах этой древнетюркской традиции не придерживались. На этом фоне постепенно набирала силу новая тенденция – стремление к ритмическому разнообразию в пределах одного метра. Это яркий показатель превосходства индивидуального над коллективным.

Из вышеназванной таблицы видно, что чувашские поэты в начале XX в. пользовались главным образом короткосложником. Лишь немногие из них отходили от метрической структуры 4+3 и 4+4. Это явление необходимо объяснить таким феноменом, как открытие ими национального метрического своеобразия. В данный период узко-локальный, этнотерриториальный подход к поэзии был заменён общенациональным. Пожалуй, лишь Э. Турхан остался верен традиции своих старших братьев: он писал и многосложником.

Семисложник, имеющийся и в фольклорном метрическом репертуаре всех этнографических групп чувашей, был своеобразным символом консолидации, единения нации. Данную идею наиболее полно и высокохудожественно реализовал К. Иванов (Кашкыр). Его бессмертная поэма *«Нарспи»* (1906–1908) [ИЧЛ, 2015: 41–46], сочинённая семисложником 4+3, стала классическим образцом чувашской национальной метрики. Им в те годы пользовались все переводчики русской поэтической классики на чувашский язык.

Но именно переводы русской поэзии на чувашский язык способствовали обновлению талантливыми поэтами традиционной силлабики, что способствовало разрушению в них традиционного (вертикального) словораздела. Например, Н. Шубоссинни перевёл произведения М. Лермонтова 12-сложной (7+5) силлабикой («Три пальмы»), 8- и 5-сложными строками без сквозной горизонтальной

цезуры («Спор»). Последний тип ритмической структуры, возникший в процессе перевода лермонтовской поэзии, для поэта временно стал любимым размером. Но перевод своего друга-одноклассника К. Иванова (Кашкыра) лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и купца Калашникова» для него потом стал эталоном творчества. Как известно, в этом переводе автор «Нарспи» строго придерживался сквозной цезуры перед пятым слогом от конца строки: 6+5 или 5+5. Именно такой тип строки использовал Н. Шубоссинни в поэме «Янтрак янравё» («Дурная слава Янтрака», 1908). В дальнейшем он ввёл в чувашскую письменную силлабику 4-, 5-, 6-сложные и другие строки. Подобные поиски в области метрики и ритмики в те годы вели и другие поэты [Родионов, 1992а: 144–145]. Благодаря такому новаторству поэтов ритмика и интонация чувашского письменного стиха стали богаче и разнообразнее, отражая как эпохальные, так и индивидуальные стили стихотворцев начала XX в.

Итак, исторический взгляд на развитие типов ритмических образований в строках силлабического письменного стиха позволяет выявить движение от короткосложника (4+3) к многосложнику и ритмическому разнообразию. В переводах русской поэзии на чувашский язык начала XX в. стали наблюдаться некоторые элементы силлабо-тоники (разрушение вертикальной цезуры в строках, вытеснение в них ритмических групп стопами, усиление интонационно-фразовых ударений). Такой трансформации традиционной метрики активно способствовала культурно-идеологическая переориентация чувашского этноса (учёба будущих поэтов в двуязычных государственных школах, в которых они проходили курс по истории русской литературы; реальное двуязычие чувашских учащихся и др.) В подобных условиях первые удмуртские и марийские поэты сразу пытались писать русской силлабо-тоникой, очевидно, по этой причине в поэзии этих народов не состоялось такого открытия национального метра, как в поэзии чувашей и татар-кряшен (одним из известных поэтов из числа кряшен был Я. Емельянов, который, кроме сочинения силлабических стихотворений, этим же метром переводил стихи русских писателей [ТӨТ, 1985: 462–473]). В те годы якутские поэты делали первые шаги

в сочинении равносложных стихотворений [Тобуроков, 2018: 414]. Якутский поэт А. Кулаковский в статье «Правила якутского стихосложения» сформулировал идею о возможном аллитерационном пути развития якутского стиха, своим творчеством показал «прекрасные образцы фольклорного верлибра» [Дьячковская, 2015: 174–175].

*Становление чувашского силлабо-тонического стиха.* В чувашской науке о стихе ещё в 1920-е гг. утвердилась позиция, что теоретическим основателем и практиком силлабо-тонического метра в чувашской поэзии является *Çеçпĕл Мишиши* (Мишиши Сеспель, 1899–1922), который в статье «Сăвă çырассипе ударени правилсем» («Стихосложение и правила ударения», 1920) как теоретик (теорию русского стиха он изучал по учебному пособию В. Брюсова «Краткий курс науки о стихе») отмечал, что самое важное в стихосложении – это соблюдение ударения слов, но так как одинаковые слова в различных диалектах чувашского языка нередко имеют различные ударения, поэт, как тонкий специалист, призвал пишущих братьев соблюдать единые правила ударения. Ими он считал акцентуацию у верховых и средненизовых чувашей (они ставили ударение всегда на последнее от начала слова полное гласное), которой придерживалась «Канаш» (официальная чувашская газета Чувашской Автономной Области). Произношение слов с ударением только на последнем слоге (без учета расположения редуцированных согласных в слове), которое наблюдалось среди части низовых (тетюшских и буинских) чувашей, автор статьи относил к влиянию татарского языка. Давний спор между этими позициями, благодаря практике сторонников силлабо-тоники, закончился в 1930-е гг., когда силлабику объявили отжившим себя метром (о борьбе вокруг норм литературной акцентуации подробнее см.: [Родионов, 1992а: 174–179]).

Главную причину спора о чувашской акцентологии современные лингвисты видят в различии просодических средств, реализующихся на единицах типа слога и слова, т. е. ударение и сингармонизм [Яковлев, 2020: 240–245]. В диалектах и говорах тюркских и финно-угорских языков, тесно соприкасавшихся с татарским языком (южноудмуртский, восточное наречие марий-

ского языка, восточная часть низового диалекта чувашей) ударение падает на конечный слог слова. Луговомарийское, мокшамордовское, коми-пермяцкое наречия, а также диалекты верховых и средненизовых чувашей имеют разноместное ударение. Очевидно, в данном типе словесного ударения, как и в чувашском, регулятором ударений являются редуцированные (неполные) гласные [Яковлев, 2020: 252, 254]. Интересно заметить, что данный закон наблюдается и в татарских заимствованиях чувашского языка, имеющих редуцированные гласные: тат. [ы, е] > чув. [ӓ, ӗ] [Егоров, 2009: 303–327].

По исследованиям Московской лингвистической школы, для волжско-булгарского этапа исторического развития чувашской системы гласных «был характерен процесс редукции узких гласных, изоглосса, захватывающая также уральскую и канглийскую подгруппу кыпчакских языков» [СИГТЯ, 2006: 224]. Явился ли индуктором этой редукции именно среднечувашский язык, или, наоборот, такое развитие было занесено с Востока очередной волной кыпчаков, – вопрос, по мнению учёных, ещё не решённый. Зато они однозначно пишут, что среднечувашский язык действительно был индуктором лабиализации [a] в уральской подгруппе (огубленность [a] восстанавливается уже для древнебулгарского состояния). Для прабулгарского релевантно немотивированное противопоставление гласного не первого слога по огубленности/неогубленности. В современном чувашском языке основным частотным соответствием пратюркскому [a] в первом слоге является чувашский [o > y]. Процесс упереднения [a] прошёл в татарском и башкирском языках [ə], это поздний региональный поволжский переход [СИГТЯ, 2006: 224, 159–160].

Итак, процессы огубления и упереднения, а также появление редуцированных гласных в чувашском, татарском и башкирском языках необходимо отнести к явлениям языка волжских булгар, которые в разной степени воздействовали на соседние языки. Так как в общетюркских языках все слова сохранили свои ударения на конечном слоге, в татарской и башкирской речи из-за тесного контакта их носителей с остальными тюркскими этносами редуцированные гласные не смогли изменить место традиционного ударения

слов, как, например, в чувашском, а также мокшанском, северно-удмуртском и луговомарийском языках. В последнем ареале восторжествовали болгарские законы ударения слов в зависимости от места расположения редуцированных гласных звуков в слове. Именно опора на эти просодические законы позволила М. Сеспелю реализовать теоретические выкладки на практике.

Интересна динамика использования различных метров в начале творчества реформатора чувашского стиха. Все свои стихотворения на русском языке М. Сеспель сочинял в рамках силлаботонического метра. Первые его стихи на родном языке отражают переходное состояние от силлабики к силлабо-тонике. На практике овладевая метрикой и ритмикой русской поэзии, М. Сеспель вёл наблюдения и в области чувашской версификации. Например, он отмечал, что в чувашских стихах мужское окончание преобладает над женским, дактилические и гипердактилические окончания встречаются очень редко, главным образом, в глаголах настоящего времени и множественного числа. Осенью 1920 г. поэт записал следующие наблюдения: «Чувашским поэтам прежде всего следует найти нужную стихотворную форму. Старая форма, семисложный стих, до сих пор в чувашской поэзии занимала главенствующее положение. Теперь нужны новые способы. Надо создавать новые формы. Это правильный путь...» (перевод Н. Данилова) [Сеспель, 1989: 31]. Такие же слова В. Брюсов говорил во время выступления в Политехническом институте 19 сентября 1920 г. (на этой лекции присутствовал и прикомандированный в Москву чувашский поэт). После данной поездки он написал и опубликовал вышеназванную статью.

Самое первое стихотворение М. Сеспеля, написанное по-чувашски («*Пуласси*» – Грядущее, 1918, весна) представляет собой синтез силлабики (6+6) и силлабо-тоники (Д1Ам1+Д1Ам1). Константные ударения находятся не на последнем слоге полустипший, как обычно наблюдается в силлабических стихах, а на предпоследнем. Стихотворение «*Пурнăçпа вилĕм*» («Жизнь и смерть», осень 1918 г.) является чисто силлабическим, имеющим строки типа 4+5 или 6+3. В первом полустипшии ударение падает на последний или же предпоследний слоги, а во-втором – на последний

константный слог. Стихотворение «*Иртнӗ самана*» («Век минувший», конец 1918 г.) имеет композиционную и тематическую параллель со стихотворением русского поэта Н. Рыбацкого «Пахарю» (Д3232 и Х4343). Сеспель же приблизил структуру стиха к традиционной силлабике. Если первая и третья строки 4-стишия имеют полустишия 4+3 (в четырёх случаях встречается структура 5+2), то вторая и четвёртая строки имеют размер ХЗ. Два коротких стихотворения, датируемые концом 1918 г., имеют хореические строки (ХЗ и Х434343). Следовательно, в произведениях, сочинённых по-чувашски, Сеспель применил 3- и 4-стопный хорей. Причину данной особенности следует объяснить позицией автора в период споров о нормах литературной акцентуации (он пытался показать пригодность верховой и средненизовой акцентуации в практике творения силлабо-тонического стиха).

В позднететюшский период Сеспель написал 8 стихотворений на русском языке, из которых половина написана анапестом, а другая часть – многостопным ямбом (Яв4-5). Последняя разновидность вольного стиха, хотя и имеет рифмы, тем не менее строфически не урегулирована. По утверждению М.Л. Гаспарова, такая разновидность вольного стиха близка к неметрическому свободному стиху [Гаспаров, 1984: 61]. Одно единственное стихотворение, сочинённое поэтом в этот период по-чувашски, опять-таки имеет разное количество анапеистических стоп. Обращение Сеспеля к 3-сложным размерам следует объяснить его стремлением к синтезу нового метра с традиционным стихом. В чебоксарский период поэт продолжал писать хореем, ямбом и анапестом, но особое место в его творчестве данного периода занимали силлабический стих с элементами силлабо-тоники (имеется пропуск отдельных слогов) и вольный стих. Практику замены слога паузой Сеспель продолжал в стихотворении «*Чӑн чӑрӗлнӗ*» («Воистину воскрес», весна 1921 г.), написанном вольным ямбом. Данная разновидность вольного стиха наиболее близка к свободному стиху, т. е. строкам, «метра не имеющим и обычно не рифмованным» [Гаспаров, 1984: 60]. Образцом народного свободного стиха является текст Сеспеля «*Тинӗс ахӑрса кайрӗ...*» («Расшумелось, взыграло море», лето 1921 г.) [Сеспель, 1989: 406].

Итак, метрические поиски поэта, начавшиеся с силлабики, привели его сначала к силлабо-тонике, вольному свободному стихам. Отталкиваясь от силлабического метра, он разработал теорию силлабо-тонического стиха. Все эти изменения происходили на фоне утверждения в чувашском сознании европейского типа мышления. В условиях голода и разрухи он представил образцы вольного стиха, в особо трудные периоды жизни переходил к свободному стиху. Все эти названные метры сосуществуют в современной чувашской поэзии. В годы притеснения свободолюбивых литераторов выступили авангардист-шаман Геннадий Айги, экспериментаторы Педэр Эйзин, Любовь Мартянова, Педэр Яккусен. В начале XXI в. их место достойно заняла Марина Карягина, ищущая как новые метрические основы чувашского стиха, так и реставрирующая и обновляющая древнюю аллитерационную метрику.

**Индивидуальные  
художественные системы  
в литературах  
Урало-Поволжья**



## ТВОРЧЕСТВО К. Ф. ЖАКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

*Е. К. Созина*

Творчество коми-зырянского поэта и писателя Каллистрата Фалалеевича Жакова (1866–1926) развивалось в условиях поликультурной эпохи Серебряного века. Подобно многим своим современникам, он был незаурядным философом, автором многих философских, этнографических, психологических, литературно-критических работ, наконец, просто художественных произведений. В личности К. Ф. Жакова соединились очень разные грани его духовных и жизненных интересов, он весь словно соткан из контрастов, которые стремился расширить, преодолеть в течение жизни. Практически одновременно он занимался математикой, психологией, логикой, астрономией, литературой, философией, этнографией, себя же считал сказочником и поэтом (самоназвание «Гараморт» – человек памяти, помнящий). Его адресатом была самая широкая читательская аудитория тогдашней России: в своих книгах он обращался к «просвещённым» и «культурным» народам мира. Гордясь своей принадлежностью к числу «малых народов», рассматривая их как будущее человечества в эволюционной цепочке народов мира, он писал, тем не менее, исключительно на русском языке, и уже в силу использования русского языка как буквально языка межнационального общения проблема идентичности в случае Жакова решается непросто.

Так же непросто сложилась его судьба. Учился он в Киевском университете на естественном отделении физико-математического факультета, затем перешел на историко-филологический, закончив его уже в Петербурге. В конце 1900-х гг. по приглашению В. М. Бехтерева он стал приват-доцентом логики в недавно основанном этим учёным Психоневрологическом институте, там же в 1911 г. получил звание профессора. Но, несмотря на многочисленные труды Жакова, образованные круги столицы (как писатели, так и философы) не принимали его, считая выскочкой, возможно, из-за наивно-простодушной манеры его письма, странно смотревшейся на фоне изысканных штудий современников. Неслучайно П. Домокош назвал Жакова «босяком» коми литературы [Домокош, 1993: 231]. Сам Жаков вспоминал, что профессор А. И. Введенский говорил о нем:

«Гараморт – неизбежное зло в философии» [Жаков, 1929: 32]. После 1917 г. Жаков оказался в Прибалтике – сначала в Латвии, затем в Эстонии. Последний период жизни был для него крайне тяжелым, исполненным труда, нищеты, болезней. Однако в Латвии стараниями его учеников были созданы «Общество лимитивной философии» и «Академия философии лимитизма», постоянно боровшиеся друг с другом за права на Жакова и его наследие. В пределах бывшего СССР имя Жакова в течение долгих лет было предано забвению, но сейчас его наследием активно занимаются и в республике Коми – на его исторической родине, и за её пределами. Изданы труды Жакова из фондов Национальной библиотеки Республики Коми, не издававшиеся прежде [Жаков, 2012]. Под редакцией П. Ф. Лимерова вышел сборник не переиздававшихся дореволюционных произведений Жакова – «Мифы Зырянского Севера» [Жаков, 2016]. Совсем недавно в серии «Республика Коми: люди и время» появилась монография П. Ф. Лимерова о Жакове [Лимеров, 2021], где в полном объёме, на основании новых, в том числе архивных, документов, реконструированы биография писателя и его творческий путь, приведены фрагменты из писем Жакова, из отзывов современников на его произведения, сделана попытка очертить поле влияния Жакова на последующую коми литературу. Значение этой книги трудно переоценить, но постижение целостного космоса «зырянского Фауста» (как называли Жакова современники) ещё только начинается; упомянем, что нового издания ждут его философские труды, его уникальная и крайне интересная мифорелигиозная система философии и творчества («лимитизм») ещё не познана, не оценена по достоинству.

Жаков представлял лимитизм как «обобщён<ую> философи<ю> всех веков, кристаллизованный опыт человечества... обобщение системы наук, системы метафизик, философии индусов, системы религий» [Жаков, 1929: 81], так что в этой мировоззренческой системе обнаруживается достаточно странное соседство космологических и пантеистических идей, восточной философии, религии брахманизма и христианства, а вместе с тем – поэзии. Жаков, безусловно, был поэтом в области философии или логики и философом в области литературы. Открытое, развернутое лирическое переживание сопровождает его философские максимы, что позволяет относить сознание поэта-философа к экзистенциальному типу,

но не отменяет метафизической проблематики его мышления – как процесса и как результата. Используя выражение Р. Якобсона, можно говорить об индивидуальной поэтической мифологии Жакова<sup>1</sup>, выраставшей в тесном соприкосновении с мифологическими интенциями его современников-символистов. «Я не аскет и не мещанин, не реалист также, и не идеалист. Не только религиозен, и не только атеист. О высшей гармонии небесных и земных элементов мечтаю я ежедневно. Некогда человек преодолет земной “классицизм” и небесный романтизм и поднимется до согармонического идеала реализма: в нем будут пребывать небо и земля в дружной супружеской чете. Он будет анархист, но не уничтожающий других, а влекущий к себе. В нем разум будет выше всего, но чувства не будут задавлены: страсти будут течь бурным потоком в берегах разума и чувств высоких...» [Жаков, 1996: 58], – писал Жаков в автобиографической книге «Сквозь строй жизни» (1912–1914).

Традиционно среди художественных произведений Жакова выделяют три слоя или вида текстов – в зависимости от их жанровой разновидности и авторской установки. Это очерки, реалистические рассказы и «фантазийные» произведения, которые можно также назвать сказками-мифами, сказками-новеллами и сказками-утопиями. Причем среди последних есть собственно сказки-фантазии (они, например, наполняют его книгу «Из жизни и фантазии» (1907) и являются практически целиком вымышленными), и сказки-мифы, рассказы-мифы, основанные на фольклорных мотивах и воссоздающие элементы мифологии северных народов, главным образом народа коми («Ен и Омоль», «Царь Кор», «Тювэ», «Доренька», «Настасья Адовна» и др.). Пересечения между ними неизбежны, но очевидно и указанное различие. Им соответствует разный художественный язык – и разные типы художественной ориентации Жакова. Условно их можно было бы обозначить как *реалистическую* и *модернистскую* – основные типы письма в русской литературе начала XX века. Хотя в действительности понятие «реализм» по отношению к Жакову – не более чем условность, в этом плане он может быть сопоставлен, например, с Леонидом Андреевым, начинавшим свой творческий путь с реалистических рассказов типа «Петьки на даче»,

<sup>1</sup> Целостное рассмотрение творчества Жакова в плане его индивидуальной поэтической мифологии см. [Лимеров, Созина, 2014].

а закончившим созданием универсальных символических, экспрессионистских полотен, таких как «Жизнь человека», «Анатэма» и мн. др. В сущности, всё творчество Жакова развивалось в русле символизма, к нему применим термин Ханзен-Лёве – «модернистский неомифологизм», который, согласно толкованию этого учёного, «стремился не столько к реконструкции (реставрации) архаических мифов (на уровне тем и мотивов), сколько к созданию новаторских “текстов-мифов”, в которых бы творчески актуализировались архаические структурные принципы мифологического мышления...» [Ханзен-Лёве, 2003: 48–49]. «Позитивная де- и ремифологизация» символизма в 1910-е гг. сменяется её разрушением, а одновременно созданием мифа о мифе и его многочисленных интерпретаций. Жаков в этот период, напротив, укрепляется в своей позитивной программе, публикует массу произведений самых разных жанров, в том числе те, где он придаёт учению о лимитизме целостный, завершающий характер, пишет автобиографический роман «Сквозь строй жизни». Но фактически 1916 годом – созданием поэмы «Биармия», где была представлена реконструкция северного эпоса (см. [Лимеров, Созина, 2014]), – завершается художественный «неомифологизм» Жакова, а затем, в эмигрантский период творчества художественно-символическая образность становится для него лишь одним из средств передачи философских идей, т. е. символ обращается в аллегория. Всё самое главное было создано Жаковым в России – в 1900-е – начале 1910-х гг., поэтому более чем органично рассмотрение творчества писателя в контексте отечественного символизма.

Симфоническое единство системы всех наук и религий, которое Жаков создавал в течение всей жизни, первоначально он назвал «эволюционным символизмом», и это не простая дань времени, хотя впоследствии он уже не использовал это обозначение, однозначно заменив его лимитизмом. Теорий и концепций символа и символизма в ту пору создавалось великое множество, как пишет А. Ханзен-Лёве, «Едва ли не все они (символисты. – Е. С.) не только отличались исключительными познаниями в мифологии и герметике, но и были хорошо знакомы с (естественно-)научной картиной мира своего времени, даже часто имели соответствующее высшее образование» [Ханзен-Лёве, 2003: 18]. Симптоматично, что и Жаков формулирует свое учение о символизме, уже будучи автором ряда

научных и этнографических работ, а также важной для его творчества 1900-х гг. книги «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом» (1905), где заданы основные идеи его лимитистской философии. Построение концепции «эволюционного символизма» Жаков начинает с гносеологии, поскольку именно гносеологическая проблема в ее постановке И. Кантом (о непознаваемости вещей) стала для него мощным стимулом личного и философского поиска.

«Познание изменяется, как переменная величина, и идет к некоторому пределу, – писал Жаков в своей ранней работе. – <...> Характер всех наших знаний таков, что предел, к которому стремится наше познание, не есть только полное выражение и согласование сил и способностей познающего духа, но и приближение к свойствам существующей природы, не зависимой от сознания. Когда (если это случится) переменное знание приблизится на бесконечно-малую величину к пределу – бытию, тогда противоречия исчезнут и знание будет полным» [Жаков, 1906: 6–7]. Символ занимает в процессе познания неизмеримо важную роль: «Мыслить – это значит символами обозначать неосуществимые представления. <...> Понятия и представления оказываются символами физических агентов (света, звука, электричества, атомов весомого вещества и т. д.). <...> эволюция сыграла свою роль, давши человеку на протяжении биологических, доисторических и исторических времен мировоззрение, сотканное из символов, но с каждым днем приближающееся к бытию – пределу. ...наше знание – символ, соответствующий вещам, ибо сознание великий фактор в благополучии организма» [Жаков, 1906: 17–18].

Таким образом, символ в философии Жакова не есть референт иного, истинного бытия, скорее, он выступает как предикат бытия вещи в процессе её познания. Понимание символа Жаковым сопоставимо с его определением у М. К. Мамардашвили: «Символы не принадлежат к объекту, который их несет (и он не открывает их тайну), и не принадлежат они и субъекту. Наполовину они погружены в вещи, наполовину – в сознательную жизнь (и лишь через последнюю подтягивают психику, которая тоже есть вещь)» [Мамардашвили, 1997: 168]. Сравним с Жаковым: «Для непосредственного сознания... символ и вещь слиты в одно; непосредственное сознание символ принимает за вещь, и т. к., действительно, вещь существует, то, “неверно прицеливаясь, оно верно попадает

в цель”. Психологический же анализ, углубляя, расчлняя состав сознания, находит и вещи, и символы» [Жаков, 1906: 27–28].

Если пытаться определить параллели к учению Жакова в современной ему отечественной культуре, то это будет, скорее всего, А. Белый: эта гипотеза была высказана И. Е. Фадеевой, а затем аргументирована П. Ф. Лимеровым [Фадеева, 2008; Лимеров, 2013]. Подобно А. Белому, тяготевшему к систематизации форм познания и, отсюда, форм бытия и культуры и выстраивавшему в своей «Эмблематике смысла» здание триад, знаменующее процесс духовного восхождения к высшей ценности, Жаков в теории лимитизма протраивал своеобразную лестницу знания, всех наук и религий, т. е. стремился создать универсальную систему мировоззрения (а именно эту функцию выполнял для А. Белого символизм). «Мир есть динамическая пирамида. Внизу – пространство, время, материя, психика; вверху – логическое, эстетическое, моральное, а в вышине пламенная любовь – всех к единому и единого ко всем» [Жаков, 1911: 120]. Процесс развития мира в более поздних работах он сводил к инволюции четырех начал: Первовозможное – Первопотенциальное – потенциальное – реальное [Жаков, 1929: 32], хотя первоначально этих оснований было три: Первопотенциал – потенциальное – реальное [Жаков, 1917: 6]. Обратный процесс (движение к потенциалу и далее) он называл эволюцией и заключал: «Это закон миротворчества и мироразрушения» [Жаков, 1929: 33].

В «Принципе эволюции...» Жакова приведённой выше стройной схемы познания и мирозидания ещё нет, а в финале книги философские рассуждения уступают место настроению пантеистического родства с природой, с миром, которое определяет пафос художественных произведений Жакова 1900-х гг. и также роднит его с символизмом. Возможно, не без влияния знаменитого сонета Ш. Бодлера «Соответствия», популярного в среде русских символистов, он пишет: «Природа проявление “бессознательного, но премудрого” Духа. <...> Она зеркало могущества источника жизни... <...> Она – сад, данный нам для упражнения наших сил; Космос, в законах которого мы ищем следы Вечного Логоса. В небесах мы читаем историю своего солнца и своей земли, чувствуем величие природы и конечность своей жизни и жизни миров; в слоях земли читаем свое происхождение, имеющее связь с существованием

наших братьев – животных и растений...» [Жаков, 1906: 86]. А потому «землю целуй и неустанно, ненасытимо её люби», заключает автор цитатой из Достоевского, называя Зосиму «русским Заратустрой». Таким образом, в гносеологическом («эмблематическом», если использовать типологию Д. М. Магомедовой [Магомедова, 2014]) символизме Жакова созревает потенциал символизма мифологического, который становится главенствующим в учениях младосимволистов и определяет их художественное творчество. Не теоретизируя, в отличие от многих современников, по поводу творческой, текстообразующей роли символа в искусстве, Жаков, тем не менее, создаёт истинно символические произведения, где символ выводится на уровень художественного языка и образа (более подробно о символе и символизме Жакова [см.: Созина, 2018]). Центральным произведением Жакова в этом ключе следует считать упомянутую выше книгу «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом», разбору поэтической ткани которой мы далее и посвятим свое изложение.

Эта книга – произведение-ключ, произведение-символ всего творчества Жакова, в ней сосуществуют разные жанры, виды и роды литературы, разные способы выражения авторского «я». Первая часть книги, отражающая этнографические странствия автора, в большей степени сориентирована на реальность и включает ряд новелл, перемежающихся путевыми записками героя-рассказчика, собирающего произведения устного народного творчества, но стремящегося найти отголоски коми преданий о мудром Паме. Согласно исследованию В. А. Лимеровой, внутренним сюжетом путешествий героя является его поиск себя, своей идентичности, родовых корней, родовой и личной памяти [Лимерова, 2005]. П. Ф. Лимеров отмечал: «...его [Жакова. – Е. С.] научная экспедиция превращается в сакральное странствие на Север, на “землю предков”, а сам он, этнограф-чужак, становится неофитом, проходящим испытание» [Лимеров, 2013: 251]. О внутренней сверхцели своего путешествия на север, в край предков говорит рассказчик устами своего лирического героя (автогероя) в стихотворении «Дума», предвещающем его наиболее яркие и значимые встречи с земляками и с воспоминаниями детства: «Но верен отныне я буду себе, / И буду искать я забытых богов...» [Жаков, 1905: 69]. Вместе с тем, это стихотворение и признание героя становится своего рода точкой отсчета в его

дальнейшем странствии не только по северу, но и по территории своей собственной души и памяти.

«Забывтых» старых богов герою-рассказчику оказывается недостаточно, здесь он схож с героем его последующих поисков Памом Бур-Мортом. Метасюжет книги определяется творением и изложением, т. е. воссозданием в нарративе новой религии и философии, позднее названной Жаковым лимитизмом. Сошлёмся ещё раз на работы П. Ф. Лимерова, показавшего творческую переработку Жаковым идей язычества и индуизма [Лимеров, 2013]. Обратим внимание: если в философских работах о лимитизме, написанных примерно тогда же, Жаков даёт свое новое учение как готовую истину, продуманную и неоднократно осмысленную, то в этой книге новая религия усиленно ищется и обретается; она как бы создается на наших глазах, точнее, она передается из уст в уста – от учителя к ученику. Своего рода диалогический принцип, принцип общения и передачи знания положен в основу всей сюжетики книги. Но знание не только передается устно, как было в старину, но и запечатлевается в текстах: это рукописи, найденные исходным рассказчиком в лесах, т. е. полученные им от деревенских жителей, это «лесные книги», которые читает индийский старец, когда к нему приходит Пам Бур-Морт. Начиная с «Тетради неизвестного поэта», обнаруженной рассказчиком в одной из деревень, сочинение Жакова отчетливо мифологизируется и отклоняется от первоначально намеченной квазиреалистической или псевдодокументальной линии повествования. Далее идет прозиметрический текст, чередование прозаических и стихотворных фрагментов, а сам нарратив по мере приближения к цели и финалу пути рассказчика становится откровенно фантастическим, символическим и притчеобразным. Хотя, как было сказано выше, вся книга Жакова является книгой символической и символистской, четко выдержанной в русле тогдашних исканий и творений поэтов-символистов, синтетической по своей художественности, – это, повторяем, и книга-символ, и книга-миф. Ориентировочно с 1901 г. – с работы над статьей «Языческое мирозерцание зырян», Жаков занимается реконструкцией языческого пантеона богов коми народа и всей системы его языческих верований, с этой целью он пишет исходный космологический миф «Ён и Омоль» и многие сказки, имитирующие фольклорные, созданные

самим народом (см. об этом в статье П. Ф. Лимерова [Жаков, 2016: 283–286]). В книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» Жаков идет дальше, ему действительно удаётся развернуть новый миф на основе имеющихся обрывков древнего знания и своих этнографических изысканий, а стержневой основой этого мифа сделать своего автобиографического сверх- или метасубъекта – рассказчика-героя в разных его ипостасях. Миф становится у Жакова способом и средством познания души народа и самого себя – выступает «толкователем содержания» (З. Г. Минц) текста жизни автора-поэта. А следовательно, сама книга Жакова предстает уже как метатекст, метафмиф, что приближает её к третьей стадии и развитию символизма, обозначенной Ханзен-Лёве как «гротескно-карнавал-ный символизм». Удивительно то, что книга Жакова не получила должных откликов в символистской среде; по-видимому, это можно объяснить обилием талантов и творческой перенасыщенностью той эпохи, а также, возможно, своеобразной этнотопикой книги, не всегда доступной тогдашнему читателю, и своего рода наивной простотой изложения им религиозно-философских истин, не воспринятой искушенной интеллигентской средой Серебряного века.

В разных жанровых и речевых формах своей книги Жаков проговаривает одни и те же важные для себя истины, и на утверждение и развитие основной мысли автора работает полисубъектная структура произведения, присущая многим модернистским текстам начала века. Автобиографический рассказчик-герой, путешествующий по северу, выражает себя как лирический герой (в упомянутой «Думе») и имеет ряд «двойников»: это некий «неизвестный поэт», неведомо откуда пришедший в северную деревню и затем покинувший её, и сам Бур-Морт, также оставивший рукописи стихов, попадающие в руки рассказчика. В прозаическом тексте присутствует разветвленная система своих рассказчиков, поскольку каждый встреченный героем на своем пути селянин рассказывает ему свою историю или какую-либо легенду, но до старика, знавшего Пама Бур-Морта, рассказчик добирается только в конце путешествия, после знакомства с «Тетрадью неизвестного поэта», когда он проходит весь северо-запад России и приближается к «восточным» (Уральским) горам. Текст книги Жакова изобилует разного рода повторами, составляющими систему мотивов и лейтмотивов и выдающими её лирическую природу.

Так, открытие сакрального знания происходит обычно у высокой горы, а гора – это ось мира в любой мифологии, *axis mundi*. «К великой, священной горе», где живет «великий и кроткий Отец» Ен, приходит лирический герой в стихотворении «Дума», рисуя картину мифического языческого мира коми народа, который сам Жаков реконструировал в научно-этнографической статье 1901 г. о языческом мирозерцании зырян, раскрывал в сказках, а позднее наиболее полно и ярко представил в поэме «Биармия». Движение путем хождения у разных героев Жакова часто сменяется плаванием по реке – «в светлые страны теплого юга» плывет Пам Бур-Морт, по реке приплывают на ярмарку в с. Серегово земляки рассказчика, которых он рисует как прекрасных незнакомцев («...гортанная своеобразная быстрая речь, удары весел и плеск волн наполняли полдневный воздух» [Жаков, 1905: 36]), реки – это транспортные артерии коми мира, заповеданный человеку путь к глубинам памяти, структурные магистрали мифологического ландшафта в книге.

Мифологический, он же символический, он же сакральный ландшафт организует пространство реальности на протяжении всей книги Жакова. Постоянная для символизма (и романтизма) как «вторичного стиля» оппозиция *этого* и *иного* мира у Жакова постоянно снимается, поскольку их граница проходит в душе самого героя-рассказчика и вызывается его существованием в разных пластах времени – *теперь* и *тогда*, и в любой детали мира «теперь» он способен увидеть счастливое «тогда», так что граница эта хотя и носит онтологический характер, не является непроходимой – через всё большее погружение в недра севера и коллективное сознание народа рассказчик выходит к Паму, к его новой вере и к самому себе-истинному, который и есть Пам, а значит, к новому состоянию мира, который и «этот», и «тот». Как пишет Ханзен-Лёве, «В противоположность диаволическому миру с его фрагментированностью, половинностью, символический (символистский) мир стремится к целостности, к “цельному”, сливая множественность в первоединстве (“едином”») [Ханзен-Лёве, 2003: 27]. Этот принцип единства во множественности крайне важен для Жакова. «Всё – в одном. Всё глубоко и цельно», – писал К. Бальмонт («Звезда пустыни», 1897). У Жакова в цикле песен Пама – «Всё во мне и я всё!» [Жаков, 1905: 154]: единство и цельность подразумевают

пантеистическое единство и слитность с миром, сродни тютчевскому «Всё во мне и я во всём» («Тени сизые смешались...»).

Подступом к истории Пама Бур-Морта и циклу его песен – кульминации и «сердцу» книги – является «Тетрадь неизвестного поэта». В ней очевидны автобиографические мотивы – молодой северянин стремится на юг, как сам Жаков, одно время учившийся в Киеве и описавший это в книге «Сквозь строй жизни». Герой тетради также молод и неискушен, порывы его достаточно неопределенны, по сути, это романтический странник, который ищет нечто неведомое ему самому, поэтому и вопросы его переменчивы и туманны («Песнь какая движет горы, Что за звуки, звуки власти?», «Далеко ль до синя моря, / Близко ль небо голубое?», «Всюду ход искал подземный, / Ход заветный в царство злата», «Той дорожки в мир прекрасный, / Того хода в царство Славы» [Жаков, 1905: 90–91]), хотя в финале первого стихотворения проясняется истинная цель его поисков: отправляясь на юг, он надеется понять «значение жизни, / Смысл творений поднебесных» [Жаков, 1905: 92]. Поиски неведомого сменяются элегическими жалобами на жизнь, ожиданием смерти – и снова странствиями. С третьего стихотворения цикла («Уже на небе месяц златорогий...») традиционная романтическая мотивика начинает сменяться символической, и именно это стихотворение предвещает, предсказывает описанные позднее странствия Пама: «неизвестный поэт» движется по «великой, но неведомой» реке, приплывает «в зеленую дуброву», откуда затем отправляется «в город многолюдный». Дальнейшее пребывание героя в городе и перипетии его внешней судьбы рисуются в последнем стихотворении цикла – «Яран», они даются уже как события жизни ролевого героя, являющегося, тем не менее, ещё одним «двойником» как исходного героя-рассказчика, так и «неизвестного поэта». Прочие стихотворения цикла – это лирические медитации, сюжетно не связанные между собой и представляющие словно фрагменты размышлений «неизвестного поэта», выступающего «заместителем», или двойником, лирического героя рассказчика. Но остановимся на трех отмеченных стихотворениях цикла – от движения поэта по реке до его ухода в город. Здесь Жаков вводит мотивы чисто символистской лирики, обнаруживающие возможное влияние на него круга поэтов-символистов.

К числу общесимволистских мотивов и образов следует отнести лунарную символику («Уже на небе месяц златорогий / Свершил свой оборот вокруг земли» [Жаков, 1905: 93]), хотя для символизма 1900-х гг. более было характерно солнечное начало – и оно в целостном космосе поэтических циклов Жакова в итоге побеждает. Далее отметим образ зеркальности, здесь несущий позитивные коннотации («С синеющего запада шла полоса / Зеркальная вдаль к светлому востоку, / И в ней свободно отражались небеса / И чайки белые в водах глубоких» [Жаков, 1905: 93]), а также сам путь героя, вначале совершаемый по воде – он пересекает реку с помощью проводника («старого рыбаля») и вступает в другой мир, где доминанта – «синий свод небес», «лазурный свод», т. е. полюс возвышенного, сакрального. В мировом универсуме, окружающем «неизвестного поэта», все природные стихии несут и выражают состояния его души: поэт – это медиум природы, он не только улавливает её знаки, но и сам продуцирует и вызывает их. Красота мира мучительна для сердца поэта, лишь слово, рождённое этой красотой, может хотя бы отчасти исцелить его душу. Мир, который созерцает жаковский поэт, по некоему внутреннему настроению, ощущению первозданного природного единства и покоя бытия кажется сродни природному универсуму Вяч. Иванова, ср.: «Вот вечер осенил меня багряный, / В лучах заката темный лес, / Река, пустынный дол песчаный, / Над ними синий свод небес» [Жаков, 1905: 94]. «Веет солью. Твердь яснее / Робкой лаской меж камней. / Даль туманная синеет; / Чайка искрится по ней...» [Иванов, 1995: 120]. Это некая оголенная первостихийность и пустынность мира, где ещё нет человека: мир уже сотворен, но человек ещё не обжил его, оттого природа здесь метафизична и чиста, поистине прозрачна.

Но когда «лазурный свод оделся в облака» и утерять свою прозрачность, герой Жакова отправляется прочь из пустынного космоса природы в «многолюдный» город. «Прозрачность» – таково было название второго сборника стихов Вяч. Иванова, и образ-символ прозрачности в отличие от неразличимости вещей и явлений, принятой в поэзии 90-х гг., – ключевой для мифопоэтического символизма, он несет значение эпифании, которая, как видим, затмевается в пути жаковского поэта. «За мной гналась таинственная тень / И блеск грозы. Зигзаг змеєю чудной / Мглу рассекал. Я шел

дорогой трудной» [Жаков, 1905: 94]. Змеиный мотив, возникающий в движении героя, – знак мучительного и трудного его пути, исполненного соблазна, – некий буквально зигзаг, отклонение от истины, хотя он же «змеею чудной» рассекает мглу: двойное значение змеи, где конструктивное соседствует с деструктивным.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что и в плане образности, и в плане поэтики стихи Жакова более архаичны, нежели поэзия его современников: романтическое «Море» (следующее стихотворение цикла) напоминает об одноимённой элегии Жуковского. Но из традиционной, даже типовой картины одинокого героя перед бушующей морской стихией в стихотворении «Numeri regunt Mundum» (Миром управляют числа) вдруг возникает неожиданный космологический прорыв, мотив сугубо жаковский, неоднократно прописанный им в прозе: «Весь шар земной – наш сад прекрасный, / Взлетит в лазурный океан, <...> / Он пронесется над тобою, о солнце, быстрою стрелою, / Влекомый тайной мировою; / И совершит полет межзвездный / И царство дольней жизни с ним, / И вновь опустится вниз бездны / Со сводом неба голубым» [Жаков, 1905: 97]. Мотив межзвездного путешествия ещё не был освоен современниками Жакова, он возникнет несколько позже и будет характерен для стихов и прозы художников авангарда, в частности, футуристов. Но «Будем как солнце» К. Бальмонта, «Солнце-сердце» Вяч. Иванова, образ «солнца любви» Вл. Соловьева и мн. др. составляют органичный контекст жаковской строки «Когда над солнцем будем мы». Наконец, совершенно по-символистски завершается это стихотворение поэта: «Так кружится наш род людской / Вокруг великого светила, / Над всем царит живая сила, / Числа порядок мировой». Ср. у М. Волошина: «Часы идут, сменяя в небе числа, / Пути миров чертя вокруг острия» («Созвездия», 1908) [Волошин, 2003: 115]. «Небо есть «гармония и число», то и другое выражается в музыке сфер. А она возникает из кругового движения сфер, или небесных тел», – комментировал символистские представления о числе исследователь [Ханзен-Лёве, 2003: 132]. Таким образом, эллинистическое, пифагорейское представление о числовой гармонии мира вошло в поэтическую симфонию Жакова.

Мировой универсум в пределах стихов «Тетради неизвестного поэта» чем далее, тем всё более раздвигает свои границы. От земли –

к солнцу, от солнца – к звездам, к далекому созвездию Ориона. Три звезды Ориона воспевают «неизвестный поэт», но называет две – Ригель и Бетельгейз, ассоциативно связанные для него с лилией и розой: «Ригель, Бетельгейз, о лилия, о роза! / Нежный свет ваш взор ласкает мне!» [Жаков, 1905: 98]. Но лилия и роза – розенкрейцеровская символика, в то время часто используемая Вяч. Ивановым, М. Волошиным, да, впрочем, и К. Бальмонтом, и А. Блоком («Чью розу гнут всех горних бурь Эолы, / Чью лилию пронзают все мечи» [Иванов, 1995: 616]). И тот и другой цветок символизируют женственность, Софию, небесную царицу, содержат эротико-мистические смыслы и в стихотворении Жакова подчеркивают его внутреннюю, душевную и, вместе с тем, именно эротическую связь с горним миром.

Структура и композиция цикла «Тетрадь неизвестного поэта» достаточно сложна, в нем словно соединены в одно целое несколько циклов. «Три звезды» открывает своего рода «звездный» цикл – в их «мир далекий, несказанный» устремляется лирический герой, отправляя вперед своего «двойника» – свое внутреннее я: «О мой двойник, иди вперед! / Пусть светлый, звездный хоровод / Раздвинет круг свой безграничный, / Предстанет бездною миров, / Свершающих свой путь привычный / В теченьи тысячи веков!» [Жаков, 1905: 99]. Но этот «Призыв» получает свой «Ответ», исполненный разочарования и неверия: «Оставь, любя, не мучь меня, / Высокой не сули награды, / В уме усталом нет огня, / И в недоступном нет отрады» [Жаков, 1905: 99]. Образуется диалог романтика и рационалиста, энтузиаста и скептика, завершающийся, тем не менее, их примирением: «Утихнет дольная печаль, / Быть может, высохнут и слезы, / Вновь с верою ты взглянешь вдаль, / Небесные вновь вспомнишь грезы...» [Жаков, 1905: 102]. Высокие символично-романтические страсти и почти демонические страдания преодолеваются и снимаются здесь сентиментальным модусом художественности, который раскрывается в следующем стихотворении цикла, посвященном возвращению на родину, в ее природный рай, природный храм. Но в финале романтическое сознание вновь торжествует: «Пора мне в волшебное царство умчать. / <...> Пора, мне пора!» [Жаков, 1905: 103]. На фоне доминанты романтического типа художественности в цикле Жакова варьируются сентименталистские мотивы и подчас осуществляется прорыв к мотивам и темам символизма. В отмеченной художественной

логике последнее стихотворение цикла – «Яран» – весьма напоминает романтическую поэму: это моноструктура, подчиненная описанию странствий одного героя – личности сильной, взыскующей, неудовлетворенной. В начальной ситуации герой изображен вспоминающим «старину» и льющим слезы о прошлом. Сюжет – явление в людской мир наивного простака (как во многих более поздних новеллах Жакова), его искушения, неминуемое падение, раскаяние и попытки получить прощение «богов». Архаическая структура используется Жаковым с новой целью: его герой разуверяется как в языческой, так и в христианской вере, но пока не находит никакой иной.

В последнем стихотворении «Тетради» поэт творит природный мир из граней драгоценных кристаллов-самоцветов: «Твои пески – цвета Топаза, / Лазурь морей, немых озер, / Луга во блеске Хризопраза, / Твои рубины дальних гор / В лучах румяного заката, / В стенах ущелий цвет граната, / И грани чудные сапфира – / Все чудеса в пространствах мира!» [Жаков, 1905: 112]. Наибольшим количеством драгоценных камней в ту пору отличалась поэзия Вяч. Иванова. В его цикле «Царство прозрачности» каждому камню посвящено свое стихотворение: Алмаз, Рубин, Изумруд, Сапфир, Аметист. Из их преломления возникает «белый луч» прозрачности, хтонике драгоценных камней (власть земли) противостоит «высшей яркая среда» [Иванов, 1995: 170]. У Жакова иначе: природа соединяет в себе и горную красоту и дольную, а в ней находят утешение «и дети севера и юга».

Разобранную здесь «Тетрадь неизвестного поэта» можно рассматривать как своего рода подступ к «Песням Пама Бур-Морта» – по-настоящему философским стихам Жакова, два из которых были опубликованы в «Зеленом сборнике стихов и прозы» символистов того же 1905 г. (мы их разбирали прежде [Созина, 2015; Созина, 2018]). «Неизвестный поэт» исполнен любования и ликования перед природой, он ликует и плачет, но в целом не демонизирует действительность. Лирический субъект «Песен» движется дальше – он стремится постичь «чудо между тайнами» – суть самой природы, которая меняет свои облики и свою основу: за природой открывается вещество (а это «прозрачные реки», «утренние облака», «синяя лазурь», «небесные знаки... в светлом пространстве»), за веществом – материя («гармония линий в прозрачных кристаллах»), но эти переходы ничего не объясняют, и слова, что материя состоит из

атомов – всего лишь «невинный лепет детей твоих» (т. е. природы). Исследовательская, аналитическая позиция героя вновь сменяется восторгом и удивлением, причем все эти чувства обращены равно к Природе/Материи – и к себе самому, поскольку «Моя сущность и Твоя – одно; / Я – удивление Твое перед Тобой, / Твои слова, Твое сердце... / <...> Я – Ты, я слушаю песни мои...» [Жаков, 1905: 150]. В философии Гегеля, как мы помним, абсолютный дух познает себя через человеческое сознание. У Жакова природа/вещество/материя поет и плачет устами человека («Через меня Ты взглянула на Себя <...> / Моя песня довлеет себе. Эта песня – Твоя» [Жаков, 1905: 150]). Но их пантеистическое единство не дарит гармонии – поэт жаждет слова, чтобы «перелить» из своей души «в другие сердца / Мечты, до дна волнующие душу мою», чтобы по имени назвать Вселенную. Так из лирической медитации рождается напряженный лирический монолог героя-странника, испытателя, поэта, души страждущей и взыскующей. Отметим, что в стихотворении возникает поистине космическая картина Вселенной, полной «неведомых существ, / Дышущих жизнью и светом бесчисленных лучей» [Жаков, 1905: 151]. Поэтическими символами постижения Вселенной и её самой выступают образы реки познания – реки жизни, шатра / храма мира, мирового древа / плаща Парабрамы. Сама Вселенная предстает в виде «неведомого дерева» – дерева Парабрамы<sup>1</sup>.

Путь Пама Бур-Морта, представленный в прозаическом нарративе повести, в другой версии повторяется в стихах: это путь познания сути мира, только и способный дать смысл человеческой жизни, сопряженный с сомнениями и страданиями, это постижение себя как Вселенной и Вселенной как себя. Поэтический интросюжет цикла «песен» движется по спирали: я равен миру, Вселенной, я выражаю Ее волю – по сути, волю неведомого Бога, но осознание этой истины вновь сменяется страданиями, горечью одиночества, незнания – и новым поиском. Лирический герой цикла, поэт, ищущий адекватного выражения, переходит из одного состояния в другое и тоже подымается по спирали вверх.

Чрезвычайно интересно третье стихотворение цикла «О Дух мира!» Лирический герой и есть дух мира («Нет мне жизни, нет

<sup>1</sup> Как писал П. Ф. Лимеров, Парабрама на языке Жакова – это Брахман или Брахма, в индуизме есть образ дерева-Брахмы, оно же Вселенная [Лимеров, 2013].

мне и смерти, / Я вечен, я – Бог, я страдаю бесконечно! / Я – дух мира, и только я сам / Могу дать ответы на мои вопросы!» [Жаков, 1905: 153]), он напоминает лермонтовского Демона, но в нем просвечивает архетип и Прометея («Тогда я занялся устройством жизни земной...»), и Адама – он первочеловек, «независим и свободен». Но «Всё во мне и я всё» не даёт счастья, а значит, теряется и смысл творения – возникает мотив одиночества, жажды Другого: «Если бы ещё другой, дух, подобный мне / Был на земле, счастье осенило бы нас?!»; «Но там кто за Бесконечностью? / Я почувствовал Его бытие...» – вызывает герой-Дух. «И откликнулся Он! Мой отец! <...> Ты вечен, вечен и Я. Сын и отец! / И любовь между ними!» [Жаков, 1905: 154].

Учитывая, что в новелле о Паме Бур-Морте в составе всей книги Пам ищет и находит отца, а до того обретает нескольких учителей, из которых последний, индийский, оказывается истинным, а кроме того, исходный герой-рассказчик путешествует по северу тоже в поисках следов Пама, ощущая его как своего отца, можно заключить, что мотив поисков отца, вообще сыновства, крайне важный для отечественной литературы XIX в. (Ф. Достоевский, А. Чехов и др.), является центральным для самого Жакова. Вспомним также образ Фалалея, отца автобиографического героя, фигурирующий во многих его произведениях. П. Ф. Лимеров, отмечая эти связи, говорит о том, что на философском уровне отцовско-сыновьи отношения, важные для Жакова, реализуют принцип двоичности, поскольку в концепции лимитизма у Жакова двоичность Абсолюта проявляется в формах Первовозможного – Первопотенциала [Лимеров, 2013: 258]. Но он же приводит жаковскую формулу «интерпретации христианской троицы» в учении о лимитизме (из книги 1929 г. «Лимитизм»): «Первозможный – Бог Отец, Первопотенциал – Бог Сын, и связь и гармония между Ними – Дух Святой» [Лимеров, 2013: 259]. 259). В финале стихотворения «О Дух мира!» мы также наблюдаем расширение двоичности до троичности: «Блаженство, ни с чем несравнимое, / Испытаем мы, чувствуя присутствие Друга духа, / Скрытого в недрах природы!» [Жаков 1905: 154]. Троичность – принцип более сложной системы, нежели двоичность, и эта трансформация у Жакова происходит не случайно.

Сделаем отсюда несколько предположений.

Представляется, что в столь часто педалируемой Жаковым насущной необходимости отеческого, вообще родного и родственного ему начала проявляется некая особенность финно-угорского сознания, мышления, даже мирочувствия. В православно-русском сознании есть понятие «соборность», на эмпирическом уровне проявляющаяся в «социабельности», о которой писал Н. Бердяев, коллективизме или стремлении русских людей к «кучкованию». В финно-угорском, как пишет Дьёрдь Кадар со ссылкой на Ш. Карачоня, очень важен паратактический (сопоставительный) способ связи единиц языка и явлений действительности друг с другом. Как указывает исследователь, «Финно-угорский человек... в одиночку не образует целого без своей недостающей половинки», «...согласно жизненным принципам финно-угорских народов, чья-то жизнь получает смысл, человеческую значимость только в единстве с жизнью своей второй “половины”» [Кадар, 2005: 97, 101]. Этот семейственный, родственный принцип (возможно, связанный также с семейно-родовыми отношениями в традиционном типе общества и культуры) и реализуется в произведениях Жакова.

Но есть и второй момент, который нельзя не отметить. В картине страдающего от одиночества Духа мира и его стремлении воссоединиться с Отцом – тем, кто «завел эти Часы мира», просматривается гностический сюжет, связанный с образом Софии. Согласно общегностическому мифу, София – божественная мудрость – в своей вечной неудовлетворенности устремилась к познанию и оказалась за пределами Плеромы (божественной полноты, совокупности всех небесных сущностей). Но и в падении своем она не забыла о Предвечном Свете, обращается к Отцу и просит о возвращении в царство Света, ожидая своего спасителя. (Миф этот имеет массу разновидностей и вариантов, здесь изложен лишь его основной смысл). Благодаря Софии – рождённому ею Демиургу – был создан космос, получила начала земная жизнь и пр. Отдельные мотивы или концепты этого мифа как раз и прослеживаются у Жакова. О Плероме, из которой была исторгнута София, напоминает образ Бесконечности, за которой кроется Отец, сама мольба Духа мира, обращённая к Отцу, стремление обрести утраченную целостность, их обоюдная вечность, наконец, обретение Отца – возможные гностические

коннотации. Сам Дух мира у Жакова мужской природы, он Сын, но есть ещё один дух, скрытый в недрах природы, есть также сама природа («Матерь») – безусловно женское начало. Преждевременно говорить о том, что Жаков выстраивал новый гностический миф, но в атмосфере Серебряного века соответствующие идеи, мотивы, смыслы были органичны и могли быть использованы им.

На протяжении всего цикла Жаков изображает космологический процесс рождения мира через познающего субъекта, следующего путем «от неведомого к непознанному», реализуя лимитистский принцип познания. Как писал он в книге 1904 г., «Вселенная... рисуется не как предустановленная, а как создающаяся гармония, и смысл, и цель жизни не столько нам даны, сколько построятся (так! – *Е. С.*) нами в приближении к идеальному знанию и к совершенству воли и характера» [Жаков, 1904: 2–3]. В поэтической форме эта мысль выражена лаконично и ярко: «Наше познание – повторение в малом виде / Божественного процесса вечного творения миров» [Жаков, 1905: 158].

Таким образом, используя язык художественной системы своей эпохи – язык символистской образности, органически восприняв и переработав его, Жаков выразил на нем основные смыслы, волнующие его как представителя своего народа и своей земли. По сути, он осуществил акт поиска и обретения своей этнонациональной идентичности и в процессе письма, создания книги воссоздал свой собственный онто-гносеологический и космологический миф, разворачивающийся в грандиозную картину не столько настоящего, сколько будущего человечества. Это будущее не ограничено существованием в пределах одного земного мира, не замкнуто в границах одной веры, человек волен путешествовать по бесконечным пространствам космоса, вновь и вновь обретая себя в виде моллюска, ксифодона, оленя, наконец человека – поэта с арфой или лирой в руках. «Много заливов у бурного моря, но всех оно в себе включает. Так всемирная религия торжествует над религиями малых народов. От несовершенного человек переходит к совершенному, по ступеням жизни стремится к небесам, туда, туда... <...> Бесконечен же мой путь впереди, / Ибо я странник не одной Земли, / А всей Вселенной...» [Жаков, 1905: 146, 165].

## ПОЭТИКА ПЬЕС ТУФАНА МИННУЛЛИНА

1990–2000-х гг.

*А. М. Закирзянов*

Для татарской драматургии рубежа XX–XXI вв. характерно сосуществование разных художественных направлений: реализма, романтизма, модернизма, постмодернизма. В отдельных случаях наблюдается явление художественного синтеза, когда творческие принципы реализма и романтизма соединяются с отдельными элементами, приемами модернистской и постмодернистской поэтики. По словам Д. Загидуллиной, «драматургия является лидером в постмодернистских поисках в татарской литературе» [Загидуллина, 2016: 12]. Примечательно, что новые тенденции обнаруживаются и в творчестве драматургов, чье становление происходило в 1960–1970-е гг.

Классик татарской драматургии Т. Миннуллин – один из таких писателей. Его художественные поиски в конце XX – начале XXI в. были разновекторными. Наряду с реалистическими произведениями им были написаны пьесы, в которых используются приемы, характерные для модернистской и постмодернистской парадигм: изображение «пограничного» сознания, интертекстуальность, условно-символический подтекст, «игровое» начало.

В написанной в первой половине 1990-х гг. пьесе «Прощайте!» автор изображает судьбу творческой интеллигенции в условиях кризиса переходного времени. Миляуша, Рафис, Фагим, Нурислам не могут найти себя в «новой жизни», в которой значимыми являются только материальные ценности. Каждый из бывших друзей по-своему несчастлив: Миляуша одинока, Фагим с Эльмирой живут в нищете; Нурислам постепенно спивается; несмотря на материальное благополучие, несчастлив и Рафис, который не может найти взаимопонимания с сыном Рустамом, преуспевающим бизнесменом. Вынесенный в заглавие пьесы концепт прощания становится смыслообразующим. Безнадёжно больная Миляуша прощается с некогда близкими ей друзьями, оставляя им записанное на магнитофонную ленту завещание. Впервые мотив прощания появляется в конце второго действия, когда героиня пьесы просит прощения у Галимуллы, который приезжает из деревни по просьбе

Миляуши: «Галимулла... ради всего святого, прости меня... Сколько грехов совершено. Обратилась бы к богу об отпущении грехов, но не знаю ни одной молитвы. Мы – поколение, оставшееся без молитвы...» [Миннуллин, 1996: 72]. В этих словах Миляуши звучит и оценка целого поколения, и осознание необходимости покаяния. Примечательно, что именно к Богу обращается Миляуша в последней песне:

*Китәм инде, китәм инде,  
Китсәм кала шәлләрәм;  
Бер ходаем гына белә  
Жаннарымнын хәлләрән.*

Я ухожу, я ухожу,  
Остается моя шаль;  
Только Бог знает  
О состоянии моей души.  
(Подстрочный перевод)

В татарской литературе 1990–2000-х гг. значительно возрастает интерес к мифологии. По словам Л. Х. Давлетшиной, «мифологические персонажи активно вплетаются в сюжет произведения, организуют образный мир, формируют художественную структуру текста» [Давлетшина, 2022: 273]. Мифологические образы обогащаются новым содержанием, трансформируются в соответствии с авторскими установками.

Современные татарские драматурги зачастую обыгрывают узнаваемые мифосюжеты, нередко, в комическом дискурсе (см., например, произведение З. Хакима «Су төбендә сөйгәнем» («Водяная»), в которой в комическом плане обыгрывается образ водяной, знакомый большинству читателей из одноимённой литературной сказки Г. Тукая). Впрочем, не во всех случаях, когда драматурги обращаются к мифологии, преобладает комическое начало. Например, в пьесе М. Гилязова «Бичура» (1990) персонаж татарской мифологии оказывается встроенным в структуру притчеобразного сюжета, что позволяет автору создать философское произведение об извечной борьбе двух начал бытия: хаоса и космоса (образ Бичуры как раз и выступает как олицетворение незыблемых констант бытия, являющихся опорами человеческого существования).

Одним из примеров использования образов национальной мифологии в татарской драматургии 1990-х гг. стала пьеса Т. Миннуллина «Жанкисэккэем» («Свет моих очей», 1995). Обратившись к известному персонажу татарской мифологии – Шурале – драматург создаёт фантастический сюжет: живущие в одной из татарских деревень молодые люди встречаются в лесу с обитающими там шурале. Идея пьесы раскрывается через сопоставление мира людей и мира шурале. Если в известной литературной сказке Г. Тукая Шурале предстает как глуповатый персонаж (Тукай называет его «урман сарыгы»), что в дословном переводе звучит как «лесной баран»), то в пьесе Т. Миннуллина, напротив, шурале, в отличие от людей, выступают как существа с широкой душой, готовые всегда прийти на помощь, обладающие чувством прекрасного. Дидактическая интенция пьесы Т. Миннуллина состоит в изображении переживаемого современной татарской деревни упадка. Шурале помогают героям преодолеть это состояние. Положенная в основу сюжета фантастическая история любви Джамили и Шурале заставляет задуматься о причинах несовершенства мира людей. С одной стороны, это утрата связи человека с природой. «Вы, люди, – говорит Шурале, – забыли о том, что вы дети природы. Дети, забывшие свою мать, вырастают злыми» [Миннуллин, 2002, 4: 157]. Другая причина – неумение человека удивляться окружающему миру, чувствовать тайну мироздания, тайну природы. «Открывая тайны природы, – обращается Шурале к Джамиле, – вы сделали землю непригодной для жизни. Сейчас вы уже стремитесь к звездам. Открой глаза, Джамиле, посмотри на мир широко раскрытыми глазами» [Миннуллин, 2002, 4: 157]. Символом загадочности природы становится Светлое озеро, оказавшись на котором чистый душой человек способен преобразиться. Так происходит с Джамилей, которую к Светлому озеру приводит Шурале. Изменяются и другие герои пьесы: Рим обещает бросить пить, Исфан становится более сдержанным в отношениях с девушками.

В пьесе «Родословная» («Шэжэрэ» 1998) Т. Миннуллин исследует причины духовного кризиса современного человека. Приметами социальной действительности, воссозданной Т. Миннуллиным, становятся материальное неблагополучие (Артур Саебков и его жена Эльза месяцами не получают зарплату), появление

маргиналов (Салима), алкоголизация населения. В этих условиях, по мнению драматурга, особое значение приобретает трансляция веками складывающихся национальных духовных ценностей и способность человека к нравственному самосбережению. Именно этот критерий становится основным в построении образной системы. Персонажам, потерявшим связь с национальной культурой, забывшим родной язык, не помнящим о своих «корнях» (в первую очередь, это Владимир Саеббеков), драматург противопоставляет героев, не утративших в период социальной смуты памяти о прошлом (Саеб, Салима). Символом связи между поколениями в пьесе выступает родовое древо.

В 2000-е гг. Т. Миннуллин создаёт целый ряд пьес, многие из которых обрели сценическое воплощение на сцене татарских театров: «Искал тебя, любимая» («Эзләдем, бәгърем сине», 2001), «Вот так случилось» («Шулай булды шул», 2003), «Ненаглядная Галябану» («Галябану – сылуым иркәм», 2005), «Шесть невест, один жених» («Алты кызга бер кияү», 2006), «Одержимый» («Дивана», 2007), «Диляфруз-Remake» (2010). В современных пьесах драматург зачастую предлагает оригинальные приемы в построении драматического действия.

В написанной в жанре мелодрамы пьесе Т. Миннулина «Эзләдем, бәгърем, сине» («Искал тебя, душа моя») в центре внимания оказывается драматическая судьба героя, получившего тяжелое увечье на войне и прикованного к инвалидной коляске. Пьеса преимущественно состоит из диалогов двух героев (других действующих героев в ней нет) – Нурсины и Рахимзяна. Внимание драматурга сосредоточено на душевном состоянии героев. Для этого писатель использует различные психологические приемы. Так, для раскрытия состояния Рахимзяна Т. Миннуллин использует прием потока сознания, в то время как внутренние переживания Нурсины раскрываются в ее внутренних монологах.

На рубеже XX–XXI вв. Т. Миннуллин пишет «драматическую повесть» «Саташу» («Заблудившиеся»). Драматический конфликт пьесы состоит в столкновении Гузаль со своими родителями, которых она обвиняет в самом факте своего появления на свет. Абсурдность ситуации даёт возможность автору показать процесс отчуждения между людьми, утратившими нравственные ориентиры. Мотив

отчуждения присутствует уже в эпиграфе – двустишии из стихотворения Г. Тукая «Разбитая надежда»:

*Куз яшен дэ кипмичэ егълап вафат булган эни  
Гаиләсенә эҗһанның ник китерден ят кеше?!*

О моя родная мама! со слезами на глазах  
В мир меня ты породила, но для мира я чужой

(перевод П. Радимова).

Знаковым в пьесе становится образ заблудившейся бабушки. Впервые этот персонаж появляется в прологе «Постой, куда же я иду?.. Куда идут эти прохожие?.. Зачем спешат?.. Куда бегут?.. Знают ли они как вернуться обратно?.. Не забыли ли обратной дороги?.. Не видят друг друга. Меня тоже не видят... Почему не видят? Может я чужая для них?.. Почему они чуждаются меня?.. А может мы все чужие? Может мы чужие в этом мире?». Помимо мотива отчуждения, в монологе персонажа акцентируется мотив дороги: «Интересно устроен мир – не знаешь, куда идти, да и как возвратиться забыла...» Современный человек не может найти свое собственное «я», он потерял дорогу к себе. Вместе с тем, драматург обнажает причины духовного кризиса, переживаемого действующими лицами. Т. Миннуллин видит их в утрате общечеловеческих ценностей: семьи, любви, веры. Показателен в этом плане образ Хариса, который во время судебного процесса (сон Гузаль) определяет свое отношение к чести, нравственности: «...Рассуждает о чести. Причем здесь честь. Мир так устроен. Овца ест траву, волк душит овцу, человек убивает волка. Причем здесь честь. Права их дочь. Она хочет задушить овечек. Пусть душит. После мы её пристрелим. Всего-то делов. Причем здесь нравственность?». По мнению Т. Миннуллина, основой для преодоления нравственного кризиса, переживаемого современным обществом, является вера. Неслучайно, в эпилоге заблудившаяся бабушка обращается к богу с молитвой о просьбе указать человеку истинный путь.

В драматургии 1990-х гг. авторы нередко обращаются к знаковым текстам татарской литературы, творчески перерабатывая их. Таковой, в частности, является пьеса Т. Миннуллина «Галиябану, сылуым-иркэм» («Галиябану – ненаглядная моя»), в которой

драматург обыгрывает сюжет написанной в начале XX века Мирхайдаром Файзи пьесы «Галиябану».

Посредством обращения к узнаваемому сюжету Т. Миннуллин предлагает читателю свое видение проблемы творчества. Как известно, увидевшая свет в 1916 году мелодрама «Галиябану» стала одним из самых любимых татарским читателем произведений.

Драматическое действие в пьесе Т. Миннуллина строится как игра с драмой М. Файзи «Галиябану». Действующие лица – пожилые артисты театра, собравшиеся для чтения написанной для них пьесы. Текст М. Файзи становится своего рода литературным фоном, на котором раскрываются коллизии между героями. Такая игровая ситуация, с одной стороны, позволяет драматургу в комической форме представить изнанку театральной жизни, в которой нередки склоки, зависть, интриги. Вместе с тем, драматург ставит вопрос об основах таланта. По мнению Т. Миннуллина подлинный талант всегда зиждется на любви. Неслучайно наиболее талантливо заключительную сцену из пьесы М. Файзи сыграли Анвар и Фирая, которые испытывают друг к другу любовное чувство. Автор, таким образом, утверждает, что только любящий человек может быть по-настоящему талантлив.

Драматург определил жанр произведения как «грустную комедию». К этой жанровой форме Т. Миннуллин впервые обратился в пьесе «Әлдермештән Әлмәндәр» («Старик из деревни Альдермеш»). Смешение в рамках одного произведения разных художественных модусов (в данном случае, комического и сентиментального) позволяет автору раздвинуть границы жанра, проблематизировать серьезные вопросы.

На приеме литературной игры построена комедия Т. Миннуллина – «Диляфруз-Ремаке». Написанная как римейк к популярному водевилю «Четыре жениха Диляфруз», написанному Т. Миннуллиным в 1970-е гг., новая музыкальная версия этого произведения представляет собой попытку переиначить известную комедию, осовременить её. Главная героиня римейка – уже не передовая телятница, а сотрудница агрофермы, чья фотография появляется не в советском журнале «Азат хатын», а в «Playboy». Осовременены и другие герои: Галим, Исмагил, Шакур. В итоге, Диляфруз, как и в написанной более тридцати лет назад пьесе,

ловко обманывает своих ухажеров и открывает свои чувства пчеловоду Джамилю.

«Драматический рассказ» Т. Миннуллина «Моя Танзиля» («Тэнзилэкэй», 2007) состоит из монологов одного героя, сорокалетнего художника Газинура, который в течение 23 лет живет в плену своей безответной любви. Влюбленный художник написал 200 портретов своей возлюбленной. В день рождения Танзили в его памяти вновь оживают воспоминания, связанные с ней. В основе произведения Т. Миннуллина – не сюжетные перипетии, а поток чувств и переживаний, которыми охвачена душа Газинура. Эти переживания выступают в пьесе как экзистенциально окрашенные.

В пьесе судьба Газинура раскрывается в контексте философии экзистенциализма. Известно, что экзистенциальное сознание появляется в татарской литературе в начале XX века, в первую очередь, в модернистских произведениях. По мнению Д. Ф. Загидулиной, его появление во многом было обусловлено рецепцией татарскими писателями идей западных философов (А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и др.), а также социально-историческими коллизиями начала XX века (национальный подъем, связанный с первой русской революцией, сменяется упадком, обусловленным начавшейся после революции реакцией). В литературе начала XX века экзистенциальное сознание проявилось в идее одиночества человека и его бесилия что-либо изменить [Загидуллина, 2003: 80–81].

В пьесе «Тэнзилэкэй» драматург представляет процесс познания человеком своей души (своего внутреннего духовного мира). Самопознание выступает у Т. Миннуллина как первая ступень на пути постижения истины. В воспоминаниях героя важны не только события прошлых лет, но и соответствующий им эмоциональный фон. Это эмоциональное движение от безмятежной радости детских и юношеских лет до состояния безысходности и безнадежности, которое овладевает героем в зрелые годы.

Монологи Газинура в первой части могут быть расценены как своего рода поток сознания героя, находящегося на границе между мечтой и реальностью. Событийность здесь отходит на второй план, уступая место движению чувств.

Причина душевных мук и переживаний Газинура, его неизбывной грусти, которую он пытается скрыть за наигранной

радостью – это одиночество и любовная тоска. Герой, преклоняющийся перед красотой, не скрывает своего восхищения Танзилей. Он живет взлелеянным в мечтах и запечатленным в своих картинах её образом. Обожеествляющий свою возлюбленную герой – художественная натура; он тонко чувствует красоту окружающего мира и этим он отличается от Танзили, которая, например, смеется над тем, как он собирает цветы: *«Синең чәчәкләргә әлләни исең китми иде билгеле. Болынга чыккач, минем чәчәк жыйганымны көлеп карап тора идең»* – «К цветам ты не питала, конечно, особой любви. На лугу ты с усмешкой наблюдала, как я собираю цветы» [Миннуллин, 2002: 89].

Танзиля противопоставляется Газинуру как героиня, в душевном складе которой рациональное преобладает над чувственным, а в ценностных ориентациях материальное над эмоциональным. Герой силой искусства пытается нивелировать происходящие с Танзилей метаморфозы, его портреты – запечатленное переживание идеального своей души, источником которого является чувство к Танзиле. Примечательно, например, обращение героя к портрету «Невинное детство» в последнем явлении, которое выглядит как порыв души, желающей возврата к наивности и чистоте.

Параллельно в пьесе Т. Миннуллина развивается тема искусства. Газинур размышляет о назначении искусства. Написанные им портреты не предназначены для широкой публики – это творчество исключительно для самого себя (лишь единственный написанный им портрет размещён на выставке).

После замужества своей возлюбленной Газинур погружается в мир своей мечты, грез, всё больше отрываясь от эмпирического мира. Он одинок и несчастен, но несчастна и Танзиля: она не смогла найти душевного спокойствия с человеком, за которого вышла замуж по расчету, и в то же время не может забыть первую любовь – Газинура. Автор, таким образом, заостряет внимание читателя на трагизме распада человеческих отношений, «атомизации» существования людей в современном обществе. В конечном итоге, главный герой приходит к мысли о диалектической природе счастья: *«Бәхетнең ни икәнән белер өчен бәхетсез булып карарга кирәк. Гел бәхетле кеше бәхетле була белми»* – «Чтобы узнать, что такое счастье, нужно побыть несчаст-

ливым. Человек, который всегда счастлив, не понимает своего счастья и не умеет быть счастливым» [Миннуллин, 2002: 84].

В поэтике произведения Т. Миннуллина важное место занимает прием сновидений. Герой пытается разгадать сон, в котором он, лежа рядом с Танзилей, считает звезды на небе: *«Менә шулай алдыңа ятканмын да күктәге йолдызларны саныйм икән. (...) ай-дагы Зәһрә кыз (...), миңа карама, Тәнзиләгә кара, дия икән. Сиңа күтәрелеп карсам, син юк икән, Тәнзиләкәй. Нигә юрыйк икән бу төшнә, Тәнзиләкәй? Әллә мин сине икенче тапкыр, мәңгелеккә югалтачакмын микән?»* – «Я вот так лежу, оказывается, возле тебя и считаю звезды на небе. (...) лунная девушка Зухра (...), на меня не смотри, смотри на Танзилю, говорит. Я поднял глаза на тебя, а тебя нет, моя Танзиля. К чему бы этот сон, моя Танзиля, как нам загадывать его? Неужели я во второй раз потеряю тебя, навсегда?» [Миннуллин, 2002: 88].

Главный герой пьесы «Дивана» («Одержимый») Виль одержим идеей изменить современное общество, сделать его таким, каким хотел видеть В. И. Ленин. Окружающие по-разному относятся к Вилю, читающему многотомные труды вождя мирового пролетариата: одни (например, старший брат Ким) считают его умалишенным, другие (сосед Нургазиз) – добрым и образованным чудачком. Мечты Вилия о справедливом обществе, о коммунизме выглядят «Говорят, что коммунизм – утопия. Человек должен жить утопией... Коммунизм не построить и через двадцать, тридцать, сорок лет. Может он никогда не будет построен. Но он есть. Далеко, очень далеко. Человек должен верить в его существование...» (Миннуллин, 2010: 233). Вместе с тем, в конце пьесы утопия перерастает в антиутопию: Айсылу, любимая девушка Вилия, получает от него письмо, в котором он пишет о своих революционных намерениях, за которые, в конечном итоге, героя помещают в психиатрическую клинику. Заметим в связи с этим, что в 1990-е гг. образ психбольницы в произведениях татарских писателей (З. Хакима, Ф. Байрамовой) становится символом тоталитарного советского прошлого.

В написанной в 2006 году пьесе «Мулла» автор, как и в большинстве других своих произведений, ставит вопрос о причинах нравственного кризиса. Одна из них – утрата людьми веры. Главный герой пьесы – деревенский мулла Асфандияр – пытается

привить жителям деревни традиционные нравственные ценности, укорененные в религии. Как известно, в татарской литературе начала XX века, несмотря на ярко выраженную в ней антиклерикальность, в качестве одного из идеалов выступал молодой просвещённый служитель культа. Наследуя эти традиции, Т. Миннуллин показывает сложный процесс возрождения религиозного сознания в народе, на протяжении многих десятилетий отлучавшегося от религии. Трагический финал пьесы (Асфандияр погибает от рук уголовника Эльбруса, который всячески препятствует распространению влияния Асфандияра на деревенскую молодежь) не приводит к чувству безнадежности. Символическая концовка, в которой ученик Асфандияра, Ильдар, читает азан с минарета мечети, оставляет надежду на преодоление нравственного кризиса и возвращение людей в лоно религии.

Таким образом, в драматургии Т. Миннуллина 1990–2000-х гг., с одной стороны, развиваются традиции, начало которым было положено в 1970–1980-е гг.; с другой, в новых социальных условиях драматург ставит проблемы, обусловленные состоянием современного общества, волнующие татарскую нацию. Социальная направленность драматургии Т. Миннуллина неслучайна: на рубеже 1990–2000-х гг. он был одним из лидеров татарской нации, открыто выступавшим в защиту её интересов.

Вместе с тем, по сравнению с ранней драматургией, в пьесах рубежа XX–XXI вв. присутствуют новаторские художественные решения, отражающие ситуацию эстетических поисков в драматургии этого периода.

**Лингвистические методы  
в исследовании поэтики  
литературного текста**



**ТЕМПОРАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ И СЕМАНТИКА ВРЕМЕНИ  
В УДМУРТСКОЙ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ:  
А. ВОЛКОВ, С. ПЕРЕВОЩИКОВ  
(ОПЫТ CLOSE READING)**

*А. А. Арзамазов*

Одна из важных проблем, без которых немислимы изучение удмуртской литературы, выявление основных этапов её развития – это вопрос о статусе и национальной специфике социалистического реализма. Предваряя анализ текстов, идиостилей, следует подчеркнуть, что социалистический реализм по сей день остается одним из наиболее малоисследованных в отечественной литературе направлений. «Подходы к нему в советско-российском литературоведении, – пишет Н. В. Шалагинов, – не просто разноречивы, а скорее даже противоречивы. Советские исследователи видели в нем магистральный и передовой метод не только советской, но в перспективе и мировой литературы. Постсоветские же литературоведы, напротив, относили социалистический реализм к второсортной литературе, которая «лакирует» действительность, упрощает существо жизненных конфликтов, выдвигает примитивную концепцию человека» [Шалагинов, 2006: 3]. Важно понимать, что соцреалистические тексты в количественном плане оказываются наиболее репрезентативными в системе национальной словесности. К этому художественному направлению относятся многие знаковые, «классические» произведения удмуртских писателей 1920 – первой половины 1980-х гг. Очевидно, что соцреализм – сложное, теоретически не совсем проясненное явление культуры, существовавшее почти 60 лет и в целом характеризующееся значительными внутренними трансформациями. Можно заключить, что «чем больше становится историей советское прошлое, тем менее оно видится ледяным монолитом, лишенным человеческого начала и признаков подлинной жизни, противостоящим миру правды и абсолютного добра, и тем очевиднее, с одной стороны, единство литературного процесса в России в XX веке, а с другой стороны – разворачивание этого процесса в нескольких последовательно сменявших друг друга, порой экзотических, культурных моделях» [Завьялов, 2003: 22]. И всё же в истории удмуртской литературы, в отличие, например,

от русской, соцреалистические стратегии (речь идет о поэтическом преломлении) представляются менее вариативными, творчески менее индивидуализированными. Однако, бесспорно, найдутся писатели, которые, ощущая узость рамок идеологически ангажированного метода, делали уверенные шаги в сторону раскрытия экзистенциальной проблематики. Впрочем, и в этом случае соцреалистический почерк так или иначе был задействован, но в меньших масштабах. Рассуждая об успехах удмуртского соцреализма, в первую очередь необходимо упомянуть творческое наследие М. Петрова, особенно его поэму «Италмас», пронизанную подлинным человеческим драматизмом, созданную в контексте национальной этнопоэтической традиции, фольклорной изобразительности. В стихотворениях позднего Ф. Васильева, Г. Сабитова, Н. Байтерякова, В. Романова центральное место отводится внутреннему миру человека – его переживаниям, сомнениям, размышлениям. Прежняя назидательность, социальная «неуспокоенность» либо значительно смягчены, либо вообще отсутствуют.

В рамках исследования удмуртской поэзии, описания и объяснения её образных языков, символических кодов, лингвопоэтических особенностей одно из центральных позиций априори должна занимать разносторонняя интерпретация соцреалистических идиостилей. Очевидно, что в идеологизированных текстах представлены выразительные характерологические языковые явления, отражены любопытные риторико-коммуникативные приемы, предопределенные советской художественной моделью. Вместе с тем озвученная аналитическая перспектива, предполагающая выход на компаративное сопоставление с другими этнокультурными, региональными художественными системами, традициями, требует отдельных исследовательских проектов, отдельного концептуального научного обобщения.

Предваряя рассмотрение поэтических произведений соцреалистического толка, следует упомянуть о магистральных путях восприятия времени в советском обществе. Разумеется, речь идет лишь о некоторых существенных аспектах индивидуализированного и коллективного переживания современности. Российский культуролог Ю. С. Степанов подчеркивает, что в советских гуманитарных дисциплинах была широко распространена идея об

ускоренном ходе времени: «Так, в 1970-е гг. некоторые литературоведы считали возможным говорить об ускоренном развитии литературы в социалистическом обществе. Но ещё значительно раньше, с начала «пятилеток» в СССР, постоянно ставился вопрос о досрочном выполнении пятилетних планов... Само время ощущалось как нечто неотступно торопящее человека и всё общество» [Степанов, 2004: 236]. Советская картина мира, одним из ключевых хронотопов которой стали зона, тюрьма, пронизана томительным ожиданием, глубинным экзистенциальным стремлением ускорить ход времени (Подробнее об этом см.: в работах Ю. С. Степанова [Степанов, 2004], Н. М. Куренной [Куренная, 2004]).

Понятно, что фундаментальная категория времени в системе соцреалистического искусства – это большая, многоаспектная тема для научного осмысления, предполагающая междисциплинарное разрешение. Время как категория человеческого бытия представляет значительный интерес для широкого круга дисциплин, самых разных исследовательских направлений. В этом смысле частный опыт обращения к языковому выражению времени, художественно-семантическим контекстам его грамматического развертывания в удмуртской соцреалистической поэзии можно считать скромным приглашением к исследованию многомерной сущности времени, его преломления в творчестве, «свободном» и политически, идеологически обусловленном.

Вынося в заглавие раздела название *close reading* («закрытое чтение»), мы акцентируем один из широко распространенных способов интерпретации художественного (прежде всего – поэтического) текста, позволяющий на уровне внутренних и внешних текстовых структур отыскивать значимые в свете заданного исследования элементы, композиционно-семантические реалии, трансформации, области формирования идиостилевой специфики, стилистических особенностей литературного течения, направления. *Close reading (the art of close reading)* – термин, широко используемый в англоязычном литературоведении, критике и в некотором роде соотносимый с концепцией «медленного чтения» М. О. Гершензона. Аналитические стратегии *close reading* также повсеместно представлены в современном российском научно-

филологическом, литературоведческом процессе [Порвин, 2014; Бондарь-Терещенко, 2014].

Необходимо оговорить, что выбор поэтов, стихотворных текстов для интерпретации темпоральных моделей обусловлен, во-первых, идеологической маркированностью произведений, их соцреалистической эмблематичностью, а во-вторых, малоизученностью, «невключенностью» в исследовательские интересы удмуртских филологов.

Анализ структурно-семантических вариаций темпоральности в удмуртской соцреалистической поэзии открывается текстами Анатолия Волкова, поэта, малоизвестного современному читателю. Родившийся в 1934 году, А. Волков почти всю жизнь работал в республиканских газетах, было издано несколько его поэтических сборников. Изначальная публицистическая ориентированность литератора заметно проявилась в творчестве – сюжеты политико-идеологического характера в книгах А. Волкова занимают одно из центральных мест. В орбиту нашего прочтения попала вторая по счету книга писателя «Яратон со вылэм» («Это была любовь», 1979), заглавием своим обещающая лирические истории, исповедальные интонации. В действительности, доминантными являются тексты с ярко выраженным идеологическим содержанием.

Стихотворение «Ленин», первое в сборнике «Яратон со вылэм», – яркий пример удмуртского соцреалистической поэзии, в его основе – пафос прославления именитого исторического персонажа, выражение коллективной благодарности:

*Матысь аядми со тыныд но мыным,*

*Улэ котькудаз сюлэмын но визьмын.*

*Солэн косэмъяз дуннее **вуэмын***

*Ваньмыз, мар шудо улонэн **нимамын**:*

*Юртмы, та омыр, кудйныз **шокаськом**,*

*Шудо улосмы, чашетйсь возж нюлэс...*

*Солэн нимыныз азьпала **мынйськом**,*

*Ильич **югдытэ** азинскон сюресмес.*

*Туннэ но шара **вераськом** ми солы*

*Котькуд малпанмес, коть ми зуч, коть удмурт.*

*Солэн кужымез но визьмыз калыклы*

***Вуттйз** кысонтэм шумпотон но шудбур.*

Дуно Ленинлэсь визьнодзэ, визьмамзэ  
 Ялан **дышетом, нылпилы сйзьыса.**  
**Кылзэ** вань дунне Ильичлэсь верамзэ  
 Быдъым нюръяськон но ужан сюресаз.

Котьку ик **мынэ** асьмемын со артэ,  
**Тодйз со** – **учке** калыкмы кыдеке.  
 Тани вöзамы **со пыре** заводэ,  
 Тулыс бусыез атаймы кадь **учке.**

Пумтэм даурьес **ортчозы** бöрсямы –  
 Ми Ленинэн çош **луомы** вормонтэм.  
 Котьку ик, туннэ кадь, азьпал радамы  
**Мыноз** Ильичмы жадисьтэм вamyшен.

[Волков, 1979: 3–4]

Он близкий человек тебе и мне,  
 Живет в каждом сердце и уме.  
 По его велению на свете появилось  
 Всё, что счастливой жизнью зовется.

Наш дом, воздух, которым мы дышим,  
 Счастливый край, шумящий зеленый лес...  
 С именем его вперед идем,  
 Ильич освещает наш путь.

И сегодня вслух продолжаем говорить ему  
 О всех наших мыслях, русские или удмурты.  
 Его сила и ум народу  
 Принесла негасимые радость и счастье.

Дорогого Ленина заповеди, наставления  
 Всегда будем учить, передавая детям.  
 Слушает весь мир слово Ильича  
 На пути великой борьбы и труда.

Всегда идет он рядом с нами.  
 Знал он – смотрит наш народ далеко вперед.  
 Вот вместе с нами заходит он на завод,  
 Весеннее поле, как отец наш, окидывает взором.

Много веков пройдет после нас –  
 Мы с Лениным будем непобедимы.

Всегда, как и сегодня, в передних рядах  
Будет идти наш Ильич неустанным шагом.  
(Подстрочный перевод)

Образ вождя выстраивается на стыке возвышенного и повседневно-обыденного. Сначала он изображается абсолютом мироздания: его заветам следует весь мир, человечество жадно впитывает ленинские идеалы, передаёт их будущему поколению. Образ Ленина обретает планетарные масштабы – он соотносится с воздухом, лесом, светом. И в то же время ничто человеческое Ленину не чуждо. Подчеркивается его близость каждому советскому гражданину: вместе со всеми он шагает на завод, смотрит в радостное коммунистическое будущее, для всех он друг и наставник, отец.

Темпоральное своеобразие текста определяется пересечением трех временных планов, и в целом – значительной глагольной репрезентативностью. На шесть строф приходится шестнадцать глаголов, выражающих релевантную художественную семантику (10 – настоящее время, 4 – будущее время, 2 – прошедшее очевидное). В первых двух строфах глаголы стоят в настоящем времени, вместе с тем есть и явный элемент ретроспективности (причастия на – *мын*). Тема прошлого возникает в связи с постоянной апелляцией авторского сознания к глобальным положительным переменам, случившимся благодаря мудрости и энтузиазму В. И. Ленина. Настоящее время же является сферой взаимодействия всех лирических субъектов. Формой 3 л. ед. ч. передаётся всеприсутствие Ленина («*улэ котькудаз сюлэмын но визьмын*» – «живет в сердце и сознании каждого человека»), в глагольной форме 1 л. мн.ч. явлен коллективный поэтический «Мы»-персонаж, дышащий в постоянстве настоящего «ленинским» воздухом, идущий вперед с его именем. В третьей строфе употребляются формы настоящего и прошедшего очевидного времени, задействованы те же грамматические лица, что и в предыдущих строфах. «Мы»-субъект в рамках настоящего времени делится с вождем каждой своей мыслью, рассказывает о каждом своем намерении. Прошедшее очевидное время сюжетно и грамматически относится к Владимиру Ильичу: это он *сделал* народ радостным, счастливым. Употребление очевидного прошедшего времени в поэтическом тексте гипотетически

утверждает наиболее высокую степень достоверности излагаемого, в данном случае прошедшее время имеет семантически открытый характер и корреспондирует с презенсом. Между вождем и рядовым советским человеком не может быть категорично выраженной временной дистанции – они существуют в одном мыслительно-духовном и хронологическом измерении. В четвертой строфе реплики «Мы»-персонажа представлены будущим временем – речь идет о нетленных сакральных заветах, которые унаследуют дети, внуки, правнуки. Их извечный статус передаётся не только грамматически, но и при помощи лексического спецификатора *ялан* («всегда, всё время»): «*Дуно Ленинлэсь визьнодзэ, визьмамзэ / Ялан дышетом, нылпылы сйзыыса*» («Дорогого Ленина наставления, напутствия / Всегда будем изучать, детям передавая» [Волков, 1979: 3]). Использование настоящего актуального в этой строфе обусловлено общей риторической функциональностью текста – Ильича слушает весь мир: «*Кылзэ вань дунне Ильичлэсь верамзэ*» («Слушает весь мир, что сказал Ильич» [Волков, 1979: 3]). В пятой строфе презенс снова делает Ленина активным участником реальности: он идет вместе «с нами» на завод, более того – он, как отец, осматривает весеннее поле. Единичная форма очевидного прошедшего представлена глаголом ментальной деятельности *тодыны* («знать»), указывающего на провиденциальные способности Ленина: он изначально знал, что народ избрал правильный путь. Заключительная шестая строфа характеризуется линейной темпоральностью – актуализируются исключительно формы будущего времени. С помощью футуральных грамматических показателей выражается финальный пафос высказывания. Дело Ленина бессмертно. Пройдут столетия, но ничего не изменится, собирательное «Мы» будет неустанно, непоколебимо шагать вслед за своим вождем: «*Пумтэм даурьёс орточозы бёрсямы – / Ми Ленинэн чош луомы вормонтэм. / Котьку ик, туннэ кадь, / Азьпал радамы / Мыноз Ильичмы жадисьтэм вamyшен*» («Бесконечные века придут за нами – / Мы с Лениным будем непобедимы. / Всегда, как и сегодня, / В первом ряду / Будет идти Ленин неустояющим шагом» [Волков, 1979: 3–4]).

Очевидно, что категория времени в рассмотренном стихотворении является важной – темпоральность выражена как на

грамматическом, так и на лексическом, контекстуальном уровнях. Доминантной темпоральной формой становится настоящее время. Это естественный выбор соцреалистического повествователя, часто обращённого к сакрализованной процессуальности, ритуальной событийности настоящего. Акцентирования презенса «требует» непосредственно сам главный персонаж текста. Ленин жив, он в сердцах, сознании советских людей, он их учитель, верный товарищ. СобираТЕЛЬНЫЙ «Мы»-персонаж через текстуальную презенсную актуализированность обозначает свою всестороннюю глубинную связанность с Владимиром Ильичом. Формы прошедшего и будущего времени в целом находятся на периферии интерпретируемого художественно-авторского высказывания. Достоверно-очевидный характер прошедшего времени в контексте произведения сближает его с настоящим-расширенным. Будущее же здесь привлекается как своеобразный риторический механизм, сопровождающий идеологизированный, восхваляющий пафосный сюжет.

Поэтическое творчество Анатолия Волкова включает в себя не только ярко выраженные гротескные сцены советской действительности, но и более «умеренные» тематические эпизоды, природно-пейзажные эскизы. Собственно, соцреалистически окрашенные произведения сконцентрированы в самом начале книги «Яратон со вылэм». Согласно негласным правилам эпохи, стихотворный сборник должен был открываться идеологически выверенными текстами, в смысловом плане ударными, задающими общий идейный ритм художественного целого. В середине и конце книги появляются стихи с более свободным, интимно-лирическим содержанием. Примечательной художественной чертой поэзии А. Волкова является сочетание в пределах одного стихотворения соцреалистической риторичности и философской рассудительности, погруженности в себя. Эта тенденция представлена в стихотворении «Дыр» («Время»). Текст не обходится без пассажей о сакральном участии Ленина в судьбе каждого советского человека, назидательности, менторского тона автора. И вместе с тем читатель найдет несколько подлинно лирических строк, далеких от преобладающего пропагандистского дискурса:

Я нунал чебергес, я луэ шундытэм,  
 Нош ваньмыз ик огпол сётэмын нуналъёс.  
 Дыр юнме **ке ортчиз** – тон ачид но шудтэм.  
 Со тыныд кисыри сяна мар-о **вуттоз?**

«Дыр – зарни», – **шуыло вал** куке пересьёс.  
 Нош улон соосыз шудтэмен **весь возиз**.  
 Выль шулдыр дауръёс, шундыё нуналъёс  
 Калыклы быдӟым Ленин **кузьмаз но устьйз**.

Кин **шуиз**: «Дыр – уно! Со кытчы-о **ышооз?**»  
 Нюръяськон сюресын дыр өвӧл мултэсэз.  
 Асьмелэн котькудйз нуналмы туж дуно.  
 Дырты, дыр! **Каргасько** пайдатэм луонэз!

[Волков, 1979: 18]

Бывает день ясный, бывает без солнца,  
 Но только раз даны все эти дни.  
 Если время пройдет зря – ты и сам несчастен.  
 Оно тебе кроме морщин что принесет?

«Время – золото» – говорили когда-то старики.  
 А жизнь их всё несчастными держала.  
 Новое радостное время, солнечные дни  
 Народу великий Ленин подарил и открыл.

Кто сказал: «Времени много! Куда оно денется?»  
 На пути борьбы нет лишнего времени.  
 Нам каждый день очень дорог.  
 Торопись, время! Проклинаю безделье!

В рассматриваемом тексте достаточно разветвленная сетка глаголов – на три строфы приходится десять глаголов, употребляющихся в изъявительном наклонении, есть побудительные формы. В стихотворении имеет место темпоральная полифония – прошлое, настоящее и будущее сосуществуют в структуре поэтического текста. В первой строфе взаимодействуют сразу три времени. Стихотворение начинается с настоящего времени, реализующего значение возможности; за презенсным глаголом следует причастие на *мын*, привносящее в смысловую материю стихотворения оттенок безысходности, необратимости – человек живет только один раз. Условная конструкция, ядро которой составляет очевидное прошедшее время, подчеркивает значимость времени как извечно-

конечной субстанциональности в жизни человека – его нужно тратить на важные, по-настоящему большие дела. Оформленный показателями будущего времени глагол в четвертой строфе служит назидательно разыгрываемому мотиву старения: бесцельная жизнь приводит к ранней старости, ранней смерти. Вторая строфа являет собой сферу темпоральности прошлого. Вводимая форма давнопрошедшего времени (*шубыло вал* – «говорили, бывало») с точки зрения логики текстообразования становится знаковым хронотопным спецификатором, переносящим в далекую историческую реальность. Прошедшее очевидное используется для неразвернутой поэтической манифестации тех испытаний, бедствий, невзгод, что легли на плечи дедов. При помощи этого же темпорального маркера оформляется появление Ленина, принесшее солнечные дни прежде страдавшим и замерзавшим людям. В третьей строфе вновь наблюдается временное многоголосье – стоящие в очевидном прошедшем и будущем временах глагольные лексемы выражают позицию персонажа, сомневающегося в экзистенциальной ценности человеческого времени. Авторское сознание не желает признавать жизненные координаты «маленького» рефлексирующего человека – его занимают вселенское преобразование общества, борьба за социальную справедливость. Время в контексте разворачивающегося соцреалистического сюжета лишено естественно-привычной модальности частности. Его высокая цена в первую очередь связана с необходимостью трудового самовыражения, непрерывного идеологического саморазвития. В последней строке стихотворения появляющееся лирическое «Я» проклинает бесполезное существование: *«Каргасько пайдатэм луонэз!»* («Проклинаю бессмысленное существование!»). Экспрессивность подобного утверждения – характерная соцреалистическая черта: последние строки удмуртских советских стихов нередко «заряжены» уверенно-ударной обращённостью автора к своему потенциальному читателю. Такие поэтические послания, как правило, однозначны, безапелляционны, односторонни в выражении поведенческо-мыслительных сценариев. Текст «Дыр», содержательно сфокусированный на теме времени, характеризуется резкими темпоральными «скачками», относительная линейность наблюдается лишь во второй строфе. Поэт предпочитает использовать простые,

наиболее употребительные в повседневной речи формы прошедшего очевидного времени, при этом контекстуально расширяя диапазоны очевидности. Нормативная поэтика удмуртского соцреализма в данном случае проявляется в предсказуемых, достаточно заурядных грамматических спектрах сочетаемости – «темпоральный рисунок» произведения видится спонтанным, специально не спроектированным. Этот факт является абсолютно закономерным – язык, грамматика в 1970-е гг. ещё не становятся предметом авторской художественной рефлексии, сферой осознанного творческого самопроявления.

Стихотворение «Удмурт шаер вадьсын октябрь шунды» («Над удмуртским краем солнце октября») [Волков, 1979: 6] – из ряда вышеобозначенных текстов, сочетающих в себе элементы соцреалистического метода и отвлеченно-описательного, лирико-медитативного поэтического повествования. Солнце октября, фигурирующее в заглавии и ассоциирующееся с конкретными историческими событиями, в стихотворном сюжете отсутствует. Очевидно, что символическое заглавие – это метафора, как бы задающая идеологически ориентирующий контекст восприятия текста. Стихотворение с точки зрения темпоральной организации несколько отличается от ранее проинтерпретированных произведений. Преобладание настоящего времени здесь абсолютно, не употребляются формы прошедшего времени, единожды грамматически обозначается футуральность. Соответственно, в произведении нет регулярно возникающих в текстуальных художественных моделях темпоральных «поворотов», временных разрывов. Видное место в стихотворении занимают безглагольные конструкции, функция которых – создание экфрастической панорамы малой родины. Стихотворение состоит из четырех строф, наличествуют девять глаголов (индикативы). Наибольшая концентрация глагольных лексем фиксируется в первой строфе. Настоящее постоянное время привлекается для поэтической экранизации жизни природы: *«гужем сяськаос пазьгисько шур дуре, / нош тол ке – мамык валиське пыд улам»* («летом цветы рассыпаются у реки, / а если зима – пух стелется под ногами» [Волков, 1979: 6]). Еще два презенсных глагола относятся к лирическому «Я», выражается его эмоциональное состояние, подчеркивается ретроспективная ориентированность его мирочувствия – родной

край радует и вдохновляет субъекта, постоянно пребывает в его памяти. Во второй строфе наличествует только один потенциальный глагол *луэ* («является, бывает») – речь идет о солидарно-параллельном совершенствовании родной земли и человека. Безглагольность возникает в определенной риторической ситуации: «Я» обращается к родному краю, подчеркивает его выдающуюся, несравненную красоту, обозначает свою причастность к данному хронотопу. Третья строфа вторит второй – образ удмуртских полей и «ижевского моря», индустриально-производственные символы (сталь, станки) вводятся также без участия глаголов. Лишь в последней строчке авторское восторженное перечисление замыкает глагольная лексема *данья* («прославляет»), актуализируя соцреалистический мотив прославления. В заключительной четвертой строфе формы презенса приобретают собирательно-обобщающий характер – чувство патриотизма присуще всем людям, всем народам: «*озьы со – асьсэ вордйськем пальёссэс / ваньмыз калыкъёс ярато, гажало...*» («так это – свой родной край / все народы любят, ценят...») [Волков, 1979: 6]). На фоне безликой массы людей, народов авторское сознание выделяет «Я»-субъекта, который явлен в ипостаси поэта, устремленного в светлое будущее и намеревающегося воспеть перемены родной лесной стороны.

Доминирующая в стихотворении модель настоящего времени семантически расширяется, включает в себя значительную временную длительность. Любование природным ландшафтом и социальными успехами малой родины, их прославление для поэта, героя – не только внешние стилистические обязательства, но и важнейшая внутренняя тема, позволяющая ощущать и выражать свою этническую, языковую сущность. Другой вопрос, что в рамках соцреалистической модели мира этот сюжет обычно полноценно не раскрывается, не получает должного художественного развития. Обращает на себя внимание темпоральная простота стихотворения. В произведении нет грамматически осложненных участков, не используются специфические временные маркеры, отсутствуют сослагательные и императивные конструкции, причастные и деепричастные формы, часто вступающие во взаимодействие с глаголами, влияющие на грамматическое выражение времени в структуре художественного целого. Некоторая «примитивизированность»

лирического сюжета, таким образом, получает соответствующую «грамматическую оркестровку» – четкую, простую для восприятия, лишенную индивидуализированных черт поэтики. В целом, в тексте нет и эстетически небанальных образно-тематических решений.

Стихотворения А. Волкова, за редким исключением, не бывают миниатюрными. Три строфы – это минимум. Среднее количество строф в его стихотворном произведении – пять, шесть. Строфы – почти всегда четверостишья, с характерными для удмуртской поэзии 1970-х рифмами, с несложным синтаксисом. Одна из наиболее продуктивных тем в книге «Яратон со вылэм» – тема сельского труда. Большая часть текстов отображает трудовые сельские будни и праздники, в рамках данного поэтического сценария широко используется природно-пейзажная символика. Возвращаясь к мысли о немалых размерах стихотворений А. Волкова и их постоянном «делении», логично предположить, что «разорванная» темпоральность вытекает из этой художественно-композиционной реальности. В большом по объёму тексте реже актуализируется только одно время, обычно наблюдается диалог времен. В стихотворении «Нырысь борозда» («Первая борозда») [Волков, 1979: 24] имеет место привычная для поэтического творчества А. Волкова временная вариативность. В тексте вновь ведущая роль отводится глаголам, раскрывающим динамику труда, описывающим состояния природы. В анализируемом стихотворном произведении пять строф, в каждой из которых присутствуют индикативные формы, составляющие темпоральную структуру поэтической целостности. В общей сложности, текст насчитывает тринадцать глаголов, некоторые образуют сочетания с деепричастиями на – *са*.

Первая строфа привычно начинается с презенса, причем презенсные глаголы имеют маркер возвратности. В пределах строфы ситуация настоящего времени связана с раскрытием природно-пейзажного кода. Описательный презенс выполняет функцию визуализации пространства: соцреалистические «трудовые этюды» часто обращены к зрительному восприятию, впечатлению. Во второй строфе происходит «темпоральное переключение» – вместо презенса используется прошедшее время, пейзажные панорамы уступают место изображению человека, остающегося наедине с приро-

дой родного края. На фоне развертывания темпоральности прошлого подчеркивается трудолюбие лирического героя – он с раннего утра в поле, готов к работе, к очередным подвигам, победам. Контрастный временной скачок даёт ощущение того, что тракторист опередил саму природу в своем «трудовом стремлении». Энтузиазм советских тружеников требует соответственных сопоставлений, сравнений. Причастие прошедшего времени *паймемын* («удивлен») в сочетании с деепричастием на – *са* (*учкыса* – «смотря, оглядывая») несколько замедляет темп изображаемых событий, усиливая позиционный статус лирического субъекта. Вместе с тем прошедшее очевидное, обычно в удмуртском языке акцентирующее вовлеченность говорящего в процесс / событие, в данном текстовом фрагменте «сталкивается» с настоящим, которое здесь является основным временем сюжетного действия, прошлое же имеет эпизодический характер. В третьей строфе представлены исключительно презенсные формы: обеспечивающие эффект сиюминутного присутствия авторского субъекта, они создают ощущение перемещённости в создаваемый поэтический хронотоп. Одним словом, настоящее время в контексте стихотворного произведения приобретает особую семиотическую значимость. В строфе взаимодействуют три лирических субъекта, высвечивающие символическую трудовую взаимосвязанность человека и природы. Необходимо заметить, что в разбираемом стихотворении большое место занимает натуралистический план, что в целом смягчает соцреалистический дискурс. На фоне природы словно пробуждается внутренний мир героя.

Если в третьей строфе наблюдается абсолютное употребление презенса, то в четвертой настоящее и прошедшее неочевидное, редко используемое в удмуртской поэзии, взаимодействуют. С индикативными глагольными формами употребляются и грамматически достаточно сложные деепричастные конструкции, делающие синтаксическую реальность стихотворения сложной, гетерогенной. Разноплановость темпоральной модели связана с тем, что в строфе явлены две сцены: в настоящем времени изображается сакрализированный в авторском восприятии туман, поднимающийся от вспаханной земли. В следующей сцене речь идет о птицах-скворцах, что прилетели из деревенского сада. Скворцы, как и

главный лирический герой-тракторист, одновременно сопряжены и с настоящим, и с прошлым. Птицы прилетели полюбоваться результатами и масштабом выполненной работы, они в настоящем времени радуются увиденному. В пятой строфе употребляются два презенсных глагола, отчасти знакомящих с внутренними переживаниями героя. Его трудовая встреча с весенним полем выходит за рамки обычно-повседневного восприятия прделываемой работы – лирического субъекта охватывает внезапное волнение, не покидает ощущение новизны. Кажется, он познает глубинный символизм своего ремесла, его связанность с природой, красотой родной земли.

В удмуртской литературе 1950-х – первой половины 1980-х соцреалистический метод был основным творческим взглядом на жизнь, на человека, родину. Наиболее яркие примеры соцреалистических художественных стратегий явлены в стихах полузабытых на сегодняшний день поэтов «второго ряда», к текстам которых в данном разделе преимущественно обращено наше исследование. Семен Перевошиков – литератор именно второго плана, заявивший о себе ещё в 1960-х годах, а к началу 1980-х продолжавший публиковаться, радовать удмуртскую читательскую аудиторию своими легкими патриотическими стихотворениями. Книгу С. Перевошикова «Лобо луд ҙазегъёс» («Летят дикие гуси», 1982) можно считать этапной, итоговой для поэта. Пожалуй, именно этот сборник больше чем другие отразил художественную одаренность автора, его внутреннюю амбивалентность, часто скрытую, подстрочную, но говорящую о невозможности творчески жить только высокими интонациями соцреализма. Тем не менее нас интересуют именно соцреалистические стихи, избыточные и схематичные, и их темпоральное устройство, интерпретация которых позволяет увидеть, каким образом некоторые важные художественно-авторские интенции, продиктованные «большим стилем», соотносятся с «реагирующей» грамматикой, как согласуются грамматические маркеры времени со смысловой структурой текста.

Беглый, поверхностный взгляд на тексты С. Перевошикова уже даёт важную информацию: так, монотемпоральная модель почти всегда отвергается авторским сознанием – в стихотворениях регулярно наблюдается смена грамматических времен, ситуаций. Подчерк-

нуто важным является «диалог» реальностей – исторически удаленной действительности, настоящего и будущего. Особенно бросается в глаза постоянные ситуативные переключки прошлого и будущего – речь идет о глагольных формах, их семантическом назначении. Следует заметить, что соцреалистические стихи С. Перовощикова преимущественно песенные, словно написанные для исполнения. Однако они совсем не являются компактными, они развернутые, часто многословные.

Так, стихотворение «Шат дугдытоз кин ке» («Разве кто-то остановит») – текст чрезвычайно сложный с эстетической точки зрения, демонстрирующий колоссальный соцреалистический азарт:

*Тани одйг нунал **ортчиз** на,  
Шаер эшишо но **чебермиз**.  
Ми улонмес тыныд, Отчизна,  
**Сйзим, лэсьтом** ми коммунизм!*

*Бадзым оскон **юлма**, уг сйя,  
**Өте** азьлань выль зардонэз,  
Шат **дугдытоз** кин ке, Россия,  
Дано сюрес вылын тонэ!*

*Удмурт шуръёс Чупчи но Кама  
**Дырто** зуч Волгалэн браз.  
Кырзан-а я тулкым лэйкам-а  
Малтанъёсмес **огазеяз**?*

*Чагыр инмын пилем **уя** но,  
**Улля** сое яркыт шунды.  
Тынад ми пиосыд, Ульянов,  
Ас киямы милям шудмы!*

[Перовощиков, 1982: 7]

Вот ещё один день прошел,  
Страна стала ещё красивее.  
Мы жизнь свою тебе, Отчизна,  
Посветили, сделаем мы коммунизм!

Великая вера укрепляется, не угасает,  
Зовет вперед новый рассвет,  
Разве остановит кто-то, Россия,  
На славном пути тебя!

Удмуртские реки Чепца и Кама  
Спешат в русло русской Волги.  
Песня ли, покачивание ли волн  
Мысли мои собрали?

На голубом небе облако плавает,  
Прогоняет его яркое солнце.  
Твои мы сыновья, Ульянов,  
В наших руках наше счастье!  
(Подстрочный перевод).

Текст отличается упрощённой структурой – четыре четверостишия с банально-однообразной рифмовкой и ясным «навязчивым» содержанием. Большой исследовательский интерес представляют «темпоральные скачки» и их смысловые функции. В первой строфе преобладают формы прошедшего очевидного времени, которые в последней строке обрываются введением футурального утверждения. Собственно, уже в интродуктивной части текста обозначена тема времени – упоминается незначительный хронологический отрезок (один день). Именно на фоне этой декларируемой «временной малости» отражается прогрессивность советского общества, человека, мироустройства – всё пребывает в преобразующем действительность движении, всё меняется в лучшую сторону. Данная сентенция логично приводит к акцентированию коллективности, утверждению «Мы»-позиции. Как раз в этом эпизоде встречаются прошедшее и будущее времена: строительство коммунизма – важнейшая задача, объединяющая людей, генерирующая особую форму взаимообращённости временных пластов. Во второй строфе по сравнению с первой ситуация времени меняется, однако повторяется прежняя структура – будущее возникает в конце строфы, а ему предшествуют глагольные формы настоящего времени. Презенс в семантическом аспекте показывает силу веры строителей нового мира – она приобретает вселенские масштабы, сравнивается с зорями, она не остывает, крепнет изо дня в день. В последних двух строфах разбираемого стихотворения употребляется будущее время (*дугдытоз*), окрашенное вопросительно-восклицательной интонацией. Между строк прочитывается агрессивно-решительная позиция авторского сознания – тема поиска явных и скрытых противников, врагов по-прежнему актуальна.

Будущее время, таким образом, в метасодержательном поле текста корреспондирует с этим известно-неизвестным вражеским персонажем, то ли готовым немедленно напасть на великую державу, то ли трусливо-завистливо поглядывающим со стороны. В третьей строфе наличествуют только два глагола – первый стоит в презенсной форме, второй – в форме прошедшего очевидного времени. Очевидно, что поэтически обыгрываемый мотив впадения удмуртских рек Чепцы и Камы в русскую Волгу интертекстуально восходит к ряду удмуртских текстов 1960–1970-х гг., художественно развивающих тему извечной соединенности, неразделимости Удмуртии и России, удмуртов и русских. В четвертой заключительной строфе употребляются два глагола, оба – в настоящем времени. Первая глагольная лексема вводит в идиллическую сцену оттенок опасности, беспокойства – в ясном голубом небе советской реальности появляется облако, которое сейчас же прогоняет яркое солнце (второй глагол – *улля*). На этом заканчивается зона актуализации глаголов, глагольных темпоральных моделей. Последние две строки безглагольны и пафосно-риторичны: «*Тынад ми тиосыд, Ульянов, / Ас киямы милям шудмы*» («Твои мы дети, Ульянов, / В наших руках счастье») [Перевощиков, 1982: 7]). В целом, разнородная глагольно-временная структура текста в данном случае может говорить о довольно существенной внутритекстовой дифференцированности: временной план меняется и в связи с обновлением лирической ситуации и потому, что в рамках произведения задействовано множество персонажей. Кроме того, за исключением первой строфы категория времени не становится центральным сегментом поэтико-авторского мышления, грамматика не воспринимается как поле возможных креативных практик, экспериментов, не попадает в сферу художественных интересов.

Произведение «Ноку уз чигна» («Никогда не отступит») [Перевощиков, 1982: 9] – соцреалистическое стихотворение, которое в значительной степени транслирует те же текстуальные структуры, что и рассмотренные выше произведения – те же катрены, та же однообразная рифмовка, именные сравнительные конструкции, большое количество лексики, заимствованной из русского языка. Вместе с тем наблюдается ряд отличительных черт: помимо более высокой степени структурной линейности глагольного

представления времени, интересным, знаковым кажется обилие отрицательных форм. Впрочем, декларируемое отрицание в контексте стихотворения – это символизация силы, мощи, непобедимости советского общества, человека. Стихотворение посвящено комсомолу, к которому автор обращается на «Ты», не теряя при этом торжественной интонации. Интродуктивная часть стихотворения состоит из ряда глаголов, стоящих в прошедшем времени. Начинается текст с отрицания и очеловечивания: комсомол – это живой, высокоразвитый организм, у которого была сложная судьба становления. Он трудно, но быстро рос, закалялся в работе, борьбе. Как итог – шесть орденов на его богатырской груди (*батыр мөля*). Поскольку в стихотворении осуществляется историческая ретроспекция, использование прошедшего времени абсолютно логично, обосновано. Далее меняется ситуация: авторское сознание поворачивается к значимым в советской картине мира пространственным символам – целине и тайге. Настоящее время в рассматриваемом грамматико-смысловом контексте фигурирует как некий семантический (и семиотический) инструмент, позволяющий правдиво и сжато обозначить необратимо-положительные перемены, характеризующие современность: целина поднимается, тайга просыпается. Все эти удивительные метаморфозы случаются благодаря участию, работе комсомола – данное уточнение оказывается безглагольным. Во второй строфе третья по счету презенсная форма служит раскрытию мотива славы, прославления комсомольских побед: о них слагаются песни, способные своей мощью потушить самые страшные пожары. В этих странных ассоциативных переключках, безапелляционных риторических утверждениях отчасти улавливаются отзвуки соцреалистического письма образца 1930-х гг., жесткого, не терпящего оппонентов. В третьей строфе расширяется диапазон восхваляющих определений, эпитетов: глаголы в таких случаях у С. Перовщикова могут опускаться, а на первый план выходят существительные и прилагательные. Отрицательно-глагольная презенсная форма *уг тоды* («не знает») – компонента восхваляющего, абсолютизирующего значимость комсомола авторского дискурса. Вновь грамматически подчеркивается связанность этой важной советской институции с жизнью, бытием каждого человека, акцентируется «Мы»-позиция. Последние две строфы

включают в себя целый ряд отглагольных конструкций, лишенных прямой индексации темпоральности. Инфинитивно-деепричастное сочетание *быдэстыны ке кысоно* («если приказывают исполнить») семантически и функционально имеет отношение к затрагиваемой теме советского счастья: очевидно, что его обретение осуществимо исключительно в альянсе с комсомолом. Счастье осмысливается вне индивидуально-личностных интересов, желаний, оно словно обретается в приказном порядке и переживается коллективно. Бессмертие, декларируемая «неотступность» комсомола в стихотворении кроме прочего в ассоциативно-смысловом плане сопряжены с культом молодости, регулярно актуализируемым в советской картине мира. Темпоральное чередование типа Настоящее – Будущее в тексте стихотворения – некий когнитивный знак взаимосвязанности реалистично переживаемого, мифологизирующегося настоящего и утопического прекрасного будущего, за которое несут ответственность молодежь, комсомол.

Пятая строфа открывается отрицательной презенсной формой, которая в действительности лишена прямой семантики отрицания и лишь усиливает авторскую сентенцию о надежности, всесильности комсомола.

Последние две строки, пафосно-восклицательные, обходятся без каких-либо темпоральных категорий, остаются без участия глаголов. Интересно, что глагольные формы в стихотворении «Ноку уз чигна» постоянно используются в качестве элемента рифмовки. Рассматривая семантический аспект поэтической темпоральности в тексте, можно говорить о присущих соцреалистическим стратегиям обобщённости, расширенности постулируемого высказывания – за глаголами и их темпоральными сообщениями стоит не конкретный человек, а народ (народы), обожествляемые исторические персонажи.

Суммируя вышеприведённый аналитический опыт, следует привести некоторые заключения относительно грамматики и семантики времени в структуре поэтических произведений, выбранных для интерпретации идиостилей. Разумеется, приводимые выводы могут (и должны) быть дополнены результатами более масштабных исследований соцреалистического наследия удмуртской литературы. При детальном рассмотрении темпоральных моделей

центральным сегментом анализа становятся конкретное художественное произведение, проявленные в нем мысли, ценности, мировоззренческий опыт, идеологемы.

Классификация глаголов показывает, какие темпоральные формы преобладают в удмуртской соцреалистической поэзии. Проинтерпретированные произведения, в целом, отражают ключевые временные характеристики, грамматические тенденции удмуртского поэтического искусства 1950 – первой половины 1970-х гг. Рассуждая о структурных особенностях индикативных глаголов, следует отметить, что имеют место два варианта их текстового бытования. В рамках первого глаголы образуют прямую или опосредованную сочетаемость с деепричастиями на *-са*, (значительно реже с *-ку*, причастием на *-мон*). Однако чаще глаголы выступают в поэтическом целом самостоятельно, фигурируют вне причастно-деепричастных оборотов и каких-либо аналитических конструкций, оказываются в сильной семиотической позиции. Еще одной специфической чертой рассмотренных глаголов, развернутых в стихотворных текстах моделей темпоральности являются ограниченное употребление или полное отсутствие тех или иных временных форм (неочевидное прошедшее время, давнопрошедшее время, квамперфект, плюсквамперфект). Неиспользование возможных темпоральных ресурсов, изначально заложенных в грамматике, матрице языка, гипотетически свидетельствуют как о художественно-эстетической нефункциональности этих форм в структуре текста, так и о «выключенности» индивидуально-авторских лингвопоэтических интересов, нестремлении поэтов обращаться к разнообразным механизмам передачи, выражения множественных нюансов, смысловых оттенков, которыми изобилует удмуртский язык. При этом констатируемая неполнота употребления временных форм, темпоральных моделей соотносится с внутритекстовым расширением их семантических потенций. Вместе с тем, выявляя общие стороны в трех соцреалистических идиостилях, необходимо коротко обозначить «особенное». Речь в первую очередь идет о ряде языковых черт поэзии С. Перевощикова, реже или совсем не встречающихся в стихах А. Волкова. Поэтический синтаксис первого автора более громоздкий и непропорциональный, включающий в себя обширные «именные вставки», риторические но-

минации, ключевой грамматической деталью является отрицание, распространены предложения с деепричастиями *-са*.

Нельзя не обратить внимание на достаточно скудный глагольный репертуар рассмотренных соцреалистических текстов. По-видимому, эта особенность связана с проблемно-тематическими ограничениями соцреалистического метода. Большинство поэтически привлеченных глаголов манифестируют всё те же соцреалистические идеалы и утопии, выражают пафосные, риторико-назидательные интонации. Довольно объёмную тематическую группу образуют глаголы экзистенции, психофизической реакции, которые участвуют в поэтическом раскрытии образа Ленина, играют на его стихотворное «оживление». Глаголы, связанные с людьми, акцентируют темы труда, мотивы славы, благодарности, гордости за свою родину. Количественно представительный блок составляют глаголы природных явлений, семантически перекликающиеся с соцреалистическими художественными установками.

Проанализированные поэтические тексты можно разделить на две группы, одна из которых в количественном плане резко перевешивает. Речь идет о стихотворениях с фронтальным и повсеместным употреблением глагольных форм и текстах, в которых глаголов на фоне всего текстового корпуса немного, и сильные позиции имеют именные конструкции. Следует оговорить, что глаголоцентричных стихотворений значительно больше, соответственно, категория времени получает разностороннее грамматическое воплощение.

В рамках исследования в первую очередь были рассмотрены индикативы, которые являются носителями «открытой» темпоральности. В ходе количественного анализа частоты использования той или иной темпоральной модели было выявлено, что в идиостилиях удмуртских поэтов соцреалистического направления, попавших в орбиту прочтения, доминирует настоящее время (*али дыр*). Такой количественный расклад сопоставим с универсальной темпорально-грамматической природой поэзии, с порой бессознательным выбором языка, творческого сознания, включающихся в режим поэтизации в настоящем времени. О резком преобладании форм презенса в поэтических текстах убедительно пишет Я. Э. Ахапкина (2010). Ситуация настоящего времени в поэтическом творчестве А. Волкова, С. Перевощикова в значительной степени сопряжена

с социалистической картиной мира, её концептуальными идеологическими ориентирами. Настоящее очень часто оказывается временем прекрасной социалистической действительности, в которой советский человек лишен экзистенциальных потрясений, психологических дилемм. Он живет в гармонии, реализует себя в честном, преображающем окружающий мир труде, стремится прорваться в будущее, ярко, громко проводит часы досуга. Разумеется, этими сюжетно-семантическими вариациями, жизненными сценариями ореол настоящего времени в творчестве рассмотренных поэтов не ограничивается. Актуальное настоящее в пределах поэтического целого сосуществует с настоящим расширенным, вбирающим в себя большие временные, часто исторически обозначенные пласты и семантически нередко отсылающим к идеологизированным социалистическим постулатам. Поэты, моделируя свой внутрискотворный диегезис, раскрашивая советские будни и праздники в яркие цвета, смотрят назад в прошлое, обращаются к произошедшим в судьбе общества переменам, к ключевым историческим поворотам, без которых не было бы светлого настоящего. Эти внутренние мыслительные апелляции к прошлому на грамматической шкале часто отмечены презенсными формами, в таких сюжетно-семантических эпизодах приобретающими признаки амплификации, сводящими в единый континуум переживаемой реальности исторически значимое прошлое и советское сегодня. Настоящее время в удмуртской соцреалистической поэзии сложно назвать временем обширных исторических горизонтов: хронология начинается с октябрьской революции, до неё мир был погружен в «мифологическую тьму». Примечательно, что презенсные глаголы достаточно часто характеризуются показателями возвратности: по-видимому, таким образом из повествования, поэтического языка вытесняется агенс, нивелируется релевантный статус реагирующего, переживающего субъекта, грамматически подчеркивается историческая объективность, знаковость происходящего / произошедшего. Глаголы, употребляющиеся в настоящем времени и маркированные возвратностью, в проанализированных стихотворных текстах часто тематически связаны с явлениями природного мира: советские внешние (событийные) и внутренние (идеологические, интенциональные) реалии символически ассоциируются с образа-

ми природы. Подобное ассоциирование осуществляется в измерении настоящего времени.

Одна из ключевых темпоральных вариаций, имеющих специфический план содержания, – актуализированность настоящего времени в стихотворениях, обращённых к личности В. И. Ленина. Такие произведения, как правило, открывают поэтические сборники, в них соцреалистический метод представлен особенно выразительно. При помощи индикативных презенсных форм показывается, что Ленин жив, активен. Более того, он часть единого советского целого, он проявляет себя здесь и сейчас – живет, работает, мечтает, преобразовывает мир, как и любой советский человек. Этот грамматико-темпоральный показатель вечной жизни вождя соотносится с его сакральным статусом в соцреалистической модели мира. К данному сюжетно-поэтическому инварианту восходит ситуация широкого употребления в удмуртских соцреалистических стихотворениях презенсных глаголов, характеризующих советский народ, советских людей. Интересно, что если речь идет не о Ленине, то наиболее употребительны формы первого и третьего лица множественного числа, т. е. на языковом, грамматическом уровне выделяются «группы» – люди, народы, размышляющий, думающий человек, напротив, очень редко становится субъектом поэтического изображения.

Вторым по частоте употребления является прошедшее очевидное время (*тодмо ортчем дыр*). Оно, как правило, в тексте взаимодействует с презенсом, реже – с будущим. Сфокусированность авторского сознания на событиях революционного прошлого, продиктованная художественной прагматикой соцреализма, приводит к возникновению темпоральных «переключений». Зона настоящего времени «разрывается» включением прошедшего очевидного, образуется сквозная модель «настоящее – прошедшее очевидное – настоящее». Однако среди рассмотренных стихотворений есть такие, в которых прошедшее очевидное доминирует, оказывается стержнем темпоральной структуры. В случае, когда прошлое «прорывается» в настоящее, повествование обычно сосредоточено на теме победы, торжества «советов» в борьбе с имперско-царским злом. Борьба, победа ассоциируются с Лениным – именно он принес «негасимую» радость, счастье, дал свободу советскому

человеку. Ленин рисуется провидцем: вождь знал, что удмуртский народ не ошибется в выборе своего исторического пути. Тексты, в которых количественно преобладают формы прошедшего очевидного, выдержаны в особенно жесткой тональности. Поэтическая актуализация событий прошлого, как выясняется, требует от поэта повышенной идеологической аргументации. Примечательно, что уверенность, безапелляционность идеологизированного художественного высказывания приводит к скрытым семиотическим трансформациям: субъективно-биографическая неочевидность вытесняется очевидностью идеологической, исторической, расширяется функциональная сфера прошедшего очевидного времени. Есть одна существенная деталь: увеличение референциального диапазона прошедшего очевидного происходит в устойчивом коммуникативном контексте: либо препарируется «Мы»-утверждение, либо вводятся агенсы третьего лица, единственного и множественного числа.

Интересным представляется тот факт, что в проанализированных текстах выражение футуральности на общем фоне занимает достаточно скромное место. Однако семиотическая знаковость будущего времени не подвергается сомнению. Сосредоточенность футуральных форм в последних строфах стихотворения может быть подчеркнута символичной: в финале текста часто звучат главные слова, высказываются идеологически ударные мысли. Пожалуй, важнейшей семантической функцией будущего времени в удмуртских соцреалистических стихотворениях можно считать выражение мотива идеологической преемственности: великое дело Октября, заветы Ильича – аксиомы советско-коммунистического будущего, константы бытия, сознания. Неслучайно, что футуральные глаголы регулярно стоят в позиции первого лица множественного числа, выводя в центр поэтического высказывания коллективный голос – уверенный, торжественный, не терпящий иного мнения.

В поэтических текстах А. Волкова, С. Перевощикова много и лексических спецификаторов темпоральности, дающих интересный срез информации о восприятии времени в удмуртском соцреализме. Приведем наиболее употребительные и характерные темпоральные лексемы и словосочетания: *туннэ* (сегодня), *ялан* (всегда),

*пумтэм дауръёс* (бесконечные времена, века), *выль шулдыр дауръёс* (новые веселые времена), *трос аръёс* (многие года), *вуоннтэм дуно нуналъёсы* (в незабываемые дорогие дни), *выль вапум* (новая эпоха) и др. Примечательно, что основными темпорально-лексическими категориями являются хронологические доминанты с широким временным диапазоном, символизирующие как прекрасное коммунистическое будущее, так и прошлое борьбы, идеологических сражений, громких побед.

Следует заметить, что фронтальное исследование удмуртского художественного соцреализма – одна из главных задач, которая стоит перед литературоведами, историками литературы, филологами Удмуртии. Несомненно, что лингвопоэтический, лингвостилистический аспекты в этом плане оказываются важными и интересными аналитическими стратегиями, позволяющими отыскивать в текстах не только индивидуально-авторские проекции большого стиля, но и семантические «сужения» / «расширения» отдельных грамматических форм, моделей, лексем, образов, выходить на уровень концептуальной соотнесенности языка и творчества, индивидуального мировосприятия.

# ЛИНГВОПОЭТИКА ПАРНЫХ СЛОВ В СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ БАШКОРТОСТАНА

*Д. Д. Сулейманова*

## **Введение**

Парные слова являются одной из характерных лексических особенностей, присущих языкам урало-алтайской общности, в том числе тюркским языкам. Отечественные языковеды считают, что в отличие от западных лингвистических традиций, в языках которых парное словообразование в основном сводится к редупликации, в урало-алтайских языках парные слова являют собой обычную лексику. Отмечая достаточно хорошую разработку данной проблематики на материале тюркских и финно-угорских языков, учёные указывают, что «это тот редкий случай, который предполагает применение теоретических и практических разработок, полученных на материале других языков России, к русскому языку» [Ерина, 2016: 190].

Как исконный пласт лексики татарского языка, парные слова присутствуют в языке литературных памятников и активно употребляются в произведениях современной татарской литературы, публицистике и других жанрах словесности.

В ранних грамматиках татарского языка вопрос о парных конструкциях был затронут такими учёными, как К. Насыри, Г. Ибрагимов, Г. Алпаров, Ш. А. Рамазанов, В. Н. Хангильдин, Х. Р. Курбатов, Д. Г. Тумашева, Г. Х. Ахатов, К. С. Сабиров, Ф. Г. Галлямов и др., рассматривавших их в составе сложных слов и преимущественно в связи со словообразованием.

Ф. А. Ганиев в первом томе «Татарской грамматики» [ТГ, 1995: 300–302] рассматривает парные слова как частный случай сложных слов с сочинительным отношением; он обозначает их словосочетанием «куш сүзләр» (двойные, сдвоенные, парные слова) и определяет как конструкции из равноправных и независимых элементов. Учёный отмечает древнее происхождение и продолжение процесса словообразования в современном языке; тип значений определяет как «объединительный» [там же: 211], указывает,

что генезис парных слов связан со смешением разноплеменной и разноязычной лексики [ТГ, 1995: 225]. Подобная трактовка парных слов сохраняется в переизданиях «Татарской грамматики» [ТГ, 2015].

Специальное исследование парных слов в татарском языке выполнено Р. М. Миргалиевым в кандидатской диссертации «Парные слова в татарском языке: лексико-семантический и стилистический аспекты» [Миргалиев, 2002], основные постулаты которой изложены в учебном пособии «Татар телендә парлы сүзләр» («Парные слова в татарском языке») [Миргалиев, 2004]. Кроме исследования лексико-семантических характеристик парных слов, употребления парных слов во фразеологизмах, тематической классификации, учёный рассматривает стилистические особенности, эмоционально-экспрессивную функцию, семантическую роль парных слов в различных функциональных стилях татарского языка, тем самым открывая перспективы для их лингвопоэтического изучения. Важным результатом этого исследования необходимо признать вывод о том, что семантика парных слов в полной мере может раскрываться исключительно в контексте [там же: 54–55], что подтверждает необходимость применения комплексного (литературоведческого и лингвистического) подхода при изучении парных слов. Р. Г. Миргалиев считает, что слово в художественном произведении входит в контекстуальную связь с другим словами и способно изменить их семантическое значение. Он, в частности, приводит парные слова, выступающие как поэтические символы (*жыл-давыл*, *ай-коюш*, *Идел-йорт*, *ут-су* и др.) [там же: 111].

Еще Н. К. Дмитриев указывал, что парные слова в тюркских языках, в отличие от русского или других европейских языков, не относятся только к отдельным стилям (детская речь, экспрессивная или эмоциональная лексика [Дмитриев, 2007: 61]. Стилистические возможности парных слов, по мнению Р. М. Миргалиева, не ограничиваются функционированием в речи. Они исторически, начиная от «Кыйссаи Йусыф» («Сказания о Юсуфе») Кул Гали выступают в художественной литературе как изобразительно-выразительные средства, позволяющие более полно и широко отобразить чувства и мысли, внутренний мир персонажа, пейзаж [Миргалиев, 2004: 86–87]. Анализируя употребление парных слов в литературных

памятниках, исследователь указывает на их активное использование в произведениях татарских писателей разных эпох: в частности, синонимических парных слов из народной речи в стихотворениях татарского поэта XIX века Г. Кандалья, антонимических парных слов в поэзии Г. Тукая, прозе Г. Ибрагимова. Р. Г. Миргалиев отмечает, что парные слова продолжают активно употребляться в татарской литературе второй половины XX века (особое внимание автор уделяет парным словам в составе фразеологических оборотов и их использованию в стилистических целях в структуре литературных произведений) [Миргалиев, 2004: 107–110].

При этом недостаточно типологических работ, раскрывающих универсальные и специфические особенности парных слов татарского языка в синхронии и диахронии, что было бы весьма важным для выяснения генезиса и тенденций развития парных конструкций. Малочисленны труды по лингвопоэтике парных слов на материале современной татарской литературы, выполненных в сравнительно-историческом, ареальном аспектах. Парные слова, являясь важным пластом исконной лексики татарского языка и не до конца изученным явлением, представляют собой важный объект для ряда смежных наук: литературоведения, теории языка, дискурсоведения, семасиологии, семантики, лингвopsихологии и др., что обуславливает актуальность работ в данном направлении.

Целью настоящего исследования является выявление особенностей использования различных видов парных слов в качестве лингвопоэтических средств в современной татароязычной прозе Башкортостана, в том числе путем сопоставления с отдельными примерами из современной башкирской литературы. В качестве основных определены следующие задачи: выявление частотности употребления парных слов в современных прозаических текстах; поиск оснований для их классификации; определение роли парных слов в структуре повествования, передаче идейно-тематического и художественно-эстетического содержания произведения; анализ стилистической нагруженности парных слов в художественном тексте.

Методы исследования в целом основаны на традиционных приемах стилистического анализа художественных произведений, выработанных в теоретических и практических исследованиях по

литературе, языковедении. Применен лингвопоэтический подход, суть которого «заключается в анализе собственно языкового материала с учетом художественно-композиционных и сюжетных особенностей произведения» [Борисова, 2008: 477].

Исследователи выделяют два типа исследований по лингвопоэтике. В основе первого – «выявление тематико-стилистических характеристик использования отдельного художественного приема в том или ином произведении или в группе произведений»; второго – «исследование отдельного художественного текста, направленное на выявление роли формальных языковых элементов в передаче некоего идейно-художественного содержания и в создании определенного эстетического эффекта» [там же: 472, 473]. В нашей работе попытаемся применить оба подхода, исследуя формальные и содержательные аспекты использования парных слов в татароязычной прозе Башкортостана, также в отдельных произведениях современных башкирских писателей, углубляясь в их роль в идейно-художественном содержании отдельных произведений и эмоционально-эстетическом воздействии на читателя.

Источниками выступили произведения из учебного пособия «Туган як әдипләре» («Писатели родного края») [Халиуллина, 2013], молодежного журнала «Тулпар» и другие тексты.

Выборка материала основана на диахроническом принципе: привлечены повести и рассказы авторов различных возрастных категорий (с 1928 года рождения по 2002 год). Ареальный принцип предполагает учет географической отдаленности места проживания татароязычных писателей Республики Башкортостан и обособленность от общего татарского литературного процесса, их вовлеченность в литературную и медийную среду Республики Башкортостан.

### **О классификациях парных слов**

В современных грамматиках татарского и башкирского языков отмечается, что, в целом, парные слова несут идею собирательной множественности [ТГ, 1995: 307–309; ГБЯ, 1981: 120–121]. Если в русском языкознании парные слова (типа *пить-есть*) и редупликаты (типа *картошка-мартошка*, *шани-мани* ‘еле-еле’) рассматриваются как две большие разные группы [Минлос, 2004], то

в работах татарских языковедов редупликаты, как правило, упоминаются лишь как один многих видов парных слов.

Н. К. Дмитриев выделяет 4 типа парных слов, представленные компонентами с синонимическими, антонимическими отношениями между собой, по принадлежности к одной родовой категории и парные слова, где второй компонент представлен словом, отдельно не имеющем никакого значения [Дмитриев, 2007: 62].

Ф. А. Ганиев отличает грамматические типы и модели парных слов, образованных от различных частей речи, по особенностям употребления словообразовательных аффиксов, по семантике (этимологические (возникшие вследствие смешения языков родственных племен и народов: *бала-чага*); синонимические (для выражения множественности, собирательности: *дус-иши*); экспрессивные (*карт-коры*, *чокыр-чакыр*, *лач-лоч*); родо-видовые (с близкими (смежными) значениями: *уку-укыту*; *сет-катык*)); по лексико-семантическим взаимоотношениям компонентов (когда компоненты являются: синонимами, антонимами, частью и целым, полным повтором, соотносятся в форме ед. и мн. ч., в форме мужского и женского рода; один из компонентов является экспрессивным (*малай-шалай*, *карчык-корчык*) или неопределённым (*кеше-фэлэн*)) [ТГ, 1995: 302–315].

Р. М. Миргалиев подчеркивает устойчивый характер синтеза семантики компонентов парных конструкций (это, по мнению учёного, приводит к возникновению нового значения, которое экспрессивнее, шире, более обобщённо, чем у отдельно взятых компонентов); возможность их употребления как в прямом, так и переносном значении. Исследователь различает группы парных слов следующей семантики: обобщающая, усиливающая, передающая внезапность действия или процесса, уничижительно-уменьшительная, выражающая почтение или неопределённость [Миргалиев, 2004: 32–35].

При лингвопоэтическом анализе есть смысл опираться на классификацию, предложенную Ф. А. Ганиевым, но при этом учитывать структуру парных слов, их семантику, взаимоотношения между компонентами. Это позволило бы отслеживать, как форма и содержание парных слов, их синтетическое единство служат рас-

крытию лингвопоэтических возможностей парных слов в художественном тексте.

Подобный подход даёт возможность удобного разграничения парных слов по явным лексико-семантическим и структурным признакам; причем семантика взаимоотношения компонентов парных слов может являться подсказкой к определению их стилистической функции (например, парные существительные или прилагательные, состоящие из синонимичных компонентов, как правило, употребляются при описании пейзажа, портрета, а парные слова, компоненты которых состоят в отношениях антонимии, способны выразить борьбу мыслей и чувств в душе героя или лирического героя, эмоциональную вовлеченность автора в повествовательную стихию).

Особого внимания требуют парные слова близкого (смежного) значения, компоненты которых состоят в родо-видовых отношениях. Башкирские исследователи З. И. Саяхова, Р. Ф. Арсланова определяют подобные парные существительные (*атай-эсэй, коза-козагый, ир-егет, китан-дәфтар, икмәк-тоз, сэй-шәкәр*) как «находящиеся между собой в ассоциативных отношениях» [Саяхова, Арсланова, 2020: 330].

Структура компонентов парных слов имеет непосредственное отношение к стилистической составляющей: парные слова образованные путем полного повтора, редупликации, присоединения усилительных частиц, сложения грамматических форм могут выступать в эстетической функции, в частности, участвовать в создании эмоционального тона произведения или его фрагмента.

### Лингвопоэтика парных слов в татароязычной прозе Башкортостана

Трилогию «Пәйгамбәр таңы» («Заря пророка», 1999), посвящённую знаменитому татарскому писателю Галимджану Ибрагимову, можно считать венцом творчества народного писателя Республики Башкортостан **Суфияна Поварисова** (1924–2016). Как истинный ценитель слова, С. Поварисов мастерски использует широкий спектр смысловых оттенков, передаваемый с помощью парных слов:

«Ул, **уйнаклап-муйнаклап**, чегэн кызларыныкына хас өзелеп төшэргэ торган нечкэ билен мең төрле боргалап, шомырттай ялтырап торган **кап-кара** күз алмаларын **эйлэндереп-тулгандырып**, үзе белән **дала-болыннар** матурлыгын алып килүен хәтерләтеп, **керер-керешкә** тәтелдәргә тотынды» («Она **играючи и резво**, повертывая тысячу раз свою тончайшую как у цыганских девушек талию, и **беспреданно вращая** блестящими **черными-пречерными**, как черемуха, глазами, напоминая о том, что принесла с собой красоту **степей, лугов**, принялась трещать, едва **переступив порог**»).

В данном предложении использованы 5 парных слов, которые наряду с тропами выступают в роли специфических приемов выразительности, создавая неспешный, пространый, в то же время экспрессивный тон повествования, который, в целом, присущ первой части трилогии, посвящённой детским годам Г. Ибрагимова. Редупликат *уйнаклап-муйнаклап* (*тәтелдәргә тотынды*) (играючи и резво (стала терещать)), парные глаголы с компонентами-синонимами *эйлэндереп-тулгандырып* (вращая, крутя) передают непосредственность, игривость, энергичность действий героини. Редупликат, свойственный, прежде всего, разговорной речи, выражает заинтересованное отношение автора к героине. Сложение глагольных форм *керер-керешкә* (едва переступив через порог) использовано для выражения непрерывности действий героини. Все три глагольных парных слова нацелены на синхронное описание того, как входит, как смотрит, как говорит героиня; от автора не ускользает ни игривость её движений, ни живость взгляда, ни спешность речи. Конструкция с усилительной частицей *кап-кара* выступает в роли дополнительной фокусировки внимания на цвете её глаз; парные слова смежного значения *дала-болыннар* (степи-луга) подчеркивают широту пространства, откуда она явилась. Таким образом, с помощью парных слов автор фокусирует внимание читателя на деталях портрета (цвете глаз), темпераменте (живость, проворность движений). Парное слово *дала-болыннар* (степи-луга) указывает на её принадлежность к близкому герою произведения (Г. Ибрагимова) топосу (ровные широкие степи и бескрайние зеленые долины).

«Алар, һәрвакыттагыча, **сөйләшә-сөйләшә, гөрләшә-гөрләшә, тирли-тирли** чәй эчтеләр» («Они, как всегда, **разговаривая, шумя, обливаясь потом**, пили чай»).

Данное предложение привлекает внимание использованием трех парных глаголов подряд, характеризующих процесс чаепития, одного из немаловажных моментов в быту татар. Парные глаголы *сөйләшә-сөйләшә, гөрләшә-гөрләшә, тирли-тирли*, образованные путем полного повтора, приведены в восходящей градации. Повтор подразумевает восходящую интонацию, смысловые ударения на каждый из парных конструкций и в целом обеспечивает ритмическую организацию предложения. Для полной передачи смысловых оттенков при переводе, к примеру, можно было бы употребить синонимичные глаголы *разговаривая, беседуя; шумя, воркуя; обливаясь потом*.

В следующем примере парные слова являются элементами метафоры *мәгълумат-мәгариф диңгезе*, выраженной конструкцией изафета:

«Шуны уйлап, кулыннан килгәнчә, Галимжанны **мәгълумат-мәгариф** диңгезендә **өч-дүрт** яшьтә ук йөздәрә башлады ул» («Думая об этом, она, как могла, старалась уже с **трех-четырёхлетнего возраста** направить Галимджана **к морю знаний**».)

Обобщающую семантику подчеркивают также парное числительное *өч-дүрт* (*три-четыре*). Употребление парных числительных можно считать одним из лингвопоэтических приемов в татарской литературе. Цифры, как правило, несут совершенно конкретную семантику, однако в парных конструкциях, кроме значения временной приблизительности, они в зависимости от контекста приобретают дополнительные смысловые оттенки, добавляя проникновенные нотки в речь автора. Галимджану могло исполниться три года, может быть и четыре, но это не важно – главное то, что уже в период между тремя-четырьмя годами, он окупился *в море знаний*.

Если в первом примере употребление редупликатов, парных глаголов с компонентами-синонимами, прилагательных с усиленной частицей позволили автору создать конкретный портрет девушки, во втором примере полные повторы глагольных форм послужили для описания процесса чаепития, то в последнем пред-

ложении парные существительные смежного значения (арабского происхождения и относящиеся к книжному стилю) и парные числительные участвуют в передаче семантики обобщённости, неопределённости.

Таким образом, вероятно, на синтаксическо-стилистическом уровне проявляется одна из основополагающих категорий языков урало-алтайской семьи – категория определенности-неопределённости, теоретически обоснованная в работах Дж. Киекбаева. Сама структура компонентов парных слов может указывать на идею определенности или неопределённости: если усилительные частицы, полный повтор передают значение точности, конкретности, определенности, то парные существительные с компонентами-синонимами и смежного значения, редупликаты отражают множественность, собирательность предметов и лиц, а парные числительные, сложение грамматических форм глаголов – временную приблизительность, неопределённость, незавершённость признака, явления, действия.

Широкое употребление парных слов смежного значения, синонимических конструкций в трилогии, особенно в ее первой части, служит также поддержанию романтически-восторженного тона повествования: автор искренне восхищается своим героем и ему удаётся создать поистине красочные, живые картины юных лет Г. Ибрагимова.

Парные слова удачно применяются **Тагиром Тагировым (Ахунзяновым)** (1923–2013) в повести-эссе «Әрвахлар күктә яши» («Святые живут на небесах», 1998) особенно в пейзажных описаниях:

*«Абзарны салган көзне үк эти арткы як читән стенасына сөягән көлтәләр, ничәмә ел кардан-яңгырдан юылып, кояшта янып, ап-ак булып уңып беткәннәр; жәйләрен алар тирәсен котырып үскән тигәнәк, кычыткан, тагын әллә нинди чүп үләннәре баса; тирә-юнь бал кортларының, төклетураларның гүләвенә күмелә; борынны тишеп үтәрдәй булып ачылы-төчеле хуш ис аңкый; кышларын шул чытырманны кар басып, Зигана эчтә, куышта кала. Мин анда үземә генә билгеле сукмак буйлап үр-мәләп диярлек керәм дә, **жәным-тәнем** белән хыял дөнъясына чумам»* («Скирды, которые отец прислонил к задней стене хлева

ещё осенью в год его постройки, стали **белыми-пребелыми**, вылиняли из-за того, что столько лет мокли под **снегами, дождями**, сохли под солнцем; а летом вокруг них бушуют репей, крапива, ещё какие-то дикие травы; **окрестности** погружаются в гул пчел и шмелей; благоухает **сладко-кислый** аромат, заполняющий ноздри; зимой эти дебри засыпает снегом, и Зигана остается внутри. Я пробираюсь туда чуть ли не ползком, и **всем своим существом** погружаюсь в мир грез»).

Парные слова органично встраиваются в структуру предложений, осложненных однородными членами. Писатель пользуется парными словами, элементы которых состоят в отношениях антонимии – такое мастерство присуще не всем прозаикам. Они передают полноту описываемых явлений, их точную характеристику: снопы отмыты не только дождями, но и снегами (*кардан-яңгырдан*), поэтому они белые-пребелые (*ап-ак*), вкусный запах в саду не просто сладкий, а кисло-сладкий (*ачылы-төчеле*), герой окунается в мир грез всем своим существом – душой и телом (*жаны-тәне белән*). Ряд приведённых парных слов, детализирует описание окружающего пространства и происходящих в нем процессов. Более того, отрывок в целом построен на приеме антитезы: чувственное мирское, которое можно осязать, увидеть, услышать, обонять, противопоставлено волшебной стране-сказке. Согласно идейно-художественному содержанию произведения, страна Зигана, выдуманная повествователем, выступает центральным символом, и проникнуть в нее возможно лишь переступив границу между явью и мечтой, материей и духом.

Антитеза является излюбленным приемом Т. Тагирова, а употребление синонимических парных слов даёт возможность усилить отношения противопоставления между синтагмами:

«*Мусиндагыча көн “кунный двор”да эрләш-талаштан башланмый, бригадир өйдән-өйгә акыра-бакыра эшкә кушып йөрми – халык эшкә уйнап-көлеп, тирә-якны яңгыратып жырылап бара, жырылап кайта*» («День, как у Мусина, не начинается с брани и ссор на “конном дворе”; бригадир не ходит из дома в дом крича во всю мощь – народ идет на работу, шутя, оглашая окрестности песнями, и возвращается с работы, распевая песни»).

Парные слова в предложении образуют антонимические пары: ссоры, ругательства (*эрләш-талаш*) противопоставляются шуткам, смеху (*уйнап-кәлен*); громкие грубые крики (*акыра-бакыра*) – песням (сочетание *жырылап бара, жырылап кайта* можно считать разновидностью полных повторов).

Функция парных слов в этом конкретном фрагменте также состоит в передаче эмоционального фона описываемых событий. Парные слова отражают переживаемое работниками чувство радости от труда.

В произведении **Дили Булгаковой** «Скрипка моңы» («Мелодия скрипки», 1996) употребление парных слов объясняется ритмико-интонационной организацией синтагм. Смежные по значению парные слова (*такта-таякларга, ышкырга-тазартырга, хушлашып-бәхилләшеп, ком-таш*), полный повтор (*кабалана-кабалана*) передают градацию движений в которые вовлечен герой:

«*Вак кына такта-таякларга уралган нечкә тимерчыбык кисәкләрен киндер чүпрәк кисәге белән ышкырга-тазартырга кереште. Аксыл-сары йөзе яктырып китте*» («Принялся **тереть, чистить** куском холщовой тряпки куски тонкой железной проволоки, обернутые вокруг мелких **досок и палок**. Его **светло-желтое** лицо просветлело»).

«*Ул тиз генә скрипкага уралган тәннен сүтте дә тоткынның гәүдәсен камап алды, башын битенә куеп, хушлашып-бәхилләшеп, кабалана-кабалана почмактагы ком-таш арасына кереп югалды...*» («Она быстро оторвалась от скрипки и обняла заключенного, прильнув головой к его лицу и **попрощавшись, поспешно** скрылась в углу между **песком и камнем...**»)

Подобная детализация, кроме того, свидетельствует об эмоциональном соучастии автора к описываемым явлениям, о ее симпатии к герою.

Парные слова как поэтическое средство выражения авторского отношения к персонажу обнаруживаются и в рассказе **Хисаметдина Исмагилева** «Торналар» («Журавли», 2007):

«*Тавышы кичке тынлыкта бөтен Стәрлебаи өстеннән очып, басу, урман-таулар өстенә таралып яңгырады. Элекке кебек гажәеп моңлы һәм дә көчле иде тавышы*» («Его голос, пролетев над всем Стерлибашем, раскатисто прзвучал над **лесами и горами**,

громко зазвенел в вечерней тишине. Голос был такой же мелодичный и сильный, как и прежде»).

«*Житмәсә, аның сагыну-сагыш, юксынуларын көчәйттеп, кемдер кичләтеп кенә тау буйлап жырлап үтте. Ансыз да яралы йөрәк сулкылдап-сулкылдап сыкрады*» («Вдобавок, усиливая его **грусть-тоску** и печаль, кто-то с песней вечером прошелся под горой. И без того раненое сердце заныло, **всхлипывая и вздрагивая**»).

При описании выразительными эпитетами (*моңлы, көчле*) голоса возвращающегося в родное село после 25-летней службы солдата автор обращается к парному слову *урман-таулар* (леса-горы), которое расширяет пространство, придавая ему не только горизонтальное, но и вертикальное измерение.

Полный повтор *сулкылдап-сулкылдап* усиливает мотив тоски, выраженный парным словом *сагыну-сагыш* (грусть-тоска). Здесь можно говорить об использовании ряда парных слов в восходящей градации: *грусть – тоска – печаль – мелодия – всхлипывание*. В сочетании с концептом *моң*, имеющего особое место в эстетической картине мира носителей татарского языка, это повышает суггестивность фрагмента.

Лингвопоэтику редупликата в предложении «*Малай-шалай сөөнче алырга солдатларның өйләренә йөгәрде*» («Мальчишки побежали в дома, где живут солдаты, чтобы получить награду за принесенное ими известие») невозможно раскрыть без учета культурно-исторического контекста. Редупликат *малай-шалай*, свойственный для устной непосредственной речи, позволяет автору передать радостное настроение мальчишек, побегов к домам солдат, чтоб доставить радостную весть – *сөөнче* (у татар: детям, первым сообщившим радостную весть, положено дарить подарки или гостинец). Здесь редупликат выступает как экспрессивное лингвопоэтическое средство. В нем отражается как приподнятое настроение автора, увлеченно и с любовью создающего картину возвращения солдат, так и мальчишек разных возрастов, предвкушающих радость от ждущего их в деревне подарка.

Парные слова часто используются в усилении, подчеркивании замысла автора. Например, в произведении **Карим Кара (Хади Каримова)** «Лашбайга сәяхәт» («Путешествие в Лашбай», 1996)

в одном и том же предложении используются прилагательное *ак* 'белый' как в основной форме, так и с усилительной частицей *ап-ак* 'пребелый, очень белый':

«*Тагын тирә-як яктырды, ишек ачылып китте, янындагы урынга күзләре сәер ялтыраган, ап-ак сакал-мыеклы, ак киемле бер карт кереп урнашты, янып торган күзләрен аңа текәде*» («Снова **всё кругом** просветлело, резко распахнулась дверь и вбежал старичок со странно блестящими глазами, с **белыми-пребелыми бородой и усами**, белой одеждой, уставился на него горящим взором»).

Автор фокусирует внимание читателя на лице персонажа, для чего употребляет сочетание парных слов *ап-ак сакал-мыеклы* 'с белыми-пребелыми бородой и усами', при этом одежда у него просто белая (*ак*). Параллельно даётся градация глаголов смежного значения: *яктырды, ялтыраган, янып торган* (просветлело, блестящими, горящим).

Вышеприведённые примеры свидетельствуют ещё об одном явлении, пронизывающем все уровни татарского языка. Это – повтор. Идея повтора присутствует в фонетике (ср. редупликаты *кызыл-мызыл, эби-чэби, ялтыр-йолтыр*), грамматике (казалось бы в избыточном повторе личных показателей: *мин-ем китаб-ым* 'моя книга'), заложена в структуре парных слов и используется в виде синтаксического повтора – литературно-стилистического приема. Повторы в синтезе с градацией особо ярко запечатлены в народной песенной лирике.

Неоценима роль парных слов в пейзажных описаниях. Обратим внимание на парные слова в отрывке из рассказа «Мин яратам сине» («Я люблю тебя», 2011) **Марата Кабирова**:

«*Алар атладылар да атладылар. Таулар-ташлар да, күл-елгалар да очрый торды, артта кала торды*» («Они шли и шли. Встречавшиеся им на пути **горы и камни, озера и реки** оставались позади»).

Используемые в этом фрагменте парные слова придают ему эпическое звучание, расширяя пространство.

В целом, при обзоре упомянутых произведений четко выделяются несколько лексико-семантических подгрупп парных слов. В описательных и повествовательных целях прозаиками наиболее

активно употребляются полные повторы и парные слова смежного значения с компонентами-синономами, как правило, передавая семантику усиления признака, длительности процесса, множественности явлений.

**Полные повторы:** *сөйләшә-сөйләшә, гөрләшә-гөрләшә, тирли-тирли, тармакланып-тармакланып, кат-кат, бик-бик* (С. Поварисов), *вакыт-вакыт, катлы-катлы* (Т. Тагиров), *кабалана-кабалана, тотына-тотына, чың-чың* (Д. Булгакова), *дулкын-дулкын, көчләп-көчләп, чумып-чумып, дөп-дөп, тыпырчына-тыпырчына, болгый-болгый, эре-эре, кат-кат* (К. Кара), *жырлы-жырлы, борын-борын, кычкыра-кычкыра, елый-елый, менә-менә, сайраша-сайраша, еракта-еракта, кайта-кайта, зур-зур, кабат-кабат* (Х. Исмагилов), *менә-менә, кысып-кысып* (М. Кабиров).

**Парные слова смежного значения:** *дала-болыңнар, өркүшөрләү*, (С. Поварисов), *уйнап-көлеп, теши-тырнагың, шпиондиверсантлар* (Т. Тагиров), *сакал-мыеклы, эти-энисе, әйләнә-тирә, йотлыгып-чәчәп, тегенди-мондый, аяк-куллар* (К. Кара), *балык-бака, камыш-күрәннәр, ит-май, ул-бу, күз-колак, сәке-трибуна, аны-моны, өс-башларын, күлмәк-ыштаннар, бала-чага* (Х. Исмагилов), *сөю-назлар, чәч-сакаллары, абый-апа* (М. Кабиров).

**Парные слова с компонентами-синономами:** *әйләнде-реп-тулгандырып, бәхет-сәгадәт, нәселе-токомы, кайгы-хәсрәт, сыек-йомшак, жыр-моң* (С. Поварисов), *әрләш-талаш* (Т. Тагиров), *абынмаган-сөртенмәгәннәр, зар-интизар, түкми-чәчми, кирәк-яраклары* (К. Кара), *жыр-моң, ару-талу, чит-ят, кызарынып-бүртенеп* (Х. Исмагилов).

**Сложение грамматических форм:** *керер-керешкә, берберсен, үз-үзенә* (С. Поварисов), *өйдән-өйгә, ишетелер-ишетелмәс, чәчкә атар-атмас, кагылыр-кагылмас* (Т. Тагиров), *бер-беребездән, үзен-үзе, тияр-тимәс* (Д. Булгакова), *үз-үзен, бер-берсенәң* (К. Кара), *берсеннән-берсе, хәрәфен-хәрәфкә, чыгу-чыкмауны, сагыну-сагыш* (Х. Исмагилов), *бер-берсен, авырайганнан-авырая, берсен-берсе, сизелер-сизелмәс* (М. Кабиров).

**Редупликаты:** *уйнаклар-муйнаклар, ачу-кочу, ыгы-зыгы* (С. Поварисов), *акыра-бакыра, тимер-томыр* (Т. Тагиров), *сирәк-мирәк* (Д. Булгакова), *алпан-тилпән, танцы-мансылар* (К. Кара), *чыш-пышлар* (М. Кабиров).

**Прилагательные с усилительной частицей:** *ап-ак, ап-ачык, ап-аяз, кап-кара, чем-кара, зэп-зэңгэр, тып-тын, өр-яңа, япа-ялгыз.*

**Парные прилагательные, обозначающие цвет:** *алсу-сары, аксыл-сары, алсу-кызгылт, яшелле-кызыллы, аклы-күкле.*

Функционируют **парные числительные**, как правило – в значении до десяти: *бер-ике, ике-өч, өч-дүрт, дүрт-биш, биш-алты, алты-жүде* и как исключение: *унөч-ундүрт, илле-алтмыш.*

Менее часто используются **парные слова с компонентами-антонимами**. Их примеры кроме повести-эссе Т. Тагирова, можно найти в упомянутых рассказах Х. Исмагилева (*көне-төне, тора-бара, яше-карты, жырлашкан-елашкан, дэими-тынмый*), М. Кабирова (*аркылыга-буйга, уңга-сулга, тора-бара, астын-өскә*).

Для диахронического сравнения можно обратиться к произведениям авторов молодого поколения. В повести **Айдар Закиева** «Юл чатында» («На перекрестке дорог», 2023) используются парные слова смежного значения (*«Анда-монда йөргән мал-туарга инеш буйларында, сазлы урыннарда гына сусыл үлән калды»* – «Для бродившего **то тут, то там скота** сочная трава оставалась только на берегах речек, болотистых местах»); в составе фразеологизмов (*«Баладән баиш-аяк»* – *«Подальше от греха»*); с компонентами-антонимами (*«Байларны очынгыч, уңга-сулга акча чәчүдән башка берни дә белмәгән ак яка дип уйлый иде»* – *«Думал о богатых, как о белых воротничках, тративших деньги **налево-направо**»*); редуликаты (*«Үткән-сүткән халык туктарга куркачак»* – *«Всякий **встречный-поперечный** народ будет бояться остановиться»*). Встречаются парные слова-неологизмы (кальки): *«Почмактан шым гына ике **робот-тузан суырткыч** килеп чыгып, идәнне себерергә керештеләр»* («Из-за угла тихонко выползли два **робота-пылесоса** и принялись подметать пол»).

Одной из представительниц молодого поколения писателей является **Розалия Мирзаханова**. В её рассказе «Сынау» («Испытание», 2023) обнаруживаются практически все лексико-семантические виды парных слов:

*«Әти-әнисе, апасы-сеңлесе, күрше-күләне, классташы, дошманы – кем генә ни генә әйтсә дә, бер ышанган кешесеннән*

Алсу баш тармый иде. “Дус” сүзен ул шундый саклык белән куллана торган булды; мәктәптә укыган чакларында “дус” дип ул **бер-ике** кешегә генә дйтә ала иде» («Родители, сестры, соседи, одноклассники, враги – кто бы что бы ни говорил, Алсу не отрекалась от человека, которому однажды поверила. Слово “друг” она использовала с большой осторожностью; когда училась в школе, она могла обратиться словом “друг” только к **одному-двум** людям»).

Ряд однородных подлежащих в начале первого предложения, включающий парные слова, выступает в роли возрастающей градации, где окружающие героиню рассказа люди противопоставлены по признакам «свой – чужой», «близкий – дальний». Термины родства выражены парными словами, что подчеркивает их важную роль в антропономической картине мира татар. Парные числительные *бер-ике* (один-два) кроме передачи семантики числовой приблизительности подчеркивают мысль автора о том, что героиня могла довериться только нескольким друзьям, акцент делается на характере героини, а не на количестве друзей, иначе нужно было бы назвать их конкретное число или имена. Иначе говоря, парные числительные в литературном произведении могут являться средством выражения отношения автора к описываемым лицам, предметам, явлениям или направлять внимание читателя в нужное русло.

«Менә алар икенче көн инде авылда. Айсылу белән Нияз **шаярып-уйнап** йөриләр, Илдар телевизор карап утыра, ә Алсу, **ашый-ашый**, апае *жибәргән* тестны эшләгән булып маташа. Ашап бетергәч, Алсу **савыт-сабаны** *жыеп*, аш бүлмәсенә чыгып китте» («Вот они уже второй день в деревне. Айсылу и Нияз **озорничают и играют**, Ильдар смотрит телевизор, а Алсу, **не отрываясь от еды**, делает присланный сестрой тест. Потом Алсу собрала  **всю посуду** и вышла в кухню»).

В вышеприведённом отрывке парные слова создают картину одновременности (*шаярып-уйнап*), длительности (*ашый-ашый*) действий, обозначают собирательное множество (*савыт-саба*) различных предметов посуды, тем самым выступая как емкое образительное средство при описании персонажей, интерьера.

### Лингвопоэтика парных слов в современной башкирской прозе

В 6-м номере журнала «Тулпар» за 2023 год опубликована повесть башкирского писателя **Венера Исхакова** «Жырланмаган жырым син...» («Ты моя неспетая песня») в переводе на татарский язык. Парные слова в повести употребляются в изобилии. Как и в рассмотренных выше произведениях, выявляются следующие подгруппы парных слов:

**парные слова с компонентами-антонимами; полный повтор:** «*Хәсэн, күзенә ак-кара күренми, үз алдына сөйләнә-сөйләнә атлады да атлады*» («Хасан шел, ничего не видя, бормоча про себя»);

**экспрессивно окрашенные редупликаты**, выражающие иронический тон автора, неопределенный характер описываемых явлений: «*Тәмам җиләде Хәсэн бу ыгы-зыгыдан*» («Хасан совсем устал от этого сыр-бора»); «*Аннан Газиз белән нәрсә сөйләшкәнән урык-сурьк кына хәтерли Фәридә*» («К тому же Фарида только урывками помнит, о чем говорила с Газизом»); «*Автобустагы махшәрдән соң Хәсэн берәз аңына килә алмый аңкы-тиңке йөрде*» («После суматохи в автобусе Хасан некоторое время ходил словно оглушенный, не мог прийти в себя»);

**парные слова с усилительной частицей** в сочетании с парными словами смежного значения в пределах одного предложения служат для пейзажных и портретных описаний: «*Бар тирә-як ямь-яшел*»; «*Чәче-баши тузган, йөзе кып-кызыл булып, кан тамырлары бүртеп чыккан*» («Всё вокруг зеленое-презеленое»; «**Волосы, голова** растрепаны, **лицо красно-багровое**, вены вздулись»).

Сложение грамматических форм представлено местоимением: «*Күз яшьләре үзеннән-үзе чөберләп акты*» («Слезы сами собой потекли ручьем»).

Градацию понятий, относящихся к лексико-семантическим полям 'семья, дом, свой-чужой, уход за домом, двором' можно увидеть в следующем отрывке:

«*Ярый да алар эти-әнисенең йорт-курасын тәрбияләп, карап-буяп тотсалар. Кайсылары ни өен сатмый, ни кайтып*

*карамый: киртә-қуралары авып, буяулары кубып, авылның ямен җибәрә. Авылга кунак-фәлән килсә, кешедән оят*) («Хорошо, если они ухаживают за **домом, двором** своих **родителей**. Некоторые и не приезжают, и не ухаживают, и не продают: **изгороди и заборы** валятся, краска облупляется – всю красоту деревни отнимают. Если в деревню приедут гости, стыдно перед людьми»).

Парные слова в данном контексте удачно передают фразеологическую точку зрения современного деревенского жителя.

Одним из ярких представителей молодого поколения башкирских писателей является **Айгиз Баймухамметов**. В его повести «Нахак» («Клевета», 2021) встречаются следующие виды употребления парных слов:

**полный повтор:** *чәнчеп-чәнчеп куя, бар-бар, сөйләнә-сөйләнә, уралды-уралды да, курка-курка гына, кат-кат;*

**парные слова смежного значения:** *җиләк-җимеш, тегеләй-болай, җен-пәриләр, рәтен-чиратын, тирә-ягына, төс-башына, өс-башлары;*

**парные слова с компонентами-антонимами:** *керергәме-юкмы;*

**редупликаты:** *тәм-томнар, чүпрәк-чапракны, чүп-чар, иске-москы;*

**парные числительные:** *бер-ике;*

**сложение грамматических форм:** *ишетелер-ишетелмәс, артканнан-арта.*

Таким образом, парные слова, относящиеся к различным лексико-семантическим группам, в сочетании с другими лингвопоэтическими приемами активно используются в произведениях татароязычных писателей Республики Башкортостан, а также в современной башкирской прозе.

### Заключение

Итак, выборочный обзор современной татароязычной прозы Башкортостана позволяет заключить, что парные слова могут выступать как самостоятельное лингвопоэтическое средство в художественном тексте. Парные слова, приобретая в тексте стилистическую нагруженность, дополнительную глубину и емкость, могут выступать как метасемиотическое целое. Анализ отдельных

образцов современной башкирской литературы показывает те же результаты. Парные слова используются прозаиками как один из стилистических приемов, как способ выражения авторского отношения к персонажам и окружающему миру, как экспрессивное средство описания портрета героя, его характера, пейзажа и акцентуации тончайших оттенков значений. Они могут употребляться для обозначения временных, пространственных границ, координат описываемых событий. Наблюдается сочетание с такими стилистическими приемами, как антитеза, восходящая градация.

При лингвопоэтическом анализе актуальна структурно-семантическая классификация, учитывающая структуру парных слов, их семантику, взаимоотношения между компонентами. Различные виды взаимоотношений между компонентами парных слов позволяет применять их в функции усиления, фокусировки внимания, передачи степеней одновременности, продолжительности, цикличности, интенсивности, совершенности-несовершенности явлений и действий. Наблюдается тенденция к уменьшению употребления парных слов с компонентами-синонимами в произведениях писателей молодого поколения.

**Поэтика  
перевода**



## СОВРЕМЕННАЯ ТАТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК: ПРОБЛЕМА НЕПЕРЕВОДИМОГО

Э. Ф. Нагуманова

Еще в эпоху Возрождения Данте Алигьери в неоконченном философском трактате «Пир» (1304–1308 гг.) писал: «<...> ни одно произведение, <...> подчиненное законам ритма, не может быть переложено со своего языка на другой без нарушения всей его сладости и гармонии» [Данте, 2001, Т. 2: 78–79]. И спустя более семи столетий «непереводимое» остается одной из актуальных проблем современного переводоведения.

Идея о непереводимости художественного произведения находит свое отражение в работах последующих веков. Так, о невозможности при переводе воспроизвести все особенности одного языка на другом писал А. А. Потебня: «Если слово одного языка не покрывает слова другого, то тем менее могут покрывать друг друга комбинации слов, картины, чувства, возбуждаемые речью; соль их исчезает при переводе; остроты *непереводимы* ...» [Потебня, 1976: 263].

В XX веке вопросы, связанные с непереводимым, поднимали и представители философской мысли. Н. Автономова в монографии «Познание и перевод» подчеркивает, что в силу языковой специфики, перевод всегда незавершен и неокончателен: «Он вводит в действие как сходства, так и различия языков и культур (без первого он был бы невозможен, без второго – не нужен)» [Автономова, 2008: 633]. Автор тесно связывает перевод и проблему переводимости/непереводимости: «Перевод и переводимость – это универсалия, но не чистая абстракция: столкновение с непереводимым насыщает нас её экзистенциальным и смысловым напряжением, готовностью к усилиям, которые подчас могут оказаться бесперспективными. Иначе говоря, перевод может осуществляться только тогда, когда желание встречи с Другим, направленность на Другого превозмогает страдание от собственного несовершенства и страх перед непереводимым» [Автономова, 2008: 639].

Е. Петровская в статье «Непереводимое в переводе» исходит из тезиса, согласно которому мы живем в мире образов, они сло-

жились уже как самостоятельный язык, и даже реальность в образе есть то, что превосходит его определение посредством знака. Исследователь выделяет три аспекта из большого круга тем, связанных с переводом: перевод языка, перевод образа и этическое измерение перевода (здесь автор говорит об этике перевода и «языковом гостеприимстве», ссылаясь на П. Рикёра). Следуя за В. Беньямином, Петровская даёт общее определение неперевода: «Непереводимое – не столько то, что противится переводу и от него ускользает, некий твердый непроницаемый остаток. Непереводимое – это то, что всегда переводится, разом условие и пружина перевода» [Петровская, 2004].

В работе П. Топера «Перевод в системе сравнительного литературоведения» утверждается, что вопрос о принципиальной «переводимости» или «непереводимости» становится «вторичным, подчиненным по отношению к вопросу о пределах переводимого в каждом конкретном действии конкретного случая» [Топер, 2000: 35]. «Художественный перевод – творчество не просто потому, что переводчик совершает заранее нерегламентированный выбор языковых средств (это происходит в любом случае перевода), а и в том смысле, что он заново творит произведение искусства в иных условиях – языковых, национальных, социальных, исторических и т. д. Художественное произведение – это создание новых культурных ценностей, и закономерности его лежат, в конечном счете, в сфере искусства» [там же: 30].

В настоящее время непереводаемое осознается не только как проблема, которая может быть или должна быть решена, как считалось в советское время большинством исследователей перевода, а как самостоятельная теория, имеющая место в науке вне зависимости от взглядов того или иного переводчика, или учёного. И на современном этапе теория непереводаемости существует в науке как система доказательств того, что перевод художественного произведения не может быть осуществлен до конца, но есть возможность приблизиться к оригиналу, постараться преодолеть языковые и культурные барьеры. Поэтому «непереводимое» рассматривается не только как теоретическая проблема, но и как практическая.

В контексте статьи интересными были бы суждения переводчиков о непереводаемом.

Николай Переяслов в предисловии к сборнику переводов стихотворений М. Мирзы отмечает: «Лично я, работая над поэтическими переводами, вижу перед собой в качестве первостепенной одну задачу – сделать так, чтобы переводимый мною поэт максимально звонко прозвучал на русском языке, пленил своим творчеством русскоязычного читателя, стал для него открытием и полюбился не меньше, чем любимые русские поэты. Исходя из этого, мне приходилось иной раз жертвовать формальной точностью перевода в пользу сохранения художественной ценности произведения...» [Мирза, 2011: 13].

Алена Каримова в статье «Перевод как священная обязанность» пишет: «Первое, что приходит в голову, когда начинаешь думать о переводах с татарского языка на русский или с русского на татарский, это, конечно, следующий немаловажный факт: две эти культуры находятся в очень разных языковых ситуациях, а потому значение имеет не только конкретный переводимый текст, но и целые понятийные пласты: культурные, политические, религиозно-философские, бытовые, наконец» [Каримова, 2014: 36].

Итак, каждый перевод несет в себе то, что может быть оценено с позиции переводимости/непереводимости, но с определенными уточнениями, связанными с языковыми и культурологическими особенностями исходного текста. Чаще всего непереводимость сводится, говоря словами П. Рикера, к невозможности «найти идентичные средства выражения одной и той же мысли» [Рикер, 2000].

Рассмотрим непереводимое на примере переводов стихотворений современных татарских поэтов на русский язык. Прежде всего, обозначим разные варианты перевода национальных концептов на русский язык, а также передачу ритмико-интонационного уровня лирических произведений современных татарских поэтов.

Для большей достоверности выводов, а также выделения разных стратегий перевода, остановимся на переводах русскоязычных поэтов (А. Каримовой и Г. Булатовой), а также современных русских поэтов и переводчиков (А. Саломатина, В. Куллэ) стихотворений Ленара Шаеха, Булата Ибрагима, Рузалия Мухаметшина, Ленизы Валиевой и др.

Творчество представленных поэтов уникально в том плане, что они, открывая новую страницу в истории татарской поэзии,

вступают в диалогические отношения как с представителями восточной литературы, так и с классической татарской поэзией. Татарский литературовед Д.Ф. Загидуллина, давая характеристику современному литературному процессу, отмечает, что татарская поэзия «характеризуется размыванием художественных принципов, многоликостью и широтой экспериментов. В творчестве молодых поэтов, заявивших о себе в начале XXI в., возникают такие явления, которые для татарской литературы стали открытием» [Загидуллина, 2016: 27]. Отмечая новаторство современных татарских авторов, исследователь выделяет принципы и приемы поэтики сюрреализма в поэзии Булата Ибрагима, проявление постмодернистских приемов в лирике Юлдуз Миннуллинной. При этом она показывает, как в начале XXI века традиционная форма «озын шигырь» органично вписывается в постмодернистскую поэзию (Ю. Миннуллина, Р. Мухаметшин, Л. Гибадуллина и др.) [Загидуллина, 2023: 326].

С нашей точки зрения, начать разговор о переводимости/непереводимости стоит с понятия национальный концепт.

В каждом обществе существуют базовые этнокультурные концепты, составляющие ядерный слой его духовной культуры. В близких концептах разных культур национальная специфика проявляется в том, что сопоставимые концепты не полностью совпадают по своему содержанию. Наиболее ярко национальная специфика концептов проявляется в наличии безэквивалентных концептов, которые могут быть выявлены через безэквивалентные языковые единицы, являющиеся показателями наличия некоторой уникальности культуры, национального своеобразия концепта в сознании народа (ср. русские безэквивалентные единицы и, соответственно, представляемые ими концепты *духовность*, *праведничество*, татарские – *моң*, *сагыш*, *сабырлык*, *бэхиллек*).

Татарские концепты *моң*, *сагыш*, *бэхиллек* не имеют прямых эквивалентов в других языках, а слова, номинирующие эти концепты, требуют при переводе пространных комментариев. Однако перевод предполагает обязательный поиск адекватных средств передачи содержания того или иного концепта одной культуры средствами другой (принимающей) культуры. При этом процесс трансляции концептуального содержания будет иметь различные формы

в зависимости от условий коммуникации, типа текста, характера концепта и др.

Подробнее остановимся на передаче в переводных текстах концепта *моң*, который занимает уникальное место в культуре татарского народа. В работе «Взгляд на нашу народную словесность» (1914) Г. Рахим, говоря о татарском песенном фольклоре, связывает *моң* с особенностями менталитета и этнической идентичности татарского народа. «Но как бы то ни было, факт остается фактом: все татарские песни плачут, тоскуют, и если внешне плач и тоска могут быть неочевидными, то внутренне в них всегда присутствуют страдания» [Рәхим, 2018: 165].

*Моң* остается одним из знаковых концептов татарского национального сознания. И современные поэты в реализации данного концепта тесно связаны с предшествующей традицией. *Моң* практически невозможно передать на языке, не связанном с теми же категориями, которые являются ведущими в татарской языковой и культурной картине мира. Переводчики поэтому чаще всего на языке перевода находят образные выражения, близкие к представленному концепту, но при этом ассоциативно-смысловое поле концепта не расширяется, а, наоборот, сужается в переводных текстах, в редких случаях мы можем выделить прием смысловой генерализации при переводе.

Приведем ряд примеров.

Стихотворение Ленера Шаеха «Постмодерн» поднимает важную для современных авторов проблему отсутствия красоты, поэзии в окружающем мире:

*Күңел – ак кар... Ул моң эзли*  
*Ипподромнан, стадионнан...*  
*Шигърь түгел, дөнъя чаба,*  
*Мәшәкәтләр бара аннан.*  
[Шаех, 2021: 109]

*Мы ищем музыку слов, и наш кумир / От ипподрома до стадиона... / По белому снегу души ступает мир – / Неисчислимы его колонны* (Перевод Г. Булатовой) [Шаех, 2016: 45].

В приведённых строфах выделены значимые для анализа лексические элементы. В оригинале *күңел* (душа) *моң эзли* (ищет *моң*),

в переводе Галины Булатовой читаем: *«мы ищем музыку слов»*. Используемый автором контекст позволяет передать внутреннее состояние лирического героя татарского поэта. Но в переводе происходит изменение субъектной сферы: если в оригинале душа лирического героя ищет музыку, то в переводе происходит расширение субъектной сферы: появляется местоимение «мы». В то же время татарский поэт воспроизводит состояние не только, близкое ему самому, но и многих, кто потерял «язык души» (исследователь Ч. Бахтиярова, говоря, что *моң* не имеет идентичного выражения в русском языке, подчеркивала: «Объяснить его можно как “язык души”, выражение в напевах самых сокровенных задушевных чувств простых людей» [Бахтиярова, 1964: 227]). Поэтому перевод не уводит нас от основной идеи лирического произведения. Однако соответствующие татарскому концепту в русском языке понятия лишь приблизительно передают его содержание, поэтому для понимания смысла важно учитывать контекстное значение. В приведённом примере передача концепта *моң* через выражение «музыка слов» приводит к генерализации значения исходной татарской лексемы.

У Ленера Шаеха есть стихотворение под названием «Татар моңына мэдхия» («Ода татарской мелодии»). Целью мадхии в литературе Востока было восхваление знаменитой личности, в современной литературе происходит заметное расширение тематических возможностей жанра. Татарский поэт создаёт хвалебную песню *моң*. В стихотворении прослеживаются те константы, о которых писали Г. Рахим и Ч. Бахтиярова: в *моң* есть и светлая печаль, и заветная надежда, и ощущение горечи судьбы.

*Күңелләргә кергән, жанга сеңгән*  
*ап-ак сагыш мин.*

<...>

*Хөр татарның җаны аша аккан*  
*ап-ак сагыш мин.*

*Һәр йөрәктә тәкъдир булып яткан*  
*ачы язмыш мин.*

[Шәех, 2008: 61]

Я – печаль задушевная, / В каждом сердце живущая. / <...> /  
Я – печаль твоя светлая / И душа твоя зоркая. / Я – надежда заветная / И судьба твоя горькая [Булатова, 2017: 312].

Этот пример позволяет нам увидеть, как переводчик передаёт формальные особенности оригинала. В переводе Г. Булатова прибегает к параллелизму, который позволяет передать особенности построения татарского стихотворения. За счет описательного перевода (например, дословный перевод строки *Хөр татарның җаны аша аккан / ап-ак сагыш мин* – Я светлая грусть, льющаяся через души вольных татар (*Я – печаль твоя светлая / И душа твоя зоркая* (перевод Г. Булатовой)) переводчик достигает лаконичности стиха на русском языке. При этом переводчик использует 4-стопный хорей. Этот размер сохраняет устойчивую связь с песней (М. Л. Гаспаров в работе «Метр и смысл» отмечал, что область хорей – пение), поэтому и на ритмико-интонационном уровне переводчик в целом близок к оригиналу.

Как показывает анализ переводов, *моң* по-разному переводится на русский язык, хотя чаще всего переводчики используют традиционные лексемы: *мелодия, грусть, тоска, печаль*. Переводчики могут для передачи исходного концепта прибегать и к описательному переводу. Рассмотрим перевод Алексеем Саломатиным строки Рузалия Мухаметшина из стихотворения «Че (Юро)»:

*Бу җырда моң юк һәм кирәге юк аның!*

[Антология, 2015: 266]

(В этой песне нет **моң (мелодии)** и нет в ней надобности. Подстрочный перевод наш – Э. Н.).

*Нет в ней (песне – Э. Н.) сладких напевов, ни ласковых слов!*  
(Перевод А. Саломатина) [Антология, 2015: 267].

Переводчик в данном случае привносит в текст новые оттенки значений за счет приращения смысла. Еще Ю. М. Лотман, рассуждая о переводе, указывал на событие приращения смысла при попытке передать неперебиваемое: «Перевод осуществляется с помощью принятой в данной культуре условной системы эквивалентностей... Комбинация переводимости – неперебиваемости (с разной степенью того и другого) определяет креативную функцию... Поскольку смыслом в данном случае оказывается не только тот инвариантный остаток, который сохраняется при разнообразных трансформационных операциях, но и то, что при этом изменяется, мы можем констатировать

приращение смысла текста в процессе этих трансформаций» [Лотман, 2000: 159].

Стоит обратить внимание и на то, что в стихотворении Р. Мухаметшина целенаправленно подчеркнута иная суть лирического героя. Он обладает своим неповторимым взглядом на мир, который далек от традиционных представлений. Это характеризует и саму творческую установку современного поэта. По словам Д.Ф. Загидуллиной, Рузаль Мухаметшин репрезентирует «экзистенциальный тип сознания с присущим ему автоматическим письмом, свободными стихотворными формами и «ошеломляющим» взглядом на мир» [Загидуллина, 2020: 173].

Сложности перевода отдельных языковых форм татарского стиха приводят к тому, что переводчик прибегают к заменам и дополнениям, чтобы передать содержание лирического произведения. Это в свою очередь приводит к искажению смысла татарского стихотворения. Вспомним высказывание Г.-Г. Гадамера: «Уникальное свойство языка, утрачиваемое в переводе, состоит в том, что любое слово в нем порождает другое, каждое слово в языке <...> порождается другим, вызывая к жизни новые слова и открывая путь речевому потоку» [Гадамер, 1991: 59].

Своеобразие творческого метода другого современного поэта – Булата Ибрагима – определено Д. Загидуллиной как приверженность к традициям сюрреализма: «Булат Ибрагим в большей степени конструирует свои произведения по принципу абсурда и алогичности. Этот принцип чаще всего проявляется в фантастических ситуациях, возникающих, как у С. Дали, на грани сна и пробуждения» [Загидуллина, 2020: 167]. Эта черта по-разному раскрывается в стихотворениях поэта. Рассмотрим, например, стихотворение «Тукай килә» («Тукай едет!», перевод А. Саломатина). В произведении рисуется фантастическая картина: народ ждет приезда Тукая.

В финале стихотворения иронический пафос уступает место драматическому:

*Бер көнгә дип Тукай килә безгә,  
Көмешләнде инде чигәбез.*

[Антология, 2015: 86]

(На один день к нам придёт Тукай, / Посеребрились уже наши виски. Подстрочный перевод наш. – Э. Н.).

*Все со дня на день ждем, хоть на денек. / А на висках уже серебро* (Перевод А. Саломатина) [Антология, 2015: 87].

Упомянув в стихотворении Сенной базар, который Г. Тукай, не узнает, Булат Ибрагим отсылает читателя к известной сатирической поэме классика татарской литературы «Сенной базар, или Новый Кисекбаш». Он даёт возможность читателю понять, что и стареющая нация всё ещё живет в ожидании чуда:

*Өметләрен-өметләргә бәйләп,  
Өр-яңадан көтеп калыр язлар...* [Антология, 2015: 86].

(Связывая свои надежды, / Вновь станет ждать весны... Подстрочный перевод наш. – Э. Н.).

*Вновь за мечту уцепится мечта, / И к новым веснам устремится взор...* (Перевод А. Саломатина) [Антология, 2015: 87].

Переводчик, очевидно, сталкивается с определенными трудностями в трансляции культурного контекста стихотворения. В оригинале использованы узнаваемые образы из произведений Тукая: *пар ат* (стихотворение Тукая «Пара лошадей»), *печән базары* («Сенной базар, или Новый Кисекбаш»), выражение «*өметләрен-өметләргә бәйләп*» возрождает в памяти стихотворение поэта «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда»). Как отмечала Д. Ф. Загидуллина, давая в целом характеристику творчества поэта, «посредством коллажа, использования узнаваемых образов и фраз, повтора ритмики Б. Ибрагим создаёт картины, находящиеся в интертекстуальной связи с классической поэзией, в то же самое время эти картины относятся к современности, к XXI веку» [Загидуллина, 2020: 168].

Стоит сказать, что переводчик даёт свои комментарии к названиям «Болгар» и «Камал», что необходимо в русскоязычном переводе. Однако неосознанно подменяет некоторые факты, связанные с жизнью и творчеством татарского классика, например, при переводе строки «*Сау үпкәсен кабат черетергә*» он прибегает к замене («По новой свое **сердце** загубить»). Слова «*даһи*» (гений) и «*бөөк*» (великий) в обоих случаях заменены лексемой «небожитель», что,

с нашей точки зрения, не соотносится в целом с творчеством Тукая. Тукай был народным поэтом, его творчество в целом отвечает демократическим установкам и поэтому лексема «небожитель» по отношению к нему неуместна.

Также стоит заметить, что смена иронического пафоса драматическим в стихотворении татарского поэта в переводе Саломатина не передана, ирония перекрывает драматический пафос финальных строк оригинала. Непереведённым тут остается глубокая внутренняя тревога за судьбу нации (ведь обычно лишь в день рождения великого поэта начинают много говорить о своем родном языке, татарский народ вспоминает о былых надеждах). Б. Ибрагим через иронию подводит современного читателя к тому, чтобы он задумался о будущем своей нации. В русскоязычном переводе финальные строки наполнены тем же пафосом, что и предыдущие строки лирического произведения.

На примере уже этого лирического произведения мы можем констатировать, что к сфере непереводаемого относится ритмиконтонационный уровень стихотворения. Переводчик в данном случае не стремится передать интонацию оригинала, а создаёт произведение по мелодике соответствующее установкам, которые существуют в русской поэтической традиции.

В контексте сказанного выделим стихотворение Ленара Шаеха, близкое по тематике к произведению Булата Ибрагима. Стихотворение Шаеха называется «Тукай кайта!.. («Тукай возвращается!..»).

*«Пар атларда Тукай кайта!..*

*Тукай кайта!..»*

*Ераклардан балкып торган изге кыйбла*

[Шәех, 2021: 95]

*«Тукай возвращается!.. / Пара коней его мчится!..» / Он – помыслов наших звезда, наша вера святая* (Перевод А. Каримовой) [Птица сердца, 2022: 141].

По сравнению со стихотворением Булата Ибрагима, где превагирует иронический подтекст, произведение Шаеха наполнено чувством преклонения перед народным поэтом. Первая строка («*Язлар белән куңелларгә Тукай кайта*») отсылает читателя к знаменательной дате – в апреле татарская нация отмечает день рождения поэта.

В стихотворении звучит мотив преклонения перед величием гения, которого поэт сравнивает с сияющей киблой: «*Ераклардан балкып торган изге кыйбла*» («Святая кибла, сияющая вдалеке»). Этим сравнением поэт подчеркивает, что Г. Тукай – духовный ориентир для всей татарской нации. Переводчик А. Каримова перевела эти строки так: «*Он – помыслов наших звезда, наша вера святая*».

Стихотворение на русском языке заканчивается на высокой ноте, тем самым подчеркнута великая миссия татарского поэта Г. Тукая. На уровне не только лексическом, но и ритмико-интонационном переводчик попыталась воссоздать специфические особенности стихотворения Л. Шаеха.

В отличие от А. Саломатина Алена Каримова знает татарский язык, поэтому она не прибегает к подстрочнику. Содержание стихотворения Шаеха передано полностью, переводчик сохраняет сильные позиции татарского стиха, воспроизводит рифмовку.

Отдельно скажем о мелодике стихотворения.

Стихотворение Шаеха написано в традициях силлабического стихосложения, поэт прибегает к 12-сложному размеру. Алена Каримова искусно имитирует размер татарского стиха за счет возможностей амфибрахия. Данный трехсложный размер силлаботоники наиболее полно передает спокойное течение ритма татарского стихотворения. Многие исследователи ещё в начале XX века (Д. Г. Гинцбург, Н. Н. Шульговский и др.) писали о «спокойствии» амфибрахия в сравнении с другими размерами. Переводчик использует 5-стопный амфибрахий, который отличается гибкостью и большой словесностью. Сравним первые две строки:

*Язлар белән күңелләргә Тукай кайта / Пар атларда Казанына  
килгән кебек... – Весною Тукай возвращается в души людские, / На  
паре коней он в Казань возвращается будто...* (Перевод А. Каримовой).

Неторопливость интонации передаётся в оригинале за счет повторов гласных звуков, в переводе мы видим повторы слов, так, дважды повторяется слово «возвращается». Каримова за счет удачно выбранного размера весьма точно имитирует мелодику стихотворения Шаеха, приближает свой стих по ритмике к татарскому стиху.

Стоит заметить, что переводческая манера современных русскоязычных поэтесс Г. Булатовой и А. Каримовой тесно связана с особенностями их собственной поэтической манеры. В данном случае их переводы воспринимаются как «сотворчество понимающих» (М.М. Бахтин). Поэтессы, как правило, разрабатывают темы, мотивы, образную систему исходных текстов, стремясь донести уникальный взгляд татарских поэтов, раскрыть их национальную идентичность. Интерпретируя стихотворения современных авторов, поэты стремятся адекватно отразить национальную составляющую своей родной культуры.

Трудности перевода всегда связаны не только с уровнем владения языками, но и с умением переводчика находить в языковых системах те лингвосомиотические закономерности, которые определяют место каждой языковой единицы в структуре переводимых текстов. Как правило, поэты, владеющие татарским языком, передают содержание оригинала и находят возможность имитировать мелодику татарского стиха. В случае с ритмико-интонационным уровнем мы можем говорить, что эта область остается в рамках непереводаемого, но за счет выбора наиболее соответствующего размера силлабо-тоники (с учетом его семантического ореола) поэты имеют возможность приблизиться к мелодике татарского стиха и в то же время создать произведение, соответствующего вкусам русскоязычного читателя.

Часто непереводаемое возникает из-за особенностей поэтики современных авторов, когда вне поля зрения переводчиков остается то, что определяет уникальность стиля каждого из поэтов. Так, Д. Ф. Загидуллина говорит о «мерцании образов» в стихах молодых поэтов: «Однако структурообразующим приемом является использование «мерцания образов»: путем упоминания множества образов, которые, сменяя друг друга, воссоздают ощущение движения чувств и переживаний, расширяются интертекстуальные рамки текста – возникают общие идеи, ранее высказанные и реализованные в творчестве других поэтов, которые дополняют содержание текста» [Загидуллина, 2020: 176]. Несомненно, все эти особенности способны увидеть и передать в переводах лишь поэты, владеющие знаниями в области татарской (шире восточной) культуры и литературы.

В этом плане интересным будет пример передачи индивидуальной поэтики стихотворения Рузалия Мухаметшина «Буре мин» («Я волк») Аленой Каримовой. Д. Ф. Загидуллина выделяет в творчестве Р. Мухаметшина черты неогиссианизма. Лирический герой этого стихотворения восклицает: «*Миндә буре каны! / Мин – буре!*» («Во мне волчья кровь! Я – волк»). Он должен освободить землю от «хворых» и «калек, которые тащат мир на себя» (перевод А. Каримовой).

Однако строки «*Буген Мин дашам: / “Сиңа – житте, яшәмә син! – диеп, – / Синең өчен, – диеп, – ул яшәр...”*» (Сегодня Я заявляю: / «Тебе – хватит, ты не живи! / Вместо тебя он пусть живет!») выводят читателя на новый уровень понимания стихотворения современного поэта. В памяти читателя всплывают как картины мировой истории, когда один человек мог поставить себя на уровень вершителя человеческих судеб, так и произведения классиков татарской литературы (Сагита Рамиева («Мин» («Я»)) и Хади Такташа («Газраиллэр» («Газраилы»))).

Стихотворение начинается словами «*Кыр киң. Төн тын. Тавыш бир тынлыктан*» (Поле широкое. Ночь тихая. Подай голос из тишины), последняя строфа повторяет начальную, но на новом уровне: «*Кыр киң. Төн тын. Тавыш бир (биралсаң!)*» (Поле широкое. Ночь тихая. Подай голос из тишины (если сможешь!)).

Когда читаешь в переводе Каримовой «*Степь. Ширь. Ночь. Тишь. Из тишины голос подай*» в памяти всплывают строки А. Блока («Ночь, улица, фонарь, аптека»). Бесспорно, переводчик ориентирован на читательский вкус принимающей культуры, поэтому так четко расставлены позиции и в переводном произведении.

При переводе стихотворения Каримова воссоздаёт даже пунктуацию оригинала, движение мысли, императивные конструкции переводчик передаёт полностью за счет возможностей русского языка. Благодаря мастерству переводчика стихотворение «звучит» на русском языке, «музыка мыслей» (Р. Тагор) передана, однако мы вновь констатируем, что ритмическое разнообразие оригинала не воссоздано. Ритмический рисунок перевода отличается большей однородностью, чем оригинала.

С нашей точки зрения, среди современных переводчиков именно Алена Каримова отличается наиболее тонким чутьем язы-

ка и способностью к имитации интонации оригинала, однако и она часто жертвует ритмико-интонационной стороной оригинала, сосредотачиваясь на передаче содержания стихотворения.

Приведем небольшое стихотворение Шаеха «Яз жыры» («Весенняя песня»).

### **Яз жыры**

*Сөюгә сусаган күңелгә  
Ташкындай саф хисләр түгелә.  
Серле көч бар сьман,  
Йөрәк тә ярсыган,  
Бар халәт гөл-назга күмелә.*

*Мәхәббәт язларга төреңгән,  
Кыш буе тилмереп йөрелгән.  
Жанымда әллә ни,  
Әллә-ли, баллә-ли –  
Мәхәббәттер инде. Кем белгән?..*  
[Шаех, 2021: 24]

### **Весенняя песня**

*Душа, что жаждет обожанья и любви,  
Мечтою ласковой до края озарится.  
Таинственную силою в крови,  
Кипеньем в сердце оживет. И всё внутри  
Цветочной нежности, играя, покорится.*

*Любовь согрета и окутана весной,  
Всю зиму мерзла, а теперь она поет...  
Не знаю, что в душе и что со мной, –  
Мотив... и тот, и этот, и иной...  
Любовь, должно быть... Кто её поймет?*

(Перевод А. Каримовой)

[Шаех, 2016: 36]

Шаех сочетает размер 9-6: первые две строки пятистишия написаны 9-сложным размером, далее идут две строки, состоящие из 6 слогов, а закольцовывает строфу 9-сложный размер. Рифмовка стиха *аабба* отсылает к лимерику (шуточное стихотворение в английской поэзии). Действительно второе пятистишие, где поэт

прибегает к игровому началу (*Жанымда эллә ни, / Эллә-ли, бәллә-ли*), переводит любовную тему в шуточное русло.

Поэтика татарского стихотворения тесно связана с национальным языком, с существующим в родном языке единообразным вокалическим оформлением слова (закон сингармонизма).

В русском переводе совершенно иная мелодика. Ямб с многочисленными пиррихиями приводит к «расшатыванию» ритмического рисунка оригинала, стихотворные строки становятся растянутыми, многосложными за счет лексических добавлений. Переводчик нацелен на создание мелодичного стиха, достаточно легко звучащего на русском языке. Рифмовка *абааб* наиболее часто встречается в русских пятистишиях, поэтому мы можем подчеркнуть, что перевод полностью включен в контекст русской лирики.

Возможно, в таких случаях не стоит «навязывать» иноязычной поэзии несвойственные ей ритмы? Ведь создать искусную имитацию возможно не всегда. Однако в отечественной переводческой практике не закрепились верлибры, переводы воспринимаются как часть русской поэтической традиции, поэтому переводчики стремятся к их включению в российский литературный контекст. При этом не нарушается и «горизонт ожидания» читателя, как писал Ю. М. Лотман, «для того чтобы текст мог функционировать как поэтический, нужно присутствие в сознании читателя *ожидания поэзии*, признания её возможности, а в тексте – определенных сигналов, которые позволили бы признать этот текст стихотворным» [Лотман, 1996: 55].

В переводческой практике татарской поэзии на русский язык в сфере непереводаемого остается не только ритмико-интонационная сторона стихотворений, но и прием использования «мерцания образов» (термин Д.Ф. Загидуллиной).

О возможности русским поэтом передать «мерцание образов» оригинала можно порассуждать на примере перевода стихотворения молодой поэтессы – Ленизы Валиевой. Стихотворение «Тормыш дигән олы кораб алга бара» («Жизнь – большой корабль, плывущий вперед») в сознании татарского читателя воскрешает известное стихотворение татарского поэта начала XX века Дэрдменда (Закира Рамиева) «Кораб» («Корабль»).

Образ корабля в разных литературах часто становится символом одиночества, поисков новых жизненных путей. Дэрдмендовское стихотворение по своему образно-тематическому комплексу близко к стихотворению «Парус» М.Ю. Лермонтова. Судьба лермонтовского паруса не разрешена, у Дэрдмента заключительные строки при дословном переводе звучат таким образом: «Какие дороги и пучины тянут нас, требуя жертвы?» («*Кайсы юллар, / Нинди уккын / Тарта безне жсан соран?*») [Дэрдменд, 2009: 79]

В стихотворении Валиевой корабль становится символом человеческого бытия, человеческой жизни в масштабах Вселенной.

Стихотворение современной поэтессы перекликается с произведением классика татарской литературы не только на уровне отдельных символов, но и изобразительно-выразительных средств: «*исә җилләр*» (веют ветры), «*жсан тартышып*» (у Дэрдмента «*жсан соран*») (призывать душу).

Если дэрдмендовский корабль расширяет свое значение вплоть до масштаба страны и всей Вселенной, то корабль Ленизы Валиевой не выходит за рамки человеческой жизни:

*Китеп барам кайтмаска дип. Йә, хуш инде...  
...Кояш сүнде. Бар җиһанга тынлык иңде.*

[Антология, 2015: 260]

Прощай... Я не вернусь... Мой след сотрет волна. / ...Угасло Солнце. Мир объяла тишина (Перевод В. Куллэ) [там же: 261].

Виктор Куллэ не отходит от идейной концепции стихотворения Валиевой, но он включает словесные выражения, которые не соотносятся с тем, что прослеживается в оригинале. К примеру:

*А волны лет влекут всё дальше, в бездну вод – / и по волнам корабль тихохонько плывет* [Антология, 2015: 261].

В оригинале:

*Ә дулкыннар кайчак экрен йөгерешә,  
Корабны да артларыннан дәшә-дәшә.*

[там же: 260]

(А волны иногда легонько набегают, / Тихонько убаюкивая корабль (Подстрочный перевод наш – Э.Н.).

Выражение «тихохонько плывет» вырывается из общего контекста, внося в строки оригинала разговорную интонацию.

В других же строчках Куллэ лексика более возвышенная, чем в оригинальном произведении: поэт прибегает к старославянизмам («*мнит смертный*», «*ум внемлет*», «*скрижальями Небес нуть предопределен*»).

Поэтика переводного произведения соответствует творческим установкам самого Виктора Куллэ. Российский поэт, переводчик, сценарист, бесспорно, не задумывается о том, как связано данное стихотворение с предшествующей национальной традицией, как мелодика стиха влияет на раскрытие заложенной в стихотворении идеи. В данном случае мы не можем говорить вообще о трансляции культурного контекста татарского стихотворения. Российский поэт-переводчик отталкивается от собственных установок, поэтому вносит в перевод элементы, априори не соотносящиеся с культурными и языковыми особенностями оригинала.

Читатели, знакомящиеся с произведениями татарских поэтов в переводе, не должны забывать о том, что в цепочке «поэт – переводчик – читатель» присутствует ещё одно «лицо» – автор подстрочника (за исключением тех случаев, когда переводчик переводит с оригинала). В данном случае он выступает также в роли посредника. Он выполняет вспомогательную функцию, но автор подстрочника является носителем определенных эстетических установок, иногда возникают и ошибки понимания, которые потом приводят к возникновению сомнительных по качеству переводов.

В данной статье мы специально остановились на переводах как носителей татарского языка, так и представителей русского языкового сознания, чтобы показать, что непере译имое прослеживается в любом переводном произведении, даже с точки зрения адекватности близком к оригиналу, выполненном с учетом языковой и культурологической информации, представленной в оригинале.

Непере译имое – явление, заложенное в самой национальной культуре. Бесспорно, вопрос о переводимости/непереводимости лирических произведений остается открытым. В любом случае судить о качестве перевода мы можем только с учетом индивидуальной творческой манеры самого переводчика. Можно найти периферийные способы передачи непере译имого, к примеру, рассматривая перевод с лингвистической позиции, говорят о «пересад-

ке» (обычно с транслитерацией) элементов оригинала в перевод. Существуют и традиционные приемы перевода (добавление, компенсация, описательный перевод и пр.), направленные на передачу непереводаемого. В каждом конкретном случае переводчик выбирает свой путь. Конечно же, перевод остается той сферой, где мы не сможем разработать единой схемы, на которую должен ориентироваться переводчик. Однако и в XXI веке актуальным остается высказывание о том, что переводчик должен стремиться сохранить в переводе дух оригинала, не забывая о национальной идентичности произведения.

Как мы уже отмечали, «непереводимое» является не только теоретической, но и практической проблемой, которая чаще всего возникает при переводе поэзии. Стихотворный текст представляет собой художественное единство формы и содержания. Все компоненты этого единства невозможно передать в переводе, поэтому прежде всего нарушается стиль оригинала, каким бы качественным не был перевод. При этом «непереводимое» стимулирует переводчиков, заставляет их искать варианты его преодоления, оказывается одним из источников множественности переводов одного и того же текста.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Абашев В.В.* Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики: учеб. пособие / В. В. Абашев. – Пермь: Перм. гос. нац. иссл. ун-т, 2012. – 140 с.

*Автономова Н.* Познание и перевод. О проблемах философии языка / Н. Автономова. – М.: Росспэн, 2008. – 704 с.

*Аймэт Р.* Шомырт салкыннары: шигырълэр / Р. Аймэт. – Казан: Мэгариф, 2000. – 111 б.

*Айтуганова (Кутянова) Л.* Паймымон дйсьгтьсь нылкышно кылбурчи (Удивительно смелая поэтесса) / Л. Айтуганова (Кутянова) // Кузнецова А. Улоньсь но... уйвöтысь но... (Из яви... из снов...). – Ижевск: Удмуртия, 2000. – С. 276–281.

Аксиологическая парадигма марийской литературы XX–XXI веков: кол. моногр. / Р. А. Кудрявцева, Т. Н. Беляева, Г. Е. Шкалина [и др.]; сост., науч. ред. Р. А. Кудрявцева. – Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 2019. – 353 с.

*Аmineва В. Р.* Национальные литературы республик Поволжья как «межлитературная общность» / В. Р. Аmineва // Национальные литературы республик Поволжья (1980 – 2010 гг.): кол. моногр. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 5–14.

*Аmineва В. Р.* Предмет и методы сопоставительной поэтики / В. Р. Аmineва // Сопоставительная поэтика русской и татарской литературы: кол. моногр. / В. Р. Аmineва, М. И. Ибрагимов, Э. Ф. Нагуманова, А. З. Хабибуллина. – Казань: РИЦ «Школа», 2019. – С. 4–12.

*Аmineва В. Р., Нагуманова Э. Ф., Хабибуллина А. З.* Сонет в инонациональной рецепции татарских поэтов и переводчиков 1950–1980-х гг. / В. Р. Аmineва, Э. Ф. Нагуманова, А. З. Хабибуллина // Имагология и компаративистика: науч.-практ. журн. – 2023. – № 20. – С. 124–144.

Антология новой татарской поэзии / Яңа татар поэзиясе антологиясе. – М.: Журнал «Октябрь», 2015. – 288 с.

Арабско-татарско-русский словарь заимствований (арабизмы и фарсизмы татарской литературы): с приложением справочника по арабской грамматике, составленного М. И. Махмутовым = Гарэпчэ-татарча-русча алынмалар сүзлеге / К. З. Хамзин, М. И. Махмутов, Г. Ш. Сайфуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1965. – 856 с.

*Ар-Серги В.* Rendez-vous. Условленная встреча / В. Ар-Серги. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – 102 с.

*Асылбаев А. А.* Сергей Чавайн: очерк жизни и творчества / А. А. Асылбаев. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1963. – 144 с.

*Атнабаева Н. А.* Белоноговлэн сонет сузьетьёсыз (Циклы сонетов А. Белоногова) / А. Н. Атнабаева // Вордскем кыл (Родное слово). – 2003. – № 3. – С. 81–84.

*Атнабаева Н.* Жанр сонета в удмуртской поэзии: специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации (финно-угорская): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. Атнабаева. – Саранск, 2004. – 24 с.

*Афзал Г.* Мыек борам / Г. Афзал // Афзал Г. Өф-өф итеп. Сагираюмор шигырьләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – 187 б.

*Ахапкина Я. Э.* Семантика времени в поэтическом тексте (на материале лирики Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама акмеистического периода творчества) / Я. Э. Ахапкина. – СПб.: Свое изд-во, 2010. – 234 с.

*Ахмадуллин А. Г.* Татарская драматургия: история и проблемы / А. Г. Ахмадуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 510 с.

*Баймөхәммәтов А. Г.* Нахак: повесть, хикәя / А. Г. Баймөхәммәтов. – Казан: Идел-Пресс, 2021. – 160 б.

*Бакиров М. Х.* Древнетюркская поэзия: неразгаданные тайны устно-го и письменного поэтического творчества наших предков: монография / М. Х. Бакиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2014. – 390 с.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.

*Бахтиярова Ч.* Обновление национальной традиции [Текст] / Ч. Бахтиярова // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве. – М.: Мысль, 1964. – С. 224–261.

*Белоногов А.* Вуберганъёс (Водовороты) / А. Белоногов. – Ижевск: Удмуртия, 1977. – 152 с.

*Белоногов А.* Улонлэн музэ (Поле жизни) / А. Белоногов. – Ижевск: Удмуртия, 1982. – 132 с.

*Бехер И.* Философия сонета, или Маленькое наставление сонетисту / И. Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 190–208.

*Богданова Л.* К вопросу о жанровом своеобразии венка сонетов (на материале венка сонетов Г. Сабитова «Солнце заходит – солнце встает») / Л. Богданова // Океан поэзии и музыки Гая Сабитова. – Ижевск: Удмуртия, 2015. – С. 272–277.

*Богданова О. В., Баранова Т. Н.* Идиожанр Иосифа Бродского («большие стихотворения») / О. В. Богданова, Т. Н. Баранова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2023. – № 2. – С. 33–43.

*Бондарь-Терещенко И.* Горький рафинад. В романной мирре Владимира Рафеенко / И. Бондарь-Терещенко // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 125. – С. 292–298.

*Борисова Е. Б.* Лингвопоэтический анализ художественного текста: история, методология и методика исследования / Е.Б. Борисова // Проблемы истории, филологии, культуры. – Вып. XXII. – М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2008. – С. 470–477.

*Брагинский В. И.* Эволюция малайского классического стиха: Повествовательные формы фольклорной и письменной поэзии / В. И. Брагинский. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1975. – 207 с.

*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.

*Бройтман С. Н.* Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века: учебное пособие по спецкурсу / С. Н. Бройтман. – Махачкала, 1983. – 80 с.

*Бройтман С. Н.* Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 320 с.

*Бройтман С. Н.* Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы: в 3 т. – Т. 3. (Роды и жанры. Основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 421–466.

*Бройтман С. Н.* Элегия / С. Н. Бройтман // Теория литературы: учеб. пособие для студентов вузов: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – С. 199–201.

*Булатова Г. И.* Сильнее меня: стихотворения, поэтические переводы / Г. И. Булатова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2017. – 334 с.

*Булгутова И. В.* Фольклорные традиции в становлении и развитии бурятского романа / И. В. Булгутова // Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры: сб. материалов Всерос. науч. конф. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2021. – С. 47–51.

*Васин К. К.* Просветительство и реализм: К проблеме генезиса социалистического реализма в марийской литературе: ист.-литературовед. очерки / К. К. Васин. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1975. – 247 с.

*Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. – СПб.: Наука: С.-Петербург. изд. фирма, 1994. – 240 с.

*Веселовский А. Н.* Задачи исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. – 406 с.

*Волков А. Г.* Яратон со вылэм: Кылбуръёс = Это была любовь: стихи / А. Г. Волков. – Ижевск: Удмуртия, 1979. – 80 с.

*Волошин М.* Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2000.

*Габбасова К. А.* Время и пространство как составляющие образного мира в поэзии Габдуллы Тукая / К. А. Габбасова // Г. Тукай тууына 125 ел тулуга багышланган халыкара фәнни-гамәли конференция материаллары (25 апрель, 2011 ел). – Казан, 2011. – С. 94–95.

*Габидуллина Ф. И.* Эволюция татарского романа. 4-е изд., стереотип. / Ф. И. Габидуллина. – М.: ФЛИНТА, 2020. – 142 с.

*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.

*Ганиева Р. К.* Татарская литература: традиции, взаимосвязи / Р. К. Ганиева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. – 272 с.

*Гаспаров М. Л.* Очерки истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 319 с.

*Гаташ Р. К.* Сайланма әсәрләр: 3 томда. Т. 3. Хиссият аятьләре: ширьрләр / Р. К. Гаташ. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2009. – 351 б.

*Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008. – 288 с.

*ГБЯ – Грамматика современного башкирского литературного языка / под ред. А. А. Юлдашева. – М.: Наука, 1981. – 496 с.*

*Герд К.* О ней я песнь пою... Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма / К. Герд. – Ижевск: Удмуртия, 1997. – 336 с.

*Грехнев В. А.* Лирика Пушкина: о поэтике жанров / В. А. Грехнев. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1985. – 239 с.

*Грюнебаум фон Г. Э.* Основные черты арабо-мусульманской культуры: ст. разных лет / Г. Э. фон Грюнебаум. – М.: Наука, 1981. – 227 с.

*Гумилёв Л. Н.* Тысячелетие вокруг Каспия / Л. Н. Гумилёв. – М.: «Мишель и К.», 1993. – 336 с.

*Гумилёв Л. Н.* Хунну. Степная трилогия / Л. Н. Гумилёв. – СПб.: ТАЙМ-АУТ – КОМПАСС, 1993. – 244 с.

*Гумилёв Л. Н., Крюкова Т. А., Хван М. Ф.* Китайские письмены на чувашской рубаше / Л. Н. Гумилёв, Т. А. Крюкова, М. Ф. Хван // Чувашский гуманитарный вестник. – 2006. – № 1. – С. 171–188.

*Гыйбадуллина Л. Ф.* Тынлык кайтавазы: шигырләр / Л. Ф. Гыйбадуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – 38 б.

*Гыйбадуллина Л.* Шигырләр / Л. Гыйбадуллина // Казан утлары. – 2022. – № 3. – Б. 3–7.

*Давлетшина Л. Х.* Современная татарская проза в контексте актуальной мифологической традиции: монография / Л. Х. Давлетшина. – Казань: ИЯЛИ, 2022. – 312 с.

*Данте А.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2 / А. Данте. – М.: Вече, 2001. – 608 с.

*Демин В.* История и типология жанров коми поэзии / В. Демин. – Екатеринбург: УрО РАН, 1997. – 316 с.

*Джамбекова Т. Б.* Роль фольклора в эволюции чеченской прозы XX века: специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации», 10.01.09 «Фольклористика»: дис. на ... д-ра филол. наук / Т. Б. Джамбекова. – Майкоп, 2010. – 350 с.

*Джанумов С. А.* Народные песни и малые жанры фольклора в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» / С. А. Джанумов // Литература в школе. – 2020. – № 1. – С. 32–44.

*Дмитриев Н. К.* Грамматика башкирского языка / Н. К. Дмитриев. – Уфа: ГУП РБ Уфимский полиграфкомбинат, 2007. – 232 с.

*Дмитриева Ю., Адягаши К.* HUNGARO-TSCUWASCHICA. Аннотированный библиографический указатель исследований венгерских учёных XIX–XX веков / Ю. Дмитриева, К. Адягаши. – Чебоксары: ЧГИГН, 2001. – 240 с.

*Домокош П.* Формирование литератур малых уральских народов: пер. с венг. / П. Домокош. – Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1993. – 286 с.

*Дыбо А. В.* Лингвистические контакты ранних тюрков / А. В. Дыбо. – М.: Вост. лит., 2007. – 222 с.

*Дьячковская М. Н.* Избранные работы: вопросы якутского стихосложения / М. Н. Дьячковская. – Якутск: ИГиИ ПМНС СО РАН, 2015. – 262 с.

*Дэрдменд. Шигырьлэр (Стихотворения)* / автор предисл. и пер. с тат. В. Думаева-Валиева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. – 160 с.

*Егоров Н. И., Ефимов Ю. Ф.* Материалы к вопросу о татарских лексических заимствованиях в чувашском языке / Н. И. Егоров, Ю. Ф. Ефимов // Избр. труды. Этимология. Этноглогенез. Этнолингвокультурология: в 2 т. Т. 1. – Чебоксары: Новое время, 2009. – С. 288–327.

*Ерина Т. Н., Фомин Э. В.* Жили-были... К проблеме парных слов русского языка / Т. Н. Ерина, Э. В. Фомин // Вестник Чувашского университета. – 2016. – № 4. – С. 190–195.

*Ермаков Ф.* Удмуртская поэма: Историко-литературный очерк / Ф. Ермаков. – Ижевск: Удмуртия, 1987. – 200 с.

Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А. Б. Есин. – М.: Флинта; Наука, 2000. – 348 с.

Жаков К. Ф. Теория переменного и предела в гносеологии / К. Ф. Жаков. – СПб.: М. В. Пирожков, 1904. – 164 с.

Жаков К. Ф. На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом / К. Ф. Жаков. – СПб: Тип. Училища глухонемых, 1905. – 167 с.

Жаков К. Ф. Принцип эволюции в гносеологии, метафизики и морали / К. Ф. Жаков. – СПб.: Кн. изд-во «Парма»: Тип. т-ва «Дело», 1906. – 88 с.

Жаков К. Ф. Мировая грусть и пессимизм нашего времени / К. Ф. Жаков // В Киев! Что делали, видели и слышали в Киеве подписчики и подписчицы «Вестника Знания», съехавшиеся на праздник своего единения (11–19 июня 1911 г.). – СПб.: Б.и., 1911. – С. 109–120.

Жаков К. Ф. Основы эволюционной теории познания (лимитизм) / К. Ф. Жаков. – СПб.: Тип. т-ва «Грамотность», 1912. – 128 с.

Жаков К. Ф. Лимитизм. Первая лекция / К. Ф. Жаков. – Валк [б. и.]: Тип. Я. Рауска, 1917. – 20 с.

Жаков К. Ф. Лимитизм. Единство наук, философий и религий / К. Ф. Жаков. – Рига: Limitiskas filosofijas bedribas Latvija izdevums, 1929. – 226 с.

Жаков К. Ф. Сквозь строй жизни: роман / К. Ф. Жаков. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1996. – 384 с.

Жаков К. Ф. Утверждение истины: (Рукописи послереволюционных лет из фондов Национальной библиотеки Республики Коми) / К. Ф. Жаков; Национальная библиотека Республики Коми; Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН. Сыктывкар: АУ РК «Редакция газеты «Коми му», 2012. – 544 с.

Жаков К. Ф. Мифы зырянского севера / сост., предисл. П. Ф. Лимеров. – Сыктывкар: ред. журн. «Арт», 2016. – 304 с.

Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 495 с.

Завьялов С. А. Концепт «современности» и категория времени в «советской» и «несоветской» поэзии / С. А. Завьялов // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 22–33.

Заһидуллина Д. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы / Д. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 80–81.

Заһидуллина Д. Ф., Йосыпова Н. М. XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәреслек / Д. Ф. Заһидуллина, Н. М. Йосыпова. – Казан: Казан ун-ты, 2011. – Т. 2: XX йөзнен икенче яртысында татар әдәбияты. – 108 б.

*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.* 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр / Д. Ф. Загидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.

*Загидуллина Д. Ф.* Постмодернизм в татарской поэзии: поэтика иллюзорности / Д. Ф. Загидуллина // Ученые записки Казанского университета. Серия гуманитарные науки. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. – Т. 158 (кн. 1). – С. 27–36.

*Загидуллина Д. Ф.* Татарская литература и национальный театр: одна дорога на двоих / Д. Ф. Загидуллина // Театр XXI века и вызовы Нового времени: материалы Международной научно-практической конференции, посвящённой 110-летию татарского театра / под ред. Э. М. Галимовой. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 5–13.

*Загидуллина Д. Ф.* Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы) / Д. Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.

*Загидуллина Д.* К проблеме классификации современной татарской поэзии: жанровый канон и деканонизация / Д. Загидуллина // Казанский лингвистический журнал. – 2022; 5 (3). Филологические науки. – С. 301–324.

*Загидуллина Д. Ф.* Художественные приемы и стилевые особенности в татарской литературе (в контексте тюркских литератур XX–XXI вв.) / Д. Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2022. – 252 с.

*Загидуллина Д. Ф.* «Озын шигъыр» в современной татарской поэзии / Д. Ф. Загидуллина // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2023. – Т. 20. – № 2. – С. 322–333.

*Закиржанов Ә. М.* Туфан Миңнуллин драматургиясе / Ә. М. Закиржанов. – Казан: ИЯЛИ, 2022. – 252 б.

*Захаров В. Н.* Русская литература и христианство / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 5–11.

*Зенкин С. Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. – М.: НЛЮ, 2018. – 368 с.

*Зусман В. Г.* Концепт в системе гуманитарного знания / В. Г. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 3–29.

*Зырянов О. В.* Проблемно-методологическое поле современной этнопоэтики / О. В. Зырянов // Филологический класс. – 2019. – № 1 (55). – С. 8–15.

- Ибраһим Б. Х.* Балык теле: шигырьләр / Б. Х. Ибраһим. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – 111 б.
- Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедии: в 2 кн. / Вяч. Иванов; вступ. ст. А. Е. Барзаха, сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирчего. – Кн. 1. – СПб.: Академический проект, 1995. – 480 с.
- История марийской литературы / отв. ред. К. К. Васин, А. А. Васинкин. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1989. – 432 с.
- История удмуртской советской литературы: в 2 т. / кол. авторов. – Ижевск: Удмуртия, 1998. – Т. 2. – 332 с.
- ИЧЛ – История чувашской литературы XVIII–XIX веков: монография, ЧГИГН / В. Г. Родионов, И. Ю. Кириллова, В. Н. Никифорова. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2020. – 296 с.
- ИЧЛ – История чувашской литературы XX века. Ч. 1 (1900–1955 годы): коллективная монография, ЧГИГН / В. Г. Родионов, Г. И. Фёдоров, А. Ф. Мышкина [и др.]. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2015. – 431 с.
- Кадар Дьёрдь.* Контуры уральской философии / Кадар Дьёрдь. – М.: Academia, 2006. – 276 с.
- Каримова А.* Перевод как священная обязанность / А. Каримова // Казанский альманах. – 2014. – № 12. – С. 34–43.
- Карпенко И. И.* Конвергенция жанров и форм в современной журналистике / И. И. Карпенко // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2021. – № 3. – С. 110–114.
- Категории поэтики в смене эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
- Кашапова А. М.* Послевоенные татарские романы: проблемы творческого метода: 1945–1960 гг.: специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации (татарская литература): автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. М. Кашапова. – Уфа, 2005. – 28 с.
- Квятковский А.* Поэтический словарь / А. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 72–74.
- Келлер Линн.* Раздвигая границы жанра и пола: женские длинные стихи как формы расширения / Линн Келлер // Формы расширения: недавние длинные стихи женщин. – Чикаго: Изд-во Чикаг. ун-та, 1997. – 373 с.
- Кельмаков В.* Лазег вупукулын мур философия сазнаны туртскон (Желание найти глубокую философию в неглубокой луже) / В. Кельмаков // Кенеш. – 2013. – № 7. – С. 69–81.

КККП – Китайская классическая «Книга Перемен» (Идзин). – М.: «Русское книгоиздательское товарищество», 1993. – 382 с.

*Китиков А. Е.* Марий калыкмут мутер / А. Е. Китиков. – Йошкар-Ола: Марий книга издательство, 1991. – 336 с.

*Клыкова Ю. Ю.* Ментальные и образно-ассоциативные значения репрезентантов концепта «время» в поэзии А. С. Пушкина и И. В. Гете: специальность 10.01.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языковедение»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю. Ю. Клыкова. – Чебоксары, 2020. – 22 с.

*Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории / В. И. Козлов. – М.: Яз. славян. культуры, 2013. – 280 с.

*Корман Б. О.* О целостности литературного произведения // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. – С. 119–128.

*Кузнецова А.* Улоньсы но... уйвөтысь но... (Из яви... из снов...) / А. Кузнецова. – Ижевск: Удмуртия, 2000. – 288 с.

*Курбанмамадов А.* Эстетическая доктрина суфизма (опыт критического анализа) / А. Курбанмамадов. – Душанбе: Дониш, 1987. – 108 с.

*Куренная Н. М.* Социалистический реализм. Историко-культурный аспект (из опыта восточноевропейских литератур. 1930–1970-е годы) / Н. М. Куренная. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2004. – 188 с.

*Кутуй Г.* Көннәр йөгөргәндә: шигырьләр / Г. Кутуй. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты, 1925. – 56 б.

Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. – Воронеж: ИПФ «Воронеж», 1993. – 608 с.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: научное издание / Н. Л. Лейдерман; Институт филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

*Лекомцева Н.* Облекая веления сердца в форму шекспировского стиха (О сонетной лирике Гая Сабитова) / Н. Лекомцева // Океан поэзии и музыки Гая Сабитова / сост.: З.А. Богомолова, Р.В. Кириллова. – Ижевск, 2015. – С. 259–266.

*Лимеров П. Ф.* Репрезентация религиозно-философских взглядов К. Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» / П. Ф. Лимеров // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7: в 2 ч. / Ин-т ист. и археологии УрО РАН. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2013. – Вып. 7, ч. 2. – С. 251–260.

*Лимеров П. Ф., Созина Е. К.* Художественный мир К. Ф. Жакова / П. Ф. Лимеров, Е. К. Созина // Пермские литературы в контексте финно-угорской культуры и русской словесности: кол. моногр. / науч. ред.

Т. А. Снигирева, Е. К. Созина. – Екатеринбург; Ижевск; Сыктывкар: Изд-во УМЦ УПИ, 2014. – С. 349–398.

*Лимеров П. Ф.* Каллистрат Фалалеевич Жаков / П. Ф. Лимеров. – Сыктывкар: Экском, 2021. – 296 с.

*Лимерова В. А.* Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова / В. А. Лимерова. – Сыктывкар, 2005. – 28 с. (Науч. докл. / Коми научный центр УрО РАН; Вып. 473).

*Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю. М. Лотман; М. Л. Гаспаров. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 846 с.

*Лотман Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

*Магомедова Д. М.* Филологический анализ лирического стихотворения: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Д. М. Магомедова. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 192 с.

*Магомедова Д. М.* Элегия / Д. М. Магомедова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: INTRADA, 2008. – С. 303–304.

*Магомедова Д. М.* Теории символа у русских символистов / Д. М. Магомедова // Миргород (Lausanne; Siedlce). – 2014. – № 2 (4). – С. 9–36.

*Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 224 с.

*Матвеев С. В.* Кылбурчи но кылбур (Поэт и стихотворение) / С. В. Матвеев // Кенеш. – 2003. – № 1. – С. 68–78.

*Махмуд ал-Кашгари.* Диван Лугат ат-Турк / пер., предисл. и коммент. З.-А. М. Ауэзовой; индексы составлены Р. Эрмерсом. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 1288 + 2 с. вкл.

*Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику / П. Н. Медведев. – М.: Лабиринт, 2003. – 192 с.

*Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики / Д. Н. Медриш; под ред. Б. Ф. Егорова. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1980. – 296 с.

*Мельников П. И.* Очерки мордвы / П. И. Мельников. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. – 136 с.

*Минлос Ф. Р.* Редупликация и парные слова в восточнославянских языках: специальность 10.02.03 «Славянские языки»: дис. ... канд. филол. наук / Ф. Р. Минлос. – М., 2004. – 184 с. [Электронный ресурс]

URL: <http://www.dslib.net/jazyki-slavian/reduplikacija-i-parnye-slova-v-vostochnoslavjanskij-jazykah.html>.

*Миңнуллин Т.* Сайланма әсәрләр: 10 томда. Т. 4 / Т. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 413, [2] б.: портр.

*Миңнуллин Т.* Тәнзиләкәй / Т. Миңнуллин // Казан утлары. – 2002. – № 7. – Б. 78–96.

*Миңнуллин Т.* Дивана / Т. Миңнуллин // Мәдәни жомга. – 2008. – 28 февраль.

*Миңнуллина Й. Ф.* Күк тирмәсе: шигырьләр / Й. Ф. Миңнуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 47 б.

*Миргалиев Р. М.* Парные слова в татарском языке: лексико-семантический и стилистический аспекты: специальность 10.02.02 «Языки народов Российской Федерации (татарский язык)»: дис. ... канд. филол. наук / Р. М. Миргалиев. – Уфа, 2002. – 159 с.

*Миргалиев Р. М.* Татар телендә парлы сүзләр: уку ярдәмлеге / Р. М. Миргалиев. – Уфа: РИО БашГУ, 2004. – 126 б.

*Мирза М. М.* За той рекой: рубаи = Елганың аргы ягында: робагыйлар / Мухаммат Мирза; предисл. и пер. с татар. Н. В. Переясова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2011. – 190 с.

*Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX вв. / А. В. Михайлов // Классика и современность. – М., 1991. – С. 160.

*Михайлов В.* Адске улон сюресэ (Виднеется мой жизненный путь) / В. Михайлов. – Ижевск: Шелест, 2022. – 268 с.

*Мишин А. И.* Вечные руны, «Калевала»: фольклор или литература? [Электронный ресурс] / А. И. Мишин // Наука в России. – 2009. – № 4. – Режим доступа: <http://den-za-dnem.ru/page.php?article=744>

Mordwinische Volksdichtung. V Band. Im auftrag der Finnisch-Ugrischen Gesellschaft von Ignatij Zorin. Durchgeshen und transkribiert von Heikki Paasonen. Übersetzt von Kaino Heikkila und Paavo Ravila. Herausgegeben von Martti Kanla. – Helsinki, 1977. – 525 s.

*Мудрак О. А.* Аварская надпись на сосуде из клада Надь-Сент-Миклош / О. А. Мудрак // Аспекты алтайского языкознания. Материалы Тенишевских чтений. – М.: Наука, 2007. – С. 81–103.

*Нагуманова Э.* Сопоставительная поэтика и проблема перевода / Э. Нагуманова // Сопоставительная поэтика русской и татарской литературы: коллект. монография / В. Р. Аминева, М. И. Ибрагимов, Э. Ф. Нагуманова, А. З. Хабибуллина. – Казань: РИЦ «Школа», 2019. – С. 151–193.

Нагуманова Э. Ф. Поэтика Гаташа в переводах на русский язык / Э. Ф. Нагуманова // Полилингвальность и транскультурные практики. – 2019. – Т. 16. – № 2. – С. 266–275.

Нәжми К. Өермәләр. / К. Нәжми. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты, 1925. – 128 б.

Никонова Н. А., Тернова Т. А. «Провинциальная литература» в ситуации культурного перехода / Н. А. Никонова, Т. А. Тернова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16. – Вып. 3. – С. 675–680.

Ó Giolláin D. Tradition, modernity and cultural diversity // Dynamics of Tradition. Perspectives on Oral Poetry and Folk Belief. Essays in Honour of Anna-Leena Siikala on the 60th Birthday / Ed. Lotte Tarkka. – Helsinki: Finnish Literature Society, 2003. – P. 35–47.

Орехов Б. В. Башкирский стих XX века. Корпусное исследование / Б. В. Орехов. – СПб.: Алетейя, 2019. – 344 с.

Перевошиков С. А. Лобо луд ҙазегъёс: Кылбуръё с= [Летят дикие гуси: стихи] / С. А. Перевошиков. – Ижевск: Удмуртия, 1982. – 80 с.

Петров А. Ашальчи / А. Петров // Кенеш. – 1999. – № 2. – С. 3–6.

Петровская Е. В. Непереводимое в переводе / Е. В. Петровская // URL: <http://kogni.narod.ru/etrovsk.htm> (дата обращения: 03.11.2023).

Поварисов С. Ш. Поэтика художественной прозы Г. Ибрагимова: учеб. пособие / С. Ш. Поварисов. – Уфа: Изд. Башк. ун-та, 1987. – 72 с.

Размышления о романе Николая Кононова «Фланер» / А. Порвин // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 125. – С. 286–291.

Потапов Л. П. Алтайский шаманизм / Л. П. Потапов. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. – 321 с.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

Пропп В. Я. Русский героический эпос / В. Я. Пропп. – М.: ГИХЛ, 1958. – 603 с.

Птица сердца: татарская поэзия в переводах Алены Каримовой / пер. с татар. А. Каримовой. – Казань: Яз, 2022. – 175 с.

Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма / А. С. Пушкин – М.: Худож. лит., 1985. – 735 с.

Равил Фәйзуллин. Заман. Иҗат. Шәхес / Р. Фәйзуллин. – Казан: Мәгариф, 2002. – 495 б.

Рейснер М. Л., Чалисова Н. Ю. Рубаи / М. Л. Рейснер, Н. Ю. Чалисова // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/rubai-6fb6cbd> (дата обращения: 12.01.2024)

*Рәхим Г.* Сайланма эсэрләр / Г. Рәхим [төз. М. И. Ибраһимов, А. М. Гайнетдинов]. – Казан: Ихлас, 2018. – 560 б.

*Рикер П.* Парадигма перевода (Лекция, прочитанная на факультете протестантской теологии в Париже в октябре 1998 года) / П. Рикер // URL: <http://belraese2000.narod.ru/Trad/ricoeur.htm> (дата обращения: 03.11.2023).

*Рогова Е. Н.* Элегический модус художественности в литературном произведении: специальность 10.01.08. «Теория литературы. Текстология»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Н. Рогова. – Российский гос. гуманитар. ун-т. – М., 2005. – 19 с.

*Родионов В. Г.* Чувашское стихосложение и пути его развития (дооктябрьский период): специальность 10.01.03 «Литература народов СССР»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Г. Родионов. – М.: ИМЛИ АН СССР, 1979. – 20 с.

*Родионов В. Г.* Чувашское и тюркское стихосложение: учеб. пособие / В. Г. Родионов. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 1986. – 80 с.

*Родионов В. Г.* Чувашский стих: Проблемы становления и развития / В. Г. Родионов. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. – 224 с.

*Родионов В. Г.* Генезис и эволюция чувашского стиха: специальность 10.01.03 «Литература народов СССР», 10.01.08 «Теория литературы»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук – М.: ИМЛИ, 1992. – 36 с.

*Родионов В. Г.* Чувашский этнос: исследования по этнологии и мифопоэтике / В. Г. Родионов. – Чебоксары: ЧГИГН, 2017. – 324 с.

*Родионов В. Г.* Образы предков гунно-булгар и их этногенетические предания / В. Г. Родионов // Вестник Чувашского университета. – 2023. – № 3. – С. 112–131.

*Романов В.* Кырза, Гай агай. Г. Сабитовлы 60 арес (Пой, наш друг Гай. Г. Сабитову 60 лет.) / В. Романов // Молот. – 1975. – № 9. – С. 37–39.

*Романов В.* Покчи гужем (Бабые лето) / В. Романов. – Ижевск: Удмуртия, 1975. – 84 с.

*Рона-Таш А.* От Урала до Карпатского бассейна. Новые результаты исследований по ранней истории вен гров / А. Рона-Таш // Чувашский гуманитарный вестник. – Чебоксары: ЧГИГН. – 2012. – № 7. – С. 3–11.

*Сабитов Г.* Яратйсько (Люблю) / Г. Сабитов. – Ижевск: Удмуртия, 1975. – 176 с.

*Садыкова А. Г., Мингазова Р. Р.* Функционирование фитоморфной метафоры в художественном дискурсе французского и татарского языков / А. Г. Садыкова, Р. Р. Мингазова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6; URL: <http://www.science-education.ru/113-11366> (дата обращения: 15.01.2022).

Сайдашева З. Н. «Озын көй» татар-мишарей (особенности стиля) / З. Н. Сайдашева // Музыкальная наука среднего Поволжья: материалы юбилейной конференции. Казань, 20 июля 1996 г. – Казань, 1999. – С. 88–92.

Саяхова З. И., Арсланова Р. Ф. Парные слова как способ выражения множественности в башкирском языке / З. И. Саяхова, Р. Ф. Арсланова // Вестник Башкирского университета. – 2020. – Т. 25. – № 2. – С. 329–333.

Сандаков Г. Н. Эпос революции и современность: Марийская проза в контексте литератур Поволжья / Г. Н. Сандаков. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1990. – 152 с.

Сафиуллин Я. Г. От романтизма к сопоставлению литератур / науч. ред. М. И. Ибрагимов; сост.: В. Р. Аминова, Э. Ф. Нагуманова, А. З. Хабибуллина. – Казань, 2021. – 576 с.

Саяпова А. М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе / А. М. Саяпова. – Казань: Алма-Лит, 2006. – 246 с.

Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики / С. Сендерович. – Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1982. – 281 с.

Серебренников Н. В. Опыт формирования областнической литературы / Н. В. Серебренников. – Томск, 2004. – 307 с., [1] л. портр.

Şeşneş Mişmiş / Михаил Сеспель. Собрание сочинений. Второе, дополненное издание. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. – 526 с. – На чув. и рус. языках.

Сәгъди Г. Пролетариат диктатурасы дәверендә татар әдәбияты («Татар әдәбияты тарихы»)ның икенче бүлеге урынында / Г. Сәгъди. – Казан: Татиздат, 1930. – 200 б.

СИГТЯ – Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка. М.: Наука, 2006. 908 с.

Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.

Словарь суфийской тайнописи [http://kitapcy.ru/news/internetli\\_dunya\\_hekayalar\\_toplumy\\_wagty\\_sarp\\_etmegin\\_jahtleri/2022-07-18-21701](http://kitapcy.ru/news/internetli_dunya_hekayalar_toplumy_wagty_sarp_etmegin_jahtleri/2022-07-18-21701) (дата обращения: 27.07.2023).

Смирнов А. А. О двух романтических концепциях времени (Пушкин и Фет) / А. А. Смирнов // Проблемы исторической поэтики. 1992. – Т. 2. – С. 94–99.

Смирнов А. В. Время / А. В. Смирнов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2000. – Т. 1. – С. 457–458.

Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Е. М. Смирнова. – Казань: КГФ, 2008. – 580 с.

Созина Е. К. «Вечные» образы в творческой интерпретации «зырянского Фауста» Каллистрата Жакова / Е. К. Созина // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма; отв. ред. А. Л. Топорков. – М.: Индрик, 2015. – С. 220–237.

Созина Е. К. Символ и символизм в творчестве К. Ф. Жакова / Е. К. Созина // Сибирский филологический журнал. 2018. – № 3. – С. 78–93.

Спиридонов А. Я. Югорно / А. Я. Спиридонов. – Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 2014. – 248 с.

Стеблева И. В. К анализу типа повествования в поэтических текстах из «Диван лугат ат-турк» Махмута ал-Кашгари / И. В. Стеблева // Turcologica. К семидесятилетию академика А. Н. Кононова. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 319–324.

Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.

Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма / М. Т. Степанянц; АН СССР, Ин-т философии. – М.: Наука, 1987. – 192 с.

Степанянц М. Т. Мир Востока: Философия: Прошлое, настоящее, будущее / М. Т. Степанянц. – М.: Вост. лит., 2005. – 375 с.

Султанов К. От дома к миру: этнонациональная идентичность и межкультурный диалог / К. Султанов. – М.: Наука, 2007. – 302 с.

Султанов К. К вопросу об «этнокультурном повороте» в изучении литератур народов России / К. Султанов // STERPHANOS. – 2015. – № 2. – С. 10–19.

Татар әдәбияты тарихы: алты томда. 2 т. XIX йөз татар әдәбияты. Казан: Татар китап нәшрияты, 1985. – 575 б. (ТӘТ)

Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань: Ин-т татар. энциклопедии АН РТ, 2005. – Т. 2: Г–Й. – 656 с.

Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань: Ин-т татар. энциклопедии АН РТ, 2006. – Т. 3: К–Л. – 664 с.

Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань: Ин-т татар. энциклопедии АН РТ, 2008. – Т. 4: М–П. – 768 с.

Ташкеева Г. Х. Мифологические и фольклорные мотивы в романах Якуба Занкиева: специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации (татарская литература): дис. ... канд. филол. наук / Г. Х. Ташкеева. – Тобольск, 2009. – 180 с.

ТГ, 1995 – Татарская грамматика: в 3 т. Т. 1. / редкол.: М. З. Закиев (гл. ред.), Ф. А. Ганиев, К. З. Зиннатуллина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1995. – 583 с.

ТГ, 2015 – Татар грамматикасы: өч томда / проект жит. М. З. Зәкиев; ред. Ф. М. Хисамова. – Тулыландырылган 2 нче басма. – Казан: ТӘҺСИ, 2015. – Т. 1. – 512 б.

Теория литературы: учеб. пособие для студентов вузов: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: ИЦ «Академия», 2004. – 512 с.

Теория литературы: учеб. пособие для студентов вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: ИЦ «Академия», 2004. – 368 с.

*Тобуроков Н. Н.* Труды по тюркскому стихосложению: монография / Н. Н. Тобуроков. – Якутск: Изд. дом СВФУ, 2018. – 504 с.

*Топер П. М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М., 2000. – 253 с.

*Тукай Г.* Избранное / пер. с татар. В. С. Думаевой-Валиевой. – Казань: Магариф, 2006. – 239 с.

*Тукай Г.* Сайланма әсәрләр: 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Т. 1. – 271 б.

*Тукай Г.* Избранное / пер. с татар. В. С. Думаевой-Валиевой. – Казань: Магариф, 2008. – 223 с.

*Тукай Г.* Әсәрләр: академик басма: алты томда. Шигъри әсәрләр (1909–1913) / Г. Тукай. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – II т. – 383 б.

*Туфан Х.* Лирика / Х. Туфан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – 320 б.

*Туфан Х. Ф.* Әсәрләр: 5 томда. 3 т.: шигърьләр, поэмалар / Х. Ф. Туфан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 415 б.

*Туфан Х. Ф.* Әсәрләр: 5 томда. 4 т.: шигърьләр, мәкаләләр / Х. Ф. Туфан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – 430 б.

*Тюпа В. И.* Мифологема Сибири: К вопросу о «сибирском тексте» русской литературы / В. И. Тюпа // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2002. – № 1. – С. 27–35.

*Тюпа В. И.* Эстетическая деятельность / В. И. Тюпа // Теория литературы: учеб. пособие для студентов вузов: в 2 т. / под ред. Д. Н. Тамарченко. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: ИЦ «Академия», 2004. – С. 49–77.

*Тюпа В. И.* Элегическое (элегизм) / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 302–303.

*Урманче Ф.* Тюркский героический эпос / Ф. Урманче. – Казань: ИЯЛИ, 2015. – 448 с.

Устно-поэтическое творчество мордовского народа (УПТМН). Лирические и лиро-эпические песни. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1963. – 399 с.

Устно-поэтическое творчество мордовского народа. Т. 1. Эпические и лиро-эпические песни. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1963. – 399 с.

*Фадеева И. Е.* Рефлексы культуры и культурная авторефлексия (о жанровой природе прозы К. Жакова) / И. Е. Фадеева // Тайё сьылём – коми олём / В этой песне коми жизнь: Сб. тр. об основоположниках коми литературы. – Сыктывкар: Кола, 2008. – С. 225–231.

*Файзуллин Р.* Короткие стихи: пер. с татар. / Р. Файзуллин. – М.: Современник, 1980. – 127 с.

*Фаритов В. Т.* Философские аспекты времени и пространства в творчестве А. С. Пушкина / В. Т. Фаритов // Litera. – 2015. – № 1. – С. 1–30. Режим доступа: <https://nietzsche.ru/influence/literatur/faritov2/> (дата обращения: 26.09.23).

*Федосеева Е. А.* Книжные формы мордовского героического эпоса: возникновение и эволюция / Е. А. Федосеева. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 212 с.

*Фэйзуллин Р.* Ажаган: шигырьләр / Р. Фэйзуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – 71 б.

*Фэйзуллин Р.* Кошлар юлы: шигырьләр / Р. Фэйзуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – 415 б.

*Фэйзуллин Р.* Жил – вакыт ул... / Р. Фэйзуллин. – Казан: Мәгариф, 1996. – 287 б.

*Фрай И.* Анатомия критики / И. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232–263.

*Хайям О.* Рубай / сост. Ш. Шамухамедов. – Ташкент: Изд-во ЦК КП Узбекистана, 1978. – 104 с.

*Хализев В. Е.* Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

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

*Ханзафаров Н.* Ил белән бергә / Н. Ханзафаров // Исәнбәт Н. Әсәрләр. 1 т.: Шигырьләр, поэмалар, драматик поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – Б. 5–12.

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

*Хәлиуллина А. Г., Сөләйманова Д. Д.* Туган як әдипләре. Башкортстанда хәзерге татар прозасы: шәхес, ижат, тәнкыйть: уку-укыту басмасы / А. Г. Хәлиуллина, Д. Д. Сөләйманова. – Уфа: Китап, 2013. – 320 б.

*Худяков М. Г.* Дорвыжы / М. Г. Худяков. – Ижевск: Удмуртия, 2008. – 140 с.

*Чавайн С. Г.* Возымыжо кум том дене лукталтеш. 3 т.: Пьеса-влак, «Элнет» роман / С. Г. Чавайн; К. К. Васин ден Г. С. Чавайн поген чумыре-ныт. – Йошкар-Ола: Книгам лукшо марий изд-во, 1981. – 429 с.

*Чавайн С. Г.* Элнет: роман / С. Г. Чавайн; пер. с мар. В. Муравьева. Йошкар-Ола: Мар. кн. из-во, 1988. – 256 с.

Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / под ред. Р. М. Шукурова. – М.: Алетейа, 1999. – 384 с.

*Шәех Л. М.* Дүртгенче кат... Бишенче кат...: шигырьләр, поэма / Ленар Шәех; кереш сүз авт.: Р. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 176 б.

*Шәех Л. М.* Один из вас: стихотворения / Ленар Шәех; [пер. с татар.: Г. Булатова, А. Каримова]. – М.: Российский писатель, 2016. – 87 с. (Современная российская поэзия)

*Шәех Л. М.* Казан – Мәскәү: сайланмалар: шигырьләр, поэмалар, балладалар / Ленар Шәех. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2021. – 415 б.

*Шалагинов Н. В.* Русская литература социалистического реализма и проблема её генезиса: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореф. ... канд. филол. наук / Н. В. Шалагинов. – Нижний Новгород, 2006. – 28 с.

*Шарипов А. М.* Зарождение и становление системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.) / А. М. Шарипов. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – 363 с.

*Шаронов А. М.* Мордовский героический эпос: сюжеты и герои / А. М. Шаронов. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. – 207 с.

*Шаронов А. М.* Масторава / А. М. Шаронов. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2019. – 501 с.

*Шаронов А. М.* Масторава / А. М. Шаронов. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2020. – 500 с.

*Шаронов А. М.* Масторава / А. М. Шаронов. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2022. – 512 с.

*Шаронова Е. А., Ингл О. П.* «Калевала», «Калевипоэг», «Масторава»: эпико-исторический диалог / Е. А. Шаронова, О. П. Ингл. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2017. – 148 с.

*Шаронова Е. А.* Русское устное народное творчество / Е. А. Шаронова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2021. – 148 с.

*Шиммель А.* Мир исламского мистицизма: пер. с англ. / А. Шиммель. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – 416 с.

*Яковлев П. Я.* Фонетика и фонология чувашского языка: монография / П. Я. Яковлев. – Чебоксары: ЧГИГН, 2020. – 288 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Аминева Венера Рудалевна*, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики её преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета; ведущий научный сотрудник Отдела литератур народов России и СНГ Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук.



*Арзамазов Алексей Андреевич*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории сопоставительного татароведения Института языка, литературы и искусства им. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, руководитель лаборатории многофакторного гуманитарного анализа и когнитивной филологии Федерального исследовательского центра Казанского научного центра Российской академии наук.



*Загидуллина Дания Фатиховна*, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института Языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.



*Закирзянов Альфат Магсумзянович*, доктор филологических наук, заведующий отделом литературоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.





*Ибрагимов Марсель Ильдарович*, кандидат филологических наук, заведующий лабораторией сопоставительного татароведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.



*Кудрявцева Раисия Алексеевна*, доктор филологических наук, профессор кафедры финно-угорской и сравнительной филологии института национальной культуры и межкультурной коммуникации Марийского государственного университета.



*Нагуманова Эльвира Фирдавильевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы и методики её преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета.

*Родионов Виталий Григорьевич*, доктор филологических наук, профессор кафедры чувашской филологии и культуры Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова.



*Созина Елена Константиновна*, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий центром истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б. Н. Ельцина.

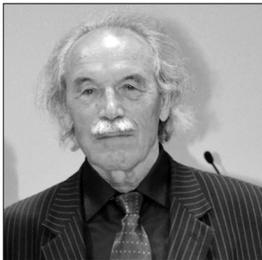


*Сулейманова Дильбар Данисовна* – кандидат филологических наук, редактор отдела журнала «Тулпар», заслуженный работник печати и массовой информации Республики Башкортостан, член Союза писателей России и Башкортостана.





*Хабибуллина Алсу Зарифовна*, доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики её преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета.



*Шаронов Александр Маркович*, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Научного центра социально-экономического мониторинга Республики Мордовия.



*Шаронова Елена Александровна*, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва.



*Шибанов Виктор Леонидович*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы Удмуртского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
Введение. <i>М. И. Ибрагимов</i> . . . . .	4
<b>Поэтика фольклорного текста</b>	
<i>Шаронова Е. А.</i> Книжная форма эпоса Урало-Поволжья . . . . .	12
<i>Шаронов А. М.</i> Фольклорное и авторское сознание «Масторавы». . . . .	31
<i>Кудрявцева Р. А.</i> Фольклорный интертекст раннего марийского романа . . . . .	49
<b>Жанровые процессы в литературах Поволжья</b>	
<i>Аминова В. Р.</i> Явление жанровой конвергенции в татарской поэзии 1960–1980-х гг. . . . .	76
<i>Загидуллина Д. Ф.</i> «Озын шигырь» в татарской поэзии: становление жанрообразующих характеристик. . . . .	99
<i>Шибанов В. Л.</i> Венок сонетов в удмуртской поэзии . . . . .	121
<i>Хабибуллина А. З.</i> Элегия и элегический модус художественности в русской и татарской литературах: сопоставительная поэтика. . . . .	140
<b>Историческая поэтика стиха</b>	
<i>Родионов В. Г.</i> Эволюция стиха чувашей и их предков в аспекте исторических этапов обновлённых парадигм . . . . .	162
<b>Индивидуальные художественные системы в литературах Урало-Поволжья</b>	
<i>Созина Е. К.</i> Творчество К. Ф. Жакова в контексте русского символизма . . . . .	186
<i>Закирзянов А. М.</i> Поэтика пьес Туфана Миннуллина 1990–2000-х гг. . . . .	205
<b>Лингвистические методы в исследовании поэтики литературного текста</b>	
<i>Арзамазов А. А.</i> Темпоральные модели и семантика времени в удмуртской соцреалистической поэзии: А. Волков, С. Перевощиков (опыт close reading). . . . .	216
<i>Сулейманова Д. Д.</i> Лингвопоэтика парных слов в современной татароязычной прозе Башкортостана . . . . .	242
<b>Поэтика перевода</b>	
<i>Нагуманова Э. Ф.</i> Современная татарская поэзия в переводах на русский язык: проблема непереводаемого . . . . .	262
Список использованной литературы . . . . .	280
Сведения об авторах . . . . .	299

Научное издание

**ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУР НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ**

Редактор *Д. Р. Галиуллина*

Компьютерная верстка *Н. Т. Абдуллиной*

Дизайн *А. В. Булатова*

*При оформлении обложки использована картина Баки Идрисовича Урманче*

*«Плоты на Волге». 1926 г. Холст, масло. 53×71.*

*Собрание Государственного музея изобразительных искусств*

*Республики Татарстан.*

Подписано в печать: 15.04.2024.

Бумага офсетная. Формат: 60×84 1/16.

Гарнитура «Times New Roman».

Усл.-печ. л. 17,7. Уч.-изд. л. 15,5. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы

и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ

420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан

420111, Казань, ул. Баумана, 20