

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

**ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ
УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ:
КОНВЕРГЕНЦИИ И ДИВЕРГЕНЦИИ**

Коллективная монография

Казань
2025

УДК 821
ББК 83.3
Л 64

*Печатается по решению Ученого совета
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан
в рамках реализации п. 3.5 государственной программы
Республики Татарстан «Сохранение национальной идентичности
татарского народа»*

Рецензенты:

У. Н. Текенова, доктор филологических наук,
старший научный сотрудник Научно-исследовательского
института алтаистики имени С.С. Суразакова;
Ф. С. Сайфуллина, доктор филологических наук,
заведующий кафедрой татарской литературы
Института филологии и межкультурной коммуникации
Казанского федерального университета

Л 64 Литературы народов Урало-Поволжья: конверген-
ции и дивергенции: коллективная монография / под ред.
М. И. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ, 2025. – 336 с.
ISBN 978-5-93091-514-3

В коллективной монографии представлены статьи исследователей национальных литератур Урало-Поволжья, в которых в теоретическом и историко-литературном аспектах проблематизируются вопросы о конвергенциях и дивергенциях как факторах формирования урало-поволжской межлитературной общности.

Монография адресована ученым-литературоведам, аспирантам, студентам вузов, читателям, интересующимся литературами народов Урало-Поволжья, проблемами литературной компаративистики.

УДК 821
ББК 83.3

ISBN 978-5-93091-514-3

© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2025

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателей монография «Литературы народов Поволжья: конвергенции и дивергенции» – второй коллективный труд ученых, занимающихся исследованием национальных литератур Урало-Поволжья.

В первой коллективной монографии – «Поэтика литератур народов Урало-Поволжья» (2024) – были рассмотрены вопросы, связанные с поэтикой литератур проживающих в этом регионе народов, определены перспективы сопоставительной поэтики как одного из научных подходов их изучения.

Плодотворными для дальнейшего сотрудничества в рамках указанного проекта оказались состоявшиеся в прошлом году в Москве, Казани, Чебоксарах, Йошкар-Оле научные конференции, семинары, во время которых велись живые дискуссии по проблемам исследования национальных литератур.

Тематика настоящей монографии сопряжена с ревизией понятий и категорий, которые на протяжении многих лет являлись опорными в литературной компаративистике. К таковым, в частности, относятся «конвергенция» и «дивергенция», понятия, введенные в 1970-е гг. в научный оборот словацким компаративистом Д. Дюришиным для изучения межлитературных общностей [Дюришин, 1993: 9–63].

Монография посвящена, преимущественно, именно этой проблеме. Включенные в нее статьи современных исследователей из Москвы, Чувашии, Марий Эл, Удмуртии, Татарстана, Мордовии, Екатеринбурга свидетельствуют о многомерности заявленной проблемы и о различных подходах к исследованию межлитературности.

В первом разделе монографии – **«Конвергенции и дивергенции как факторы урало-поволжской межлитературной общности: теоретические проекции»** – представлены исследования, в которых теоретические рефлексии о межлитературности (в ее различных проявлениях) проецируются

на процессы, происходящие (или происходившие в относительно недавнем прошлом) в литературах Урало-Поволжья.

В статье Венеры Аминовой «Конвергенция и дивергенция как факторы современного межлитературного процесса» в преломлении к современным литературам народов Урало-Поволжья рассматриваются различные проявления дивергенции и конвергенции, формирующих региональную межлитературную общность. Исследователь проблематизирует вопрос о путях модернизации разрабатывавшихся в трудах Д. Дюришина понятий «конвергенция» и «дивергенция», особое внимание уделяя категории диалога как ключевого фактора межлитературности и указывая на возможные подходы к ее изучению, в частности, методы и приемы сравнительного и сопоставительного литературоведения, а также сопоставительной поэтики.

В статье удмуртского литературоведа Виктора Шибанова «Этнофутуризм как опыт межкультурных конвергенций (дискуссии 1999–2009 годов)» представлена картина развернувшейся в первое десятилетие 2000-х гг. в финно-угорских литературах дискуссии об этнофутуризме. Этот обзор позволяет установить точки схождения и расхождений участников литературного процесса (писателей, критиков, литературоведов из разных республик Урало-Поволжья) относительно этого течения в искусстве и литературе. Примечательно, что автор статьи не ограничивается финно-угорской литературой: в поле его внимания оказываются научные и критические рефлексии об этнофутуризме чувашских и татарских деятелей литературы и искусства.

Категория локального текста, рассматриваемая с опорой на понятия «свое» и «чужое», оказывается в центре внимания статьи Раисии Кудрявцевой «Особенности формирования “локального текста” в цикле стихотворений Геннадия Ояра “Северные сполохи”». Исследовательница раскрывает принципы создания локального (чукотского) текста, в основе которого, по ее словам, оказываются индивидуальное вос-

приятие автором определенного локуса, включенное (посредством знаковых для данного локуса концептов, мифологем, образов, а также интертекстуальных связей) в литературную традицию. Особое внимание автор статьи уделяет маркерам национально-культурной идентичности (в категориях «свое» и «чужое»), указывая на то, что иное природное и культурное пространство художественно изображается с опорой на ценности своей (в данном случае, марийской) национальной культуры, и такое восприятие предполагает как конвергентное («свое» сходное с «чужим»), так и дивергентное («свое», противопоставляемое «чужому») восприятие.

В статье Дании Загидуллиной «Понятие совести в национальных литературах в 1960–1970-е годы: опыт сопоставительного анализа» рассматривается процесс трансформации соцреалистического канона в литературе 1960–1970-х гг. На примере ряда произведений различных национальных литератур (татарской, марийской, узбекской) исследователь рассматривает переосмысление понятия «совесть» (постепенный отход писателей от жесткой, определяемой партийными идеологемами интерпретации этого понятия и углубление в психологию человека). Статья демонстрирует возможности применения понятий и концептов при исследовании типологических схождений (конвергенций) в национальных литературах.

В последнее десятилетие в национальных литературах России значительно оживилась дискуссия вокруг понятия «национальная литература». Во многом этому способствовало творчество писателей и поэтов, пишущих на неродном (преимущественно, русском) языке. Суть дискуссии, актуальной и для литератур народов Урало-Поволжья, сводилась не только к термину, который наиболее релевантен природе данного явления («русскоязычная литература», «пограничная литература», «транскультурная литература» и пр.), но и к вопросу об отношении этого достаточно объемного корпуса произведений к национальной литературе (т. е. к литературе, существующей на родном для того или иного народа России

языке). В контексте поднимаемой в данной монографии проблемы такой вопрос, очевидно, имеет свое теоретическое измерение: каковы точки притяжения и отталкивания между творчеством поэтов и писателей, пишущих на родном языке, и деятелей литературы, которые в силу различных причин выбрали для себя языком творческого самовыражения русский? Данная проблема оказывается в центре внимания в статье московских ученых, ведущих российских специалистов по проблеме «транскультурной литературы» Элеоноры Шафранской и Гульчачак Гариповой «Проблемы развития современной татарской литературы в контексте парадигмы “русская литература и литературы народов Российской Федерации”».

Определяя перспективы транскультурного подхода, исследователи выделяют роль транскультурных авторов как медиаторов в современном литературном российском процессе. Эта роль иллюстрируется на примере анализа творчества пишущего на русском языке автора – Салавата Юзеева, в творчестве которого ученые обнаруживают компоненты (например, тему национальной памяти), связывающие его творчество с национальной художественной традицией. В качестве доказательства такой конвергенции ученые приводят творчество современного татарского прозаика Талгата Галиуллина.

Второй раздел монографии – **«Эпическое сознание в литературах народов Урало-Поволжья: история и современность»** состоит из статей, посвященных особенностям проявления эпического сознания в словесности народов Урало-Поволжья. Включенные в этот раздел статьи Виталия Родионова, Елены Созиной, Галины Шкалиной посвящены разным аспектам данной проблемы, в них используются различные научные методы.

В статье В. Г. Родионова «Лиро-эпические традиции чувашского фольклора в контексте межжанровых и исторических межэтнических связей» с опорой на историко-генетический и сравнительный методы устанавливаются сходства и различия чувашской и татарской лиро-эпики. Наличие

сходств автор объясняет общетюркскими истоками лиро-эпических жанров, обращаясь, в частности, к текстам «Словаря тюркских наречий» М. Кашгари и находя аналогии им в фольклоре тюркских народов Урало-Поволжья. Вместе с тем, ученый обращает внимание и на различия, обусловленные особенностями мировосприятия чувашей и татар.

Статья Е. К. Созиной «Авторский эпос: между фольклором и литературой» развивает проблему явления авторского эпоса, которая поднималась и в первой монографии в работе мордовского ученого А. М. Шаронова «Фольклорное и авторское сознание “Масторавы”» [Поэтика литератур народов Урало-Поволжья, 2024: 31–48]. Аналитический обзор отечественных исследований феномена авторского эпоса сопрягается в статье исследовательницы с размышлениями о процессе эпосотворчества и способствовавших ему культурно-исторических факторах. Ученый выделяет типологическую общность таких созданных в первой четверти XX века авторских эпосов, как удмуртский «Дорвыжы» (творение Герда Худякова), «Биармия» (коми-писатель К. Жаков), вогульский «Янгал-Маа» (М. Плотников) и др.

Как своего рода развитие темы, заявленной в статье Е. К. Созиной, воспринимается статья марийской исследовательницы Г. Шкалиной, посвященная героическому эпосу мари «Югорно. Песнь о весте пути». В отличие от указанных выше примеров авторского эпоса, «Югорно», как и мордовский эпос «Масторава», появился в начале нынешнего столетия. Очевидно, что их появление было обусловлено переживаемым с начала 1990-х гг. подъемом национального самосознания. Автор статьи подробно анализирует мифопоэтические образы и мотивы «Югорно», выделяя в них архетипические универсалии и, с другой стороны, национально-специфические особенности.

В третий раздел монографии – **«Жанровые процессы в литературах народов Поволжья: национальные традиции и типологические параллели»** – включены статьи

Алсу Хабибуллиной (Казанский федеральный университет), Елены Зейферт (Российский государственный гуманитарный университет), Елены Шароновой (Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева), а также совместная статья Татьяны Зайцевой и Ольги Максимовой (Удмуртский государственный университет). Их объединяет общность проблематики: авторы в теоретическом и историко-литературном ракурсе рассматривают отдельные жанры в татарской, мордовской и удмуртской литературах.

Статья А. З. Хабибуллиной написана с опорой на методологию сопоставительного литературоведения. В ней сопоставляются жанр лирического посвящения в русской литературе и *багышлау* – в татарской. Автор выдвигает гипотезу об истоках жанра багышлау в татарской поэзии, а во второй части исследования сопоставляет произведения, относящиеся к адресованной лирике, в творчестве современных поэтов А. Кушнера и Р. Хариса.

Статья Е. И. Зейферт посвящена вариантам традиционных жанров немецкой поэзии – шванк и шпрух – в творчестве поволжских немцев. Автор устанавливает, что именуемые словами «*Vierzeiler*» (четверостишия) и «*Achtzeiler*» (восьмистишия) стихотворения поволжских немцев своим источником имеют немецкий жанр шпрух. В российско-немецкой поэзии он приобретает ряд специфических жанровых признаков: моралистический императив, российско-немецкая тематика, дидактизм, притчеобразность и пр.

На примере творчества российско-немецкого поэта Э. Гюнтера исследователь анализирует жанр шванка, подчеркивая, что, несмотря на свое двуязычие, автор создавал произведения этого жанра только на немецком языке, что является одним из маркеров сохраняющегося жанрового сознания.

В статье Е. А. Шароновой на примере произведений А. М. Шаронова исследуются конститутивные признаки жанра «книга стихов». Анализ поэтики и содержания двух книг стихов поэта – «На земле Инешкипаза» и «Монологи» – при-

водит исследователя к выводу, что авторское эпическое мировосприятие в них определяется, с одной стороны, идеей универсальных законов бытия, с другой – сопричастности человека национальному Космо-психо-логосу (термин Г. Гачева).

Статья Т. И. Зайцевой и О. М. Максимовой «Великая Отечественная война в удмуртской очеркистике второй половины 1940–1960-х гг. (на примере творчества писателя-фронтовика М. Лямина)» посвящена фронтовой очерковой прозе 1940–1960-х гг. В ней на примере творчества удмуртского прозаика М. Лямина рассматриваются содержательные и архитектурные особенности этого жанра. Внимание ученых сосредоточено на творчестве удмуртского писателя, но в отдельных случаях ими проводятся параллели с другими национальными литературами. В частности, обращая внимание на усиление психологизма в очеркистике М. Лямина второй половины 1950-х гг., авторы статьи указывают, что подобного рода тенденция была характерна и для написанных еще в годы Великой Отечественной войны рассказов татарского прозаика А. Еники.

Статьи, представленные в данной монографии различны по содержанию. Часть из них написана в русле компаративной методологии (с опорой как на традиции имеющего большую историю в отечественном литературоведении сравнительного метода, так и на заявивший о себе в начале нынешнего столетия метод сопоставления литератур); другая содержит анализы отдельных явлений в литературах народов Урало-Поволжья. В этой связи этот коллективный труд может восприниматься как тематически-эклектичный. Вместе с тем, для читателя, интересующегося историей и современным состоянием литератур Волго-Уральского региона он, безусловно, будет полезен. С одной стороны, расширением представлений о них как развивающихся в соответствии с собственными траекториями движения, обладающими национальной идентичностью литературами; с другой – как о литературах, существующих в рамках региональной межлитературной

общности, формируемой разноприродными конвергенциями и дивергенциями.

*Марсель Ибрагимов,
кандидат филологических наук*

**Конвергенции и дивергенции
как факторы Урало-Поволжской
межлитературной общности:
теоретические проекции**



КОНВЕРГЕНЦИЯ И ДИВЕРГЕНЦИЯ КАК ФАКТОРЫ СОВРЕМЕННОГО МЕЖЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

В. Р. Аминева

Понятия «межлитературная общность», «межлитературные синтезы» вводит в научный обиход Д. Дюришин, решая вопросы «объединения» различных национальных литератур в группы, семьи по тем или иным признакам: этническому, географическому, государственно-политическому, языковому и прочим факторам: «Самый общий обзор исторически сложившихся и возможных группировок национальных литератур показывает, что при изучении литературных связей внутри подобных объединений необходимо учитывать разнообразные внелитературные факторы, а также их историческое взаимодействие» [Дюришин, 1979: 246]. «Межлитературная» систематика Д. Дюришина направлена на постижение единства мировой литературы в том смысле, какой ей придавал И.В. Гете, – единства, «осознаваемого и трактуемого как выражение нераздельности человечества и нерасчленимости мира вопреки всем границам, барьерам и порогам» [Седельник, 2016: 52]. Объединяющая основа: близость языков, сознание этнического родства, общая государственность, территориальная смежность – выступают источником типологических схождений на разных уровнях литературного процесса и творчества писателей.

Понятие «межлитературная общность» отражает связь национального начала с более масштабными категориями и понимается как историческое явление – это «живые видоизменяющиеся формации, которые в процессе своего развития реагируют на самые разнообразные исторические детерминанты. Образования эти не однородны, а по глубинной своей

сути многообразны и сложны. Благодаря этому происходит взаимопересечение их сфер влияния, их онтологических принципов» [Дюришин, 1993: 9].

Взаимодействие в пределах данных комплексов «своего» и «чужого», единичного и единого, уникального и универсального находит выражение в трех функциях, которые выполняет межлитературный контекст: интегральной, дифференциальной и комплиментарной. Учитывая то обстоятельство, что в ходе истории интегрально-дифференциальные механизмы межлитературного процесса меняют свою динамику и направленность, Д. Дюришин предлагает термины конвергенция и дивергенция развития [Дюришин, 1993: 20]. Дивергенция (расхождение) и конвергенция (сближение) – это две противоположные и взаимосвязанные тенденции, которые играют ключевую роль в формировании общего между разными литературами и культурами пространства.

Итак, категория межлитературности, сочетающая в себе факторы конвергенции и дивергенции, является достаточно изученной в современной компаративистике. При этом недостаточно внимания уделяется смыслопорождающей роли диалогических отношений между разными национальными литературами как одного из конститутивных параметров явления межлитературности. Межлитературный диалог является порождающим фактором интегративных текстовых ансамблей в границах определенной общности текстов. Он обеспечивает их целостность, семантическую многомерность и создает возможность для появления трудно вербализируемых, неструктурированных смыслов. Закономерности формирования и функционирования подобных межлитературных единств сходны с теми, что действуют в пространстве сверткестов, возникающих в пределах одной национальной литературы, и в то же время принципиально отличаются от них.

Границы межлитературных текстовых единств, как и пределы сверхтекста, одновременно и устойчивы, и динамичны. Но в отличие от сверхтекстов, имеющих центрирующий их единый концепт или манифестирующие его формы (сходные темы, образы, мотивы и т. д.), межлитературные формации, их рамки, количественный состав, степень общности входящих в них текстов, ценностно-семиотические основания и поэтика моделируются субъектом межлитературных диалогов – читателем или писателем, выступающими в роли «наадресата» (М. М. Бахтин). Субъект межлитературной дискурсии, актуализируя релевантный смысловой потенциал вступающих в диалог текстов, выполняет функцию их модально-смысловой центрации.

В энергетическом поле формирующихся в межлитературных диалогах текстовых образований действуют две противоположно направленные процедуры смыслопорождения, специфичные именно для данного типа общности текстов. Одна из них осуществляется на основе конвергентных, динамически разветвляющихся семантических связей, определяющих вектор вероятностного ассоциирования и актуализации эстетически сходных компонентов смысла, мотивирует способ их соотношения и взаимодополнения в разрастающемся диалогическом пространстве формирующейся межлитературности. Описывая это центростремительное движение – подчинение национального начала более масштабным категориям, В. Д. Седельник констатирует: «Вычленившись из более широких культурных общностей, конституируясь, воздвигая для защиты своего суверенитета и своей специфики языковые и прочие барьеры, национальные государства и, соответственно, национальные культуры тем не менее сохраняют свои связи («мосты») с надэтническими образованиями. Это закономерность межлитературного развития, ее волевыми усилиями можно ослабить, приглушить, но совсем устранить нельзя, ибо это означало бы полную изоляцию, не-

избежное оскудение и смерть литературы и любого другого вида искусства» [Седельник, 2016: 57].

Другая тенденция, центробежная, реализуется на основе дивергентных отношений, характеризующих смыслопорождающую модель присутствия «я» в «мире»: осуществляется раскрытие, углубление, развитие заключенного в каждой национальной культуре потенциала ее идентичности, происходит закрепление ее устойчивых, исторически мало изменяющихся смысловых структур, традиций, символических форм, отличающих данную национально-культурную систему от других и обеспечивающих ее сохранение в ценностном поле мировой культуры как уникального духовно-практического образования.

Благодаря художественно-смысловым связям первого типа происходит стяжение текстов в некую межлитературную общность, обладающую концептуально-семантической протяженностью и коммуникативно-смысловой целостностью. Эта целостность существует в воспринимающем сознании «наадресата» и обеспечивается сопрягаемыми идейно-творческими установками авторов – участников межлитературных диалогов. Художественно-смысловые связи второго типа выявляют в концептуально-семиотическом пространстве исследуемой межлитературной модели эстетически имманентные факторы самоидентичности вступающих в диалог литератур и культур. В. Д. Седельник считает формой сосуществования отдельных литератур в рамках той или иной межлитературной общности их непрекращающееся и взаимообогащающее противоборство: «В рамках межлитературных общностей идет постоянное взаимное обогащение по законам обратной связи. <...> Межлитературные связи предполагают не пассивный обмен «влияниями», а соревновательность, соперничество, борьбу, в которой утверждает себя то, что не только больше соответствует потребностям

времени, но и лучше отвечает имманентным закономерностям литературного развития» [Седельник, 2016: 57].

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

Рассмотрим, как это происходит на примере поволжской междоискусственной общности.

Категории междоискусственности: методы исследования

В качестве инструмента литературоведческого анализа явления междоискусственности как подвижного, исторически изменяющегося равновесия разнонаправленных факторов: конвергенции и дивергенции – могут быть использованы методы и приемы сравнительного литературоведения, исторической, теоретической и сопоставительной поэтики.

Сопоставительная поэтика как особая область научного исследования формируется в контексте идей и методологических установок сопоставительного литературоведения, в рамках которого сложилась своя система терминов: «меж-

литературный диалог», «идентичность», «множественность литератур», «со-существование литератур», «принцип дополнительности» смыслов и др. [см.: Теория литературы, 2010], сформировались новые подходы к категориям универсального и уникального [см.: Аминева, 2018]. Для постижения противоречивого единства конвергентных и дивергентных функций междисциплинарного контекста особенно важны два методологических принципа сопоставительной поэтики – «вненаходимости» по отношению к находящимся в диалоге литературам, т. е. внешне-объективной точки зрения, с одной стороны, и «внутринаходимости» по отношению к каждой из них – с другой, что достигается разными способами, например, с помощью эмпатических процедур психологической герменевтики (сопереживание, сочувствие, понимание).

С категорией междисциплинарности коррелирует герменевтический метод. М. М. Бахтин в работе «К методологии гуманитарных наук» вводит понятие «контекстов понимания» и ставит проблему «далеких контекстов», говоря о «нескончаемом обновлении смыслов во все новых контекстах» [Бахтин, 1979: 372]. В качестве такого «контекста понимания» произведений одной национальной литературы может выступать контекст иной национальной литературы, являющийся своеобразным диалогизирующим фоном их восприятия. М. М. Бахтин так характеризует этот процесс: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже... <...> Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого

(но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [Бахтин, 1979: 334–335].

Дивергентной составляющей межлитературных явлений и процессов релевантен такой прием, как описание: «Оно должно вестись в таких содержаниях терминов и понятий, в таких сочетаниях последних, которые соответствуют природе описываемой литературы. Описание не может быть «опрокидыванием» на разные литературы одной и той же исследовательской модели, источником которой являются одна или группа из них. Описание производится без целевой установки на последующее выравнивание литератур, в нем, наоборот, фиксируется идентичность каждой из них. Возможно описание, ориентированное на воспроизведение как целостности той или другой литературы, так и отдельных явлений в ней (системы жанров, тропов, представленности авторского «я», художественной фонологии и т. п.). <...> Описание, проводимое обозначенным выше образом, оказывается связанным с понятием множественность литератур» [Сафиуллин, 2010: 98].

Этот исследовательский прием С.Н. Зенкин сравнивает с эмпирическим описанием лексем в толковых словарях или исследованием-описанием лабиринта библиотеки в романе У. Эко «Имя розы». Явление в данном случае не определяется, а именно описывается [Зенкин, 2018: 6–7]. При этом востребованными оказываются не дефиниции, а «инфиниции», которые Е. Берри и М. Эпштейн связывают с понятием актуальной бесконечности и парадоксами теории множеств у Кантора, а также с теоремами Гёделя о неполноте: «Инфиниция демонстрирует множественность возможных определений предмета и одновременно недостаточность каждого

из них и невозможность полного определения как такового» [Berry, Epstein, 1999: 141].

Дифференциальную функцию межлитературного контекста помогает понять историко-генетический метод, позволяющий выявить истоки сопоставляемых литературно-художественных явлений, рассмотреть их становление. Вслед за О. М. Фрейденберг подчеркнем значение в исследовании феномена межлитературности генетического метода, «идущего от поверхности явлений вглубь, обнажающего слой за слоем, пока он не доходит до неизменно и спокойно пребывающего соотношения между фактором и данным явлением» [Фрейденберг, 1995: 80]. Именно генезису принадлежит ключевая роль в характеристике жанровых систем литератур, входящих в ту или иную межлитературную общность. Например, сопоставление произведений средней и малой форм эпики в русской и татарской литературах предполагает знание истоков жанров: новелла восходит к анекдоту, повесть – к притче, хикая – к длинному стихотворению, которое в свою очередь вырастает из фольклорного жанра «озын жыр».

Взаимодействие дивергентных и конвергентных связей в пространстве межлитературных комплексов раскрывают постструктуралистские методики анализа текстов, получившие общее название деконструкции. Критика традиционной теории знака и формирование концепции «письма» в работах постструктуралистов сопровождается повышенным вниманием к процессу «означивания», который приходит на смену обычным способам «обозначения»: «Как мы уже говорили, особенность письма связана со сложным смыслом выражения *пространственная разнесенность*: это и диастема, и специализация времени, но также и выявление – в некоем исходном пункте – таких значений, которые необратимая линейная последовательность, движущаяся от одной наличной точки к другой наличной точке, всячески стремится вытеснить, хотя и не всегда успешно. <...> Между этим письмом

и логосом (или временем логики), подчиняющимся принципу непротиворечивости и являющимся основанием всей метафизики присутствия, существует глубокая сопричастность. Однако в любом бессловесном или хотя бы не чисто звуковом процессе пространственного разнесения значений возможно возникновение таких сцеплений, которые более не подчиняются линейности логического времени, времени сознания или предсознания, времени “словесной репрезентации”» [Деррида, 2000: 359–360].

В пространстве свободного «полёта» («плаванья») означающих, освобожденных от зависимости от означаемых и образующих отдельные от них ряды, действуют особые принципы, которые соответствуют логике диалогизма, т. е. «1) логика дистанцирования, а также логика отношений между различными членами предложения или нарративной структуры, что предполагает становление – в противоположность уровню континуальности и субстанциальности, которые подчиняются логике “бытия” и могут быть обозначены как монологические; 2) логика аналогии и неисключающей оппозиции – в противоположность уровню каузальности и идентифицирующей детерминации, также монологическому; 3) логика “трансфинитности” (понятие, заимствованное нами у Кантора), которая, опираясь на представление о “мощности континуума” поэтического языка (0-2), вводит еще один формообразующий принцип, а именно: поэтическая последовательность “непосредственно превышает» (а не выводится каузальным путем) все предшествующие последовательности аристотелевского ряда (научного, монологического, нарративного)» [Кристева, 2000: 436].

Рождающаяся в межлитературных диалогах категория универсального, ее функциональные и структурно-содержательные особенности инициируют конвергентные течения в межлитературном процессе. Их сущность может быть осознана с помощью термина трансгрессии как выхода за пре-

дела традиционной системы понятий, обладающих устойчивым, зафиксированным в литературоведческих словарях содержанием. М. Эпштейн определяет универсальное как возникающий в результате концентрации смысла семантический сдвиг: «Универсальное – это способ трансгрессии каждой культуры, каждой социально-исторической или психофизической общности, причем наивысшей ценностью, в контексте универсализма, является самотрансгрессия, осознание ограниченности данной культуры, исходящее от нее самой» [Эпштейн, 2004: 650]. К. К. Султанов, исследуя эволюцию художественного мышления в соотнесенности с традицией как ключевым концептом системного изучения национальных литератур, раскрывает заключенный в трансгрессивности потенциал жизнетворческой активности: происходит «преодоление неизменного, обновляющий выход за пределы устоявшейся нормативности, инициирующий семантические сдвиги и разрушение инерционности» [Султанов, 2025: 198].

Этот «головокружительный» выход за рамки предзаданности и обретение экзистенциально значимого избытка видения и знания («трансгредивных»), если использовать термин М.М. Бахтина, наличному бытию моментов сознания) совершается в концептуально-семиотическом пространстве межлитературности: «Особая межлитературная связь отсылает к качеству неизолитованности, к авторскому предвосхищению нового духовного горизонта, побуждающему к трансгрессии, к выходу за привычные пределы, к поиску неизведанных возможностей. Поэтому переживание встречи с другой культурой, обещающей возможное расширение жанрово-стилевого диапазона, – это такой же ресурс самобытности, как и национальная характерность» [Султанов, 2025: 520].

Сложность и подвижность предмета изучения требуют гибкости методологии исследования, тонкости и вариативности конкретных методик, способных выявить открытые,

незавершенные процессы национально-культурной идентификации и самоидентификации литературно-художественных систем, а также охарактеризовать обратное движение – сопряжение различных художественно-эстетических традиций и образование новых моделей их объединения – «межлитературных синтезов». Думаю, что обозначенная область научного дискурса вписывается в рамки проективной эпистемологии: она свободна от аксиоматических рассуждений и нормативного изложения какой-нибудь теории, конституирует, «развертывает собой» [Эпштейн, 2006: 21–22] открывающиеся конструктивные возможности теоретической мысли.

Поволжская межлитературная общность: конвергенция и дивергенция развития¹

Поволжье – место пересечения восточной и европейской культур. На этой территории проживают народы трех различных групп: восточнославянской (русские), тюркской (татары, башкиры, чувашаи) и финно-угорской (мордва, удмурты, марийцы). На развитие татарской и башкирской культур сильное влияние оказал ислам. Чувашаи и другие народности приняли христианство. Таким образом, регион заселен народами, этнически неродственными, различающимися по языку, религии, культурно-историческим и художественно-эстетическим традициям. Но длительное проживание русских, татар, чувашей, башкир, мордвы, мари, удмуртов в близком соседстве и одинаковых природных условиях, сходные пути исторического развития этих народов способствовали установлению тесных контактов между ними и определили сходные черты их материальной и духовной культур [Ананичева, 1991: 4].

¹ Данный раздел статьи написан на основе коллективной монографии: Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.). Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012.

Тюркоязычные литературы, имеющие общее наследие, продолжают традиции культуры древнего Булгара и восточной классики. Татарская и башкирская литературы различаются в характере своей истории. В условиях усиливающегося в XX в. русского культурно-литературного влияния татарская словесность формирует свою идентичность в диалоге как с русской, западноевропейскими, так и с азербайджанской, узбекской, турецкой и другими литературами. В процессе становления башкирского художественного слова значима роль фольклорных традиций. Чувашская литература имеет особую, отличную от башкирской и татарской литератур, историю. Язычество, принятие православия вели к отдалению чувашского народа от общетюркского наследия и объединению с финно-угорскими народами этого края. Финно-угорские литературы России (марийская, мордовская, удмуртская) возникли на основе традиций устного народного творчества, испытали сильное воздействие миссионерской деятельности, русскоязычия и русской литературы.

Факторы, принадлежащие различным рядам: языковые, этнические, общественно-политические, географические, конфессиональные, художественно-эстетические и др., выступают на разных этапах развития культур народов Поволжья в сложном взаимодействии – «сталкиваются», взаимоперекрещиваются, нейтрализуют, усиливают друг друга и т. д. Характер их соотношения определяет тенденции к сближению, расхождению, взаимодополнению в пределах данной региональной общности литератур.

Единство интегральной и дифференциальной функций поволжского литературного контекста проявилось, в частности, в том, как изображается писателями национальных республик Поволжья формирование нового исторического сознания, ставшего структурообразующим элементом национальной философии бытия. Так, интерес башкирских, татарских, чувашских, марийских, мордовских, удмуртских

прозаиков к исторической теме продиктован потребностью осмыслить как путь, пройденный народом, его исторические судьбы, так и уроки относительно недавнего прошлого. Исследователь мордовской литературы В. И. Демин констатирует: «Художники слова заставляют задуматься: кто мы? откуда мы? зачем мы? с чем пришли на эту грешную землю? Это тем более актуально, что в силу различных обстоятельств почти миллионный народ, давший миру десятки талантливых личностей, обладающий ни с чем не сравнимой сокровищницей словесно-художественного искусства, из года в год интенсивно сокращается. Обращаясь к корневым истокам своих этносов, писатели стремятся вызвать в сердцах соплеменников надежду на национальное и духовное возрождение, пробудить их национальное сознание» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 84].

Мордовские писатели выражают свою мысль о прошлом, настоящем и будущем нации, о территориальном и языковом строительстве, о межэтнических взаимоотношениях прежде всего в художественно-публицистической форме. Национальное прошлое: жизнь народа, его мировоззрение, культура, эстетика, этика, философия, педагогика, национальная космогония – осваиваются и в жанре эпопеи (А. М. Шаронов «Масторава»). Стремление башкирских, татарских, марийских прозаиков постичь национальный характер, выявить константы национального бытия приводит к активизации жанра исторического романа. Судьбы национальных героев Удмуртии, подвергнутых репрессиям в сталинские годы, раскрываются в произведениях, представляющих собой, по наблюдениям Т. И. Зайцевой, синтетические жанровые формы: в них «сведены воедино архивные материалы, воспоминания, встречи, автобиографии, письма, элементы дневника, протоколы допросов, газетные вырезки, философский трактат, авторские ремарки» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 141]. В чувашской литературе, как установ-

ливаает Г. И. Федоров, новый взгляд на события недавнего исторического прошлого вырабатывается в рамках малых и средних эпических жанров, в основе которых лежит «“событийный троп”, рассчитанный на броский эффект» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 185].

О поволжской «межлитературной общности» позволяют говорить сходные жанровые и художественно-стилистические формы осмысления как социально-психологических коллизий времени, так и экзистенциальных глубин человеческого существования. Общая тенденция регионального литературного процесса – активизация субъективно-личного начала, его предельная напряженность и экспрессивность, что выражается в повышенном лиризме повествования, активном использовании лирических структур и разнообразных приемов «лирической концентрации» (Т. Сильман). Лирический тип познания действительности характеризует удмуртскую мемуарно-биографическую прозу 1990-х гг. В мордовской новеллистике ведущую роль играет жанр лирической миниатюры. В творческом портрете-воспоминании, получившем распространение в мордовской прозе последних лет, герой изображается сквозь призму личного восприятия автора-повествователя. В чувашской прозе, как доказывает Г. И. Федоров, художественное слово принимает характер открытой публицистичности, а порой черты художественной очеркистики. В произведениях чувашских писателей действует символизирующая тенденция, отражающая тяготение «к философским символам многовековой национальной культуры, к феномену поиска нетленного смысла жизни» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 181]. Тенденциозность, открытая демонстрация авторской позиции, отказ от объективного нейтрального повествования характеризуют современную башкирскую и татарскую прозу.

Названной тенденцией вызваны изменения в жанровой системе национальных литератур. Главенствующее место

занимают «малые» жанры эпоса – рассказ и повесть. Исследователь аксиологии и поэтики современного марийского рассказа Р.А. Кудрявцева констатирует: «... в художественном решении традиционно характерных для марийской литературы проблем деревенской жизни, нравственной состоятельности современного человека отчетливо проявляются такие идейно-стилевые решения, как психологизм повествования и философизация жанрового содержания рассказа» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 48]. Снижение эпического размаха и масштабности изображения, угасание жанра исторического романа и «переход национального художественного слова на малоформатные жанры» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 142], как свидетельствуют исследования Т. И. Зайцевой, – одна из закономерностей современного удмуртского литературного процесса. Г. И. Федоров размышляет о причинах «нероманности» последних десятилетий и приходит к следующим выводам: «всесилие» малых и средних жанров диктуется, с одной стороны, «той раскладкой общественных сил, которые мы сегодня имеем», а с другой – тем, что «крупному жанру претит нынешний активный субъективизм, желание одномерно писать гротеск, черную реальность, облечь последнюю в ткань открытого неприятия» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 182].

Центростремительные тенденции в концептуально-семиотическом пространстве поволжского межлитературного объединения поддерживаются эстетически имманентными факторами национальной идентичности художественных текстов. К ним можно отнести, в частности, особенности функционирования таких форм художественной условности, как гротеск, фантастика, гипербола, аллегория и др. В произведениях, например, мордовских писателей условные формы художественной изобразительности – средство репрезентации разных видов комического. Гротеск нередко

является основным принципом сатирического обобщения. Так, в повестях В. А. Ивенина и Е. М. Козиной создается, по словам В. И. Демина, «мир гротескового смеха, основанного на союзе фантастики и сатиры» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 92]. Исследователь чувашской литературы Г. И. Федоров пишет об «уплотнении стиля» как закономерности современного национального историко-литературного процесса: «Происходит явное уплотнение стиля – повесть начинает вбирать в себя и приключение, и черты (что становится иногда весьма назойливым фактом) черного анекдота, и фантастику, и детектив, и авантюренность, и сатиру, и даже лирику с психологией, мистику и многое другое. Повысился интерес к балладно-притчевому, сказочному, обнаженно публицистическому принципу организации материала и разворачиванию сюжета» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 185–186].

Мифоцентричность произведений башкирских, татарских, чувашских, марийских, мордовских, удмуртских художников слова и связанный с мифологизирующей тенденцией универсальный масштаб осмысления и оценки происходящего также усиливает действие дифференциального фактора в поволжском межлитературном контексте. Писатели обращаются к первоисточкам национальной культуры, ориентируются на мифопоэтическое сознание своего народа, стремятся постичь национальную философию бытия. Примечательно в этом плане творчество удмуртских прозаиков Н. Самсонова и О. Г. Четкарева. Например, в повести Н. Самсонова «Рок» фольклорные образы и мотивы выражают родовое сознание народа – его веру в законы вечной справедливости и неизбежность наказания за зло. Художественный мир прозы О. Г. Четкарева, по словам Т. И. Зайцевой, «направлен на обобщение и универсализацию народного самосознания как опору для выхода из противоречий нынешнего века, возрождение национальных, общечеловеческих ценностей»

[Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 146–147]. В современной татарской прозе (произведениях Н. Гыйматдиновой, Г. Гильманова, Ф. Байрамовой и др.) мифологическая фантастика, выполняя различные функции – являясь основой поэтики, способом авторской оценки и т. д., позволяет писателям, как свидетельствуют работы Д. Ф. Загидуллиной и М. И. Ибрагимова, «выйти за пределы современности к внеисторическим универсалиям» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 115]. В чувашской литературе мифологизм неотделим от мистицизма. Мистика и миф воплощают разные грани глубинной метафизики национального бытия. В прозе Н. Петровской «пошлость и меркантильность превращаются в гротескно-фантастическое, трагико-анекдотическое действо» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 187]. В рассказах А. Михайловой миф, развиваясь концентрически, начинает охватывать весь мир. По определению Г. И. Федорова, это «миф безжалостный, предельно гнетущий, обваливающий все позитивное, морально здоровое» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 189]. Кроме того, ряд произведений демонстрирует, по наблюдениям Г. И. Федорова, бессилие мифа. «Проза ищет новый художественный хронотоп, но так или иначе приходит к уже тысячу раз апробированным топосам национальной культуры» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 192].

Конвергентные, сближающие художественные тексты, принадлежащие разным национальным литературам, и дивергентные, обнаруживающие их расхождение, отношения формируют и лирическую субсистему поволжского межлитературного контекста. Национальная идентичность произведений, написанных на разных языках, выявляется прежде всего в диалоге с жанровыми традициями русской, европейских и восточных литератур. Поэты воспроизводят композиционную структуру и художественно-стилистические приемы

распространенных форм арабоязычной, персоязычной, тюркоязычной лирики (газель, рубаи), японской (хокку, танка), русской и европейской (сонет, баллада) словесности. В них выявляются культурно-исторические, философско-идеологические, художественно-эстетические особенности функционирования канонических жанров в современном национальном историко-литературном процессе.

Современные авторы, реализуя структурно-содержательные возможности хокку, танка, рубаи, газели, сонета, баллады, выстраивают разные виды диалога «своего» и «чужого» в лирическом тексте. Например, в рубаи К. Аралбаева присутствуют топосы национальной культуры (Урал, меч, камень), раскрывается характер башкирского народа. Марийский поэт Г. Гадиятов передает особенности национальной психологии, используя твердую стихотворную форму глоссы (так построено стихотворение С. Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ!»). Ю. Рязанцев в балладе «Сердце матери» трансформирует устойчивую сюжетную схему: мать без слов поняла, что нужно ее сыну, и сама отдала ему свое сердце. Этим действием, как отмечает Р. А. Кудрявцева, вызван ритмико-интонационный «слом»: суммарно-трагическая интонация сменяется взволнованно-лирической, величаво-грустной. В центре внимания удмуртского поэта А. Е. Белоногова – кризисное мировосприятие человека, оказавшегося в ситуации «безвременья» и ощутившего свою ненужность и отверженность. Формой художественного самовыражения становятся жанры сонета и рубаи. В чувашской лирике не просто возрождается древняя семантика жанров восточной поэзии: газели – в творчестве В. П. Эктеля, танка – у Г. Ф. Юмарта, рубаи – у Н. Исмуква, танка и хокку – у П. Е. Эйзина. В кратких по форме стихотворениях В. И. Энтипа, по наблюдениям И. В. Софроновой, «есть реминисценции из японских и китайских произведений, воспроизведение индийских и индоиранских мотивов. Проникновение традиций китайской

поэзии наблюдается в использовании многозначности слов, рифмовке омонимов и омоформ, игры слов» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 226]. «Краткостиишья», создаваемые на основе синтеза восточных поэтических традиций и фольклорной поэтики, утверждаются как самостоятельный жанр национальной литературы, являющийся носителем эстетической концепции действительности, которая сложилась в чувашской словесности и народной культуре.

В лирике, как и в эпосе, фольклорно-мифологическое начало, создающее в каждой из литератур неповторимые текстовые коннотации, усиливает национально-этнический компонент художественной картины мира. Н. Ю. Юсупова и М. И. Ибрагимов выделяют в качестве одного из способов реализации национально-культурной идентичности «соединение на основе мифа и истории философских и социальных проблем: жизни и смерти, времени и вечности, судьбы нации» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 119]. По мнению исследователей, национальная идентичность конструируется и в религиозном дискурсе. В ряде стихотворений татарских поэтов актуализируется значимый для татарской культуры суфийский код. Например, в творчестве Г. Салима, как установлено литературоведами, символические образы и мотивы выражают характерный для исламского мистицизма комплекс идей. Удмуртский поэт В. М. Ванюшев в стихах, посвященных «малой родине», с помощью образов из народных преданий и мифологии изображает становление родной деревни; напоминает читателям старинный обряд, как уходившие на фронт солдаты «отмечали» верхушки елей: по ним можно было узнать, жив он еще или погиб в далеких краях; семь струн гитары обозначали семь старинных названий дней недели, которыми пользовались древние удмурты и т. д. [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 169]. В. Л. Шибанов подчеркивает значимость актуализируемых в художественных текстах этнокультурных архетипов,

определяющих мировоззрение, характер, историческую судьбу народа: героями поэмы «Удмурт выжы книга» «являются богатырь и правитель Идна, женские божества Шунды-Мумы (Мать-Солнце), Музьем-Мумы (Мать-Земля), Гудыри-Мумы (Мать-Гроза), которые предстают перед читателем не столько как мифологические персонажи, сколько как прото-следы и архетипические символы, сохраняющие в себе ментальную основу» [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 172].

В то же время поэзия национальных республик Поволжья, развиваясь в русле общемирового литературного процесса, проникается эпическим и драматическим содержанием. Диффузность жанрово-родового состава современной словесности обнаруживается в таких художественных формах, как роман в стихах (например, «Женщина и море» И. Калинкина, «Светопреставление» Н. Исмукова), поэма («Река клятвы» Р. Хариса, «Как будто книга бытия... (На Иднакаре)» В. М. Ванюшева, «Митта» Н. Исмукова), баллада («Сердце матери» Ю. Рязанцева), басня («Письмо свиньи», «Бородатый младенец» Р. Назарова), стихотворения в прозе (характерны для творчества чувашских поэтов) и др.

Подобно лирике и эпосу, современная драматургия – система индивидуально-авторских художественных миров, творцы которых принадлежат разным национальным литературам, разным поколениям, направлениям и течениям в искусстве. В текстовом пространстве драматических произведений, входящих в поволжский межлитературный контекст, также разворачиваются художественно-смысловые связи интегрального и дифференциального типов. Тем не менее многие процессы, аналогичные тем, что были выявлены и проанализированы нами на материале эпических и лирических текстов, имеют специфику, обусловленную своеобразием драмы как рода литературы, традициями национального театра и народной смеховой культуры.

Поэтике современной драмы присущи такие черты, как насыщенная метафоричность, условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, анормативность художественной структуры и др. Она характеризуется многообразием тем, жанров (от драмы абсурда до трагедии), методов. Художественные открытия драматургии совершают на путях синтеза жанрово-родовых форм, художественного реализма и (пост)модернистских приемов – тенденция, ярко проявившаяся в региональном литературном процессе.

Н. М. Юсупова и М. И. Ибрагимов устанавливают типологическое сходство произведений татарских авторов с явлениями европейской и русской драматургии 2-й половины XX в. В. Л. Шибанов обнаруживает в комедиях удмуртских драматургов реминисценции из «Ревизора» Н. В. Гоголя, «Недоросля» Д.И. Фонвизина, влияние формирующегося российского постмодернизма, в трагедиях – античный и шекспировский коды, параллели с «Борисом Годуновым» А. С. Пушкина, «Грозой» А. Н. Островского. Е. Р. Афанасьева относит пьесы чувашских драматургов Б. Чиндыкова и А. Тарасова к жанру символистской драмы.

В произведениях татарского драматурга М. Гилязова органично соединяются условно-метафорический и реалистический планы изображения, что позволяет осветить острые социальные проблемы времени: вымирание татарских деревень, равнодушие молодежи к их судьбе, закрытие школ, утрата семейных ценностей. К широким социальным обобщениям тяготеют трагикомедии марийских драматургов М. Рыбакова и В. Абукаева-Эмгака, в которых переплетаются смешное и трагическое. В жанре социально-бытовой драмы, активно развивающейся в мордовской драматургии последних лет, наблюдается взаимопроникновение сатиры и трагедии. В. И. Демин объясняет это не только усилением внимания драматургов к социально-нравственным и этическим проблемам семьи и общества, но и фольклорными тра-

дициями [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 107].

Вместе с тем сплав лирического и драматического, трагического и комического, пародийного и притчевого, иронического и публицистического начал приводят к возникновению в каждом конкретном случае уникальных художественных структур, определяющих жанровый репертуар национального театра. Так, татарская драматургия конца XX – начала XXI в. представлена различными жанрами: музыкальная, лирическая, сатирическая, общественная, бытовая комедия, комедия-водевиль, трагическая, общественная, публицистическая, психологическая драма, мелодрама, трагедия, драматический фрагмент. Лиричность и музыкальность – отличительные черты марийской драмы, нашедшие наиболее яркое выражение в творчестве Н. Арбана, который вводит в свои пьесы такие композиционно-речевые формы, как диалог-песня, монолог-песня, песня-размышление, песня-сатира, песня-юмор, песня-объяснение, песня-согласие, песня-идея. В жанровом составе чувашской драматургии исследователи выделяют психологическую, философскую, публицистическую, социально-психологическую, семейно-бытовую драму, драматическую повесть, символистскую драму, историческую трагедию, одноактные пьесы, лирические комедии, водевили и т. д.

Непрерывность национальной традиции проявляется в обращенности художественного слова к глубинам историко-культурной памяти, актуализации мифопоэтических структур. Прошлые, события национальной истории, которые воспринимаются как движущая духовная сила, объединяющая народ, осмыслены главным образом в жанре трагедии. В ее основе, как правило, – вопросы, актуальные в эпоху резких социальных перемен: какова судьба народа, что его ожидает? Например, вглядываясь в прошлое, в исторические дали эпохи Великой Волжской Булгарии, Б. Чиндыков

в трагедии «Уразьмет» и монодраме «Черная ласточка» размышляет о состоянии и перспективах развития чувашского искусства, нации в целом, ее будущем, пытается найти ответы на непростые вопросы современного человеческого бытия: настоящее и будущее, как отмечает Е. Р. Афанасьева, проектируются на фоне прошлого. М. Карягина в трагедии «Серебряное войско» воссоздает мифическое прошлое – времена амазонок, женщин-воительниц, сумевших отстоять не только родную землю, но и язык, обычаи и традиции своих предков [Национальные литературы республик Поволжья, 2012: 205]. В драме Л. Яндака «Серебряный народ» изображается борьба за власть внутри Марийского государства на фоне кровопролитной войны с монголо-татарами. Сюжет трагедии П. Захарова «Эбга» восходит к удмуртским эпическим сказаниям – истории трагической любви молодых представителей двух противоборствующих родов. В основе сюжета трагедии «Эш-Тэрек» Е. Загребина – эпическое предание о богатыре южных удмуртов, который влюбился в болгарскую девушку Айслу и сознательно прекратил войну с врагами. Исторические предания и легенды, позволяя раскрыть непреходящий смысл устойчивых, архаических форм поведения, становятся генератором раздумий о злободневных вопросах современности, о судьбах национальной традиции в их соотношении с прошлым, настоящим и будущим.

Таким образом, на разных уровнях и в разных подсистемах поволжской междисциплинарной формации действуют многообразные силы притяжения и отталкивания: интертекстуальные связи, жанровые процессы, литературные направления, исторически мало изменяющиеся, устойчивые смысловые структуры, символические формы, традиции и т. д. При этом отдельные тексты воспринимаются как явления национальной литературы – обособленного в ценностном поле мировой культуры уникального духовно-практического образования, либо превращаются в часть

неизмеримо более обширного текста региональной или мировой культуры.

Произведения башкирских, марийских, мордовских, татарских, удмуртских, чувашских писателей, будучи рядоположенными, начинают проектировать совместный креативно-рецептивный смысл, который является основным условием проявления возникающей межлитературной текстовой целостности. Этот смысл реализуется в модальности понимания как состояния сознания и способа бытия субъекта межлитературных диалогов – читателя или писателя. Событийный характер межлитературных диалогов, «пространственная и временная единичность» (М. Фуко) происходящей встречной взаимоактуализации смыслов и в тоже время некоторая стабильность, позволяющая им повторяться, незавершенность, открытость, зависимость стратегий их функционирования от позиции «нададресата» – все это придает межлитературным объединениям черты дискурсивности. Существенными чертами формирующихся дискурсивных формаций, обладающих признаками сверх- и межтекста, являются коммуникативность, креативность, историчность, событийность, нелинейность, дискретность и динамичность.

*Исследование выполнено за счет гранта
Российского научного фонда и Академии наук
Республики Татарстан по проекту № 25-28-20082,
<https://rscf.ru/project/25-28-20082/>*

ЭТНОФУТУРИЗМ КАК ОПЫТ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОНВЕРГЕНЦИЙ (дискуссии 1999–2009 годов)

В. Л. Шибанов

В первой половине 1990-х гг. на удмуртском языке появился ряд художественных произведений, не укладывавшихся в рамки привычных советских моделей. *Этнофутуризм* как рабочий термин стал одним из ведущих в споре о том, что же пришло на смену социалистическому реализму в национальной литературе. В повести Лидии Нянькиной «Ау-ау! яке Инбамысь гождьёс» («Ау-ау! или Знаки на небосклоне», 1993) главная героиня встречается с девушкой-мутантом, которая оказывается ее дочкой, попавшей после аборта в параллельное измерение и спустя годы вернувшейся как наказание к своей матери. Сергей Матвеев определил жанр своего «Шузи» («Дурачок», 1993–1995) как роман-болтовня: перед читателем предстает герой шизонарцисс, иронично опровергающий устоявшиеся ценности. Герой повести Олега Четкарева «Кычёс» («Петля», 1994), работавший в одном из предприятий ВПК, лезет от безысходности в петлю, и действующим персонажем становится его астральное тело, проходящее сквозь все преграды и по-новому открывающее не только окружающий мир, но и себя самого. Лирический герой Рафита Миннекузина перемещается жить в древние времена, стараясь очиститься от грязи современности. Такие же непривычные сюжеты создают Михаил Федотов, Татьяна Чернова, Вячеслав Ар-Серги. На театральной сцене новое слово сказали Пётр Захаров и Ольга Александрова. О работе последней художник Юрий Лобанов, один из идеологов нового движения, позже напишет: «Ставить шаманские перформансы после моноспектакля Ольги Александровой «Три

свадебных напева» безумно сложно: своим спектаклем она уже почти всё сказала» [Кучыран Юри, 2002: 109].

Если в изобразительном искусстве и искусствоведении термин этнофутуризм был принят как научный, состоялись защиты кандидатских диссертаций по марийскому искусству (Эльвира Колчева), чувашскому (Марина Уколова), удмуртскому (Данил Семёнов), то в литературоведении, особенно в Удмуртии, слово «этнофутуризм» стало чуть ли не ругательством, вокруг этого понятия разразилась дискуссия. Около двух десятков авторов приняло участие в этих спорах, в том числе, и доктора наук. В этот же период публиковались статьи неудмуртских авторов (К. Салламаа, А. Хузангай, Н. Розенберг, С. Кардинская, А. и И. Котылевы и др.), которые по-своему вплетались в многоголосье общего хора полемики.

Поводом для начала дискуссии послужила статья Н. Кондратьевой и В. Шибанова, автора этих строк, под названием «Йыринчукинлык яке Этнофутуризм, постмодернизм но туалла удмурт литература» («Вниз головой, или Этнофутуризм, постмодернизм и современная удмуртская литература»), вышедшая в журнале «Кенеш» (1999. № 1). Русскоязычная версия этой статьи в том же году опубликована в Сыктывкаре в журнале «Арт» (1999. № 4).

Этнофутуризм означает своеобразный синтез архаико-традиционного и инновационно-постмодерного начал в культуре. Чтобы выжить в условиях глобализации, национальная культура должна использовать современные технологии, не отказываясь от своих этнических ценностей. В статье отмечалось, что постмодернизм напрямую связан с Западом и его мировосприятием: «*Соин ик та тулкымеz туалла удмурт культурае малпаськытэк выжтїд ке, со асьмелы трос «висёнъёс» но вайыны быгатоз*» [Кондратьева, Шибанов, 1999: 54] («Поэтому, если это течение бездумно перевести на почву удмуртской культуры, то оно может принести нам много “болезней”»). Авторы статьи рассказали удмуртскому

читателю в доступно-популярной форме, что означает постмодернизм, выделив такие его составляющие признаки: 1) мир как хаос и абсурд, 2) непривычно-странный тип героя, 3) текст как «мусорная корзина», или полистилистика. Исходя из этого, проанализировали несколько ярких произведений, которые можно назвать этнофутуристическими.

Дискуссия началась не сразу. Она назревала на писательских совещаниях, в рецензиях по другим темам, на международном конгрессе финно-угроведов (Тарту, 2000), на котором этнофутуризм сопоставлялся с постмодернизмом и постколониализмом [Шибанов, 2001: 186–187]. Полемику начал критик А. А. Ермолаев, подчеркнув, что в Удмуртии вообще не может быть постмодернизма, так как изначально в ней не было модернизма [Ермолаев, 2001: 24]. Затем критик перешел на теорию и практику этнофутуризма: *«Ваньмыз Америка но Европа стандартъя гинэ радъяське. Озьы этнофутуризм но чылкак йырчукин луэ: кытчы ышиз котькуд калыклэн ас сюрестйз азинсконэз?»* [Ермолаев, 2001: 24] («Все строится только по стандарту Америки и Европы. Таким вот образом этнофутуризм тоже оказывается вниз головой: куда исчезло движение каждого народа по собственному пути?»). По мнению Ермолаева, лишь в рамках реализма возможно создавать высокохудожественные произведения: *«...Реализм чидалоз. Со чидась. Мукет модерной «-измъёс» асьсэос ик куашкалозы ай, азьвыльёсыз сямен ик»* [Ермолаев, 2001: 23] («...Реализм вытерпит. Он умеет терпеть. Другие современные “-измы” сами собой же разрушатся, как и предыдущие»). Критик весьма эмоционален: *«Туала критикъёс но литературоведъёс, кунгож съорысь гажанъёссылы кельшон понна коть йыр вылазы мед ветлозы, коть кот вылазы мед нюжтйськозы»* [Ермолаев, 2001: 27] «Пуускай современные критики и литературоведы, чтобы понравиться заграничным любимчикам, хоть на голове ходят, хоть на животе ползают». За всеми эмоциями протупает

мысль: этнофутуризм несет удмуртам зло и разрушает их самобытность.

Алексей Ермолаев призвал передавать идеи оппонентов предельно точно. Он приводит пример, как исказили его мысль. Из его выражения: «В театральном действе это моноспектакль Ольги Александровой «Три свадебных мотива», где она удмуртов представила шаманистами. Дико, экзотично, конечно, за границей можно похвастаться позором своей нации» [Ермолаев, 2001: 25] якобы был сделан неверный вывод, что он считает этнофутуризм позором нации. Однако сам критик не особо придерживается своего требования и смело искажает мысли других: «Виктор Шибанов восхваляет» перевёрнутость мира [Ермолаев, 2001: 24], «самыми любимыми его героями являются самоубийцы» [Ермолаев, 2001: 24], чего в текстах его оппонента нет и в помине. В целом, размышления об этнофутуризме дали возможность критикам и ученым высказать то, что наболело у них на душе в связи с изменением общественно-культурной ситуации за последнее десятилетие.

Литературовед Ф. К. Ермаков вкладывает в термин другой смысл, чем предложенный выше; истинными этнофутуристами, на его взгляд, были те писатели, которые показывали этническую самобытность удмуртов – Григорий Верещагин (1851–1930), Кузеданов Герд (1898–1937), Флор Васильев (1934–1978). В современной же литературе и особенно в прозе, на его взгляд, этнофутуризм теряет свою нравственную и художественную значимость. В прозе О. Четкарева и В. Ар-Серги изображается абсурдность постперестроечной эпохи, нет идеала, к которому должен стремиться читатель: «*Соос зэмзэ но ас книгаосазы али улонэз йырчукин возматны кутскизы*» [Ермаков, 2001: 71] («Они на самом деле в своих книгах сегодняшнюю жизнь начали изображать абсурдно, вниз головой»). Калейдоскопичность мира, фрагментарность характера персонажа, как считает Фома

Ермаков, являются следствием отсутствия мастерства или, в лучшем случае, недостаточно кропотливой работой автора над своим произведением. И ученый верит, что писатели, ныне увлеченные игрой и экспериментом, вскоре преодолеют болезни роста и возьмутся за серьезную литературу.

Коми исследователи И. Котылева и А. Котылев, ведущие между собой беседу в диалогической форме, обращают преимущественное внимание на изобразительное искусство, но касаются и литературы: «На земле коми первым этнофутуристом (без большой натяжки) может считаться Каллистрат Жаков. В его творчестве уже представлено все то, что позволяет выделить этнофутуризм как особое культурное явление» [Котылев, Котылева, 2002: 133]. Они повторяют и уточняют мысль финского профессора Кари Салламаа, отметившего на Международном конгрессе финно-угорских писателей в Сыктывкаре, что этнофутуризм «оставляет широкие возможности для национальных и индивидуальных вариаций, реальной творческой свободы» [Салламаа, 1999: 39]. А. Котылев замечает: «Этнофутуристическое движение есть, по существу, попытка найти третий путь между национальным и глобальным <...> но в действительности это не один, а множество путей» [Котылев, Котылева, 2002: 132]. Коми ученые считают, что в удмуртской культуре наблюдается крайность «восхваления неоязычества» с целью «возродить древнюю культуру, обрести мировую гармонию и т. п.» [Котылев, Котылева, 2002: 133]. В этом они видят опасность, так как в Республике Коми «самым заметным выпадом против этнофутуризма была телепередача, подготовленная журналистом Т. Холодиловой: «Эта программа имела явную цель: заклеить проявления язычества в современной культуре, якобы с христианских позиций» [Котылев, Котылева, 2002: 133].

Одной из промежуточных итоговых работ по этнофутуризму стал каталог «Егит гондыр веме. Одомаа. Эрумаа. Калмез. Мушому. Тангыра. Идна» («Дом для молодого мед-

ведя. Родная удмуртская земля. Человек-рыба. Земля пчел. Удмуртский там-там. Богатырь Идна», 2002), посвященный ранее проходившим в Удмуртии семи фестивалям. В нем много фотографий, иллюстраций картин, тексты даются на трех языках – русском, удмуртском и английском. Влияние этнофутуризма на музыку исследует М. Ходырева, на хореографию – А. Прокопьев, на театр – О. Александрова, на живопись – Н. Розенберг. Автор данных строк, анализирующий литературу и опирающийся на теорию И. П. Смирнова, стремится убедить читателя, что этнофутуризм является по сути могильщиком постмодернизма. О своих перформансах и понимании удмуртского шаманизма рассказывает Ю. Лобанов. Широко представлены в каталоге коми, эстонский, финский контексты. Постепенно к движению начали подключаться художники из Татарстана, в 2003 г. на фестивале «Пельнянь» участвовала делегация из Набережных Челнов (группа «Тамга»), через год в журнале «Инвожо» (2004. № 10) были помещены иллюстрации картин Булата Гильванова, Хамзы Шарипова, Зиннура Миннихметова, Мадияра Хазиева и др.

В. М. Ванюшев считает, что назрела необходимость переосмыслить термин «этнофутуризм» и вдохнуть в него другое содержание, отличное от предыдущего. Особенно он не приемлет диалога этнофутуризма с постмодернизмом, так как первый ассоциируется у него с космосом, а второй – с хаосом. Разве может полететь птица, напоминает он устоявшееся сравнение, если одно крыло будет космосом, а другое хаосом [Ванюшев, 2003: 91]. Василий Ванюшев считает, что прием деконструкции, характерный для постмодернизма, несет в себе страшную угрозу, и объясняет этот прием как разрушение (*тйян*) [Ванюшев, 2003: 92]. По мнению ученого, несовершенные стихи Елены Виноградовой есть результат ее поклонения этнофутуризму, а совершенные – преодоление данного течения и приближение к реализму. Тем не менее,

Ванюшев довольно тонко вникает в суть этнофутуристических стихов Рафита Миннекузина и особенно П. Захарова [Ванюшев, 2003: 94–95], считая их интересными экспериментами.

Итак, одной из самых дискутируемых проблем в литературоведении стало соотношение понятий этнофутуризм и постмодернизм. Представителям старшего поколения никак не хотелось расстаться с термином реализм. Чтобы смягчить пыл полемики, московский профессор Н. В. Витрук, юрист, интересовавшийся в те годы живописью Удмуртии и переводами русской классики на национальный язык, предложил термин реалистический этнофутуризм: «Рамки этнофутуризма довольно широки и включают различные направления и течения. Жизненной силой отличается *реалистический этнофутуризм*, ярким выражением которого в удмуртском изобразительном искусстве служит творчество художника-графика Л. А. Прозорова» [Витрук, 2002: 47–48]. Этот термин поддержала З. А. Богомолова: «Мне ближе всего точка зрения Н. В. Витрука» [Богомолова, 2008: 192]. Для молодых же искусствоведов (Э. Колчева, М. Уколова, Д. Семёнов) проблема этнофутуризм vs. постмодернизм стала благодатным полем для интеллектуальных размышлений и ссылок на мировые инновационные теории. Д. Семёнов отмечал, что современность требует нового мышления, адаптации к постмодернизму: «В этом отношении ярким примером является как раз этнофутуризм, как один из способов плодотворного слияния традиционной культуры (национальной) с основными эстетическими категориями и языком постмодернизма» [Семёнов, 2007: 45]. По сути своей, этнофутуризм является городской культурой молодых удмуртов.

Чувашский ученый Атнер Хузангай, изучавший долгое время культуру Урало-Поволжья и сказавший «этнофутуризму – да!» [Хузангай, 2003: 17], выделил несколько основных принципов этого течения, среди которых: (1) идея финно-

угорского возрождения в настоящем и будущее возрождение урало-алтайских народов; (2) будучи этнофутуристом, ты можешь вписаться в информационный глобализм, не теряя общения с предками и национальной традицией; (3) творчество – языковое, художественное, литературное – это есть “серьезная игра” с символами, архетипами, мифологемами национальной культуры и, следовательно, их новое осмысление в свете современности и др. [Хузангай, 2003: 8]. Расцвет чувашского литературного этнофутуризма ученый связывает с особым положением нации между тюркским и финно-угорским мирами, а также постмодернистским «брожением» национальной культуры, провоцируемым «литературным эмигрантом» Геннадием Айги [Хузангай, 2003: 10]. Нельзя игнорировать, считает Атнер Хузангай, влияние на национальную культуру творчества В. Хлебникова, К. Малевича, Д. Бурлюка, А. Крученых, раннего Маяковского, Пастернака и др.

Удмуртский литературовед Т. И. Зайцева, работавшая в те годы над докторской диссертацией по теме современной удмуртской прозы, не смогла пройти мимо проблем, дискутируемых в литературе и культуре. Она выделила, по крайней мере, два существенных изъяна в новом направлении: *«Этнофутуризмез уиӧгъсьёс кӧсомыто, куасьто литературaes, соос уг адӟо ни, кулӧ уг каро произведениосты сӳрттон-пертчон мукет амальӧсты, сюресьӧсты»* [Зайцева, 2004: 63] («Хвалители этнофутуризма осушают, опустошают литературу, они не видят, не считают нужным других путей и методов, анализирующих произведения»). Другой ее упрек состоял в том, что «современная удмуртская литература показывается без связей с русской литературой») [Зайцева, 2004: 64]. Ученый считает, что этнофутуризм является не только художественным, но научно-теоретическим методом, исключаящим приёмы других научных школ. Ориентируясь на жанровую классификацию Г.Л. Нефагиной, Татьяна Зайцева рассматривает современную удмуртскую прозу по модели

русской литературы. При этом причисляемые к этнофутуризму тексты оказываются у нее в разделах или условно-метафорической прозы, или литературной сказки. В следующей работе она писала: «Чрезмерная увлеченность наших литераторов идеями зарубежных структуралистов, постструктуралистов и т. д. (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ж. Деррида, Г. Блум, М. Хайдеггер и др.) наметила разрыв, с моей точки зрения, между практикой и теорией литературы. Зачастую термины и категории, разработанные применительно к другой культуре, механически прилагаются к произведениям удмуртских писателей» [Зайцева, 2006: 9–10]. Заметим, спустя некоторое время Т. Зайцева изменила свое отношение к дискутируемому вопросу. Так, в учебнике пособия для бакалавриата «Литература народов России» (М., 2016; в соавт. с Р. З. Хайруллин) она использовала термин «этнофутуризм» уже вполне нейтрально.

В 2004 г. опубликованы материалы «круглого стола», проходившего в Муниципальной галерее Ижевска и предварившего Восьмой этнофутуристический фестиваль «Пельнянь» (18–21 июня 2003 г.). В центре внимания были вопросы выживания национальных культур в условиях глобализации. Инициаторами дискуссии явились преподаватели Удмуртского университета: искусствовед Н. Розенберг и художник С. Орлов. В разговоре участвовало более двадцати человек, в том числе гости из Эстонии и преподаватель из Великобритании. Основной разговор шел о живописи, но не только о ней. А. Г. Юминов, директор одной из звукозаписывающих фирм, отметил: «Глобализация есть и от нее никуда не деться. Так давайте вырастим ее как большое дерево, которое прикроет своей листвой все, что живет под ним [Феномен... 2004: 38]. Психолог С. Ф. Сироткин вспомнил известное сравнение, что противопоставление глобализации и этничности напоминает соседство космодрома и деревянного туалета: «И если глобализация это некое выравнивание,

в конце концов туалет уйдет, и на его месте возникнет космическая площадка»; на смену «детской непосредственности» (этнофутуризм) придёт «чувство реальности мира» (глобализация и постмодернизм) [Феномен... 2004: 39]. Большинство участников «круглого стола» не согласилось с такой постановкой вопроса, ответную реакцию можно резюмировать таким образом: «Не лучше ли использовать глобализацию в нашу пользу, чем нас будут использовать в ее пользу» [Феномен..., 2004: 40].

Чем больше печаталось в начале XXI века материалов об этнофутуризме, тем больше возникало вопросов о том, что же предшествовало его зарождению и расцвету. Живой интерес к ситуации в Удмуртии проявил В. В. Огрызко, ведущий сотрудник «Литературной России», именно он печатал для широкого круга русских читателей наши материалы, например, «Зигзаги современности, или ростки этнофутуризма в удмуртской литературе» [Шибанов, 2002: 11–12]. Вскоре Вячеслав Огрызко и сам поставил интригующий вопрос: «Этнофутуризм: спасёт нас или погубит?» В своей статье, в конечном итоге, он перешел к анализу удмуртской классики – К. Герда, Ашальчи Оки и М. Петрова [Огрызко, 2004: 15–18].

Не столько об этнофутуризме, сколько о времени, предшествовавшем ему, размышляют также В. Е. Владыкин и Н. А. Розенберг. Любопытно, что их статья в диалоговой форме помещена в академическое издание «Удмуртская мифология» (Ижевск, 2005) под заглавием: «Этнофутуризм: воспоминание о будущем?»

По мнению Владимира Владыкина и Натальи Розенберг, этнофутуризм не является явлением случайным: «Можно по-разному к нему и относиться, оценивать, но не замечать его уже нельзя» [Удмуртская мифология, 2005: 158]. Но если первый из них считает, что в рамках соцреализма уже была достаточная «степень свободы», чтобы естественно сформировалось новое направление, то, по мнению Н. Розенберг,

этнофутуризм есть открытый вызов соцреализму, ибо «механизмы советской культуры в отношении творческих людей работали особенно сокрушительно» [Удмуртская мифология, 2005: 150]. «Вы настаиваете на том, что сокрушительно», – переспрашивает В. Владыкин и получает ответ: «Да, конечно» [Удмуртская мифология, 2005: 150]. Авторы много говорят о поэзии Ашальчи Оки, картинах Менсадька Гарипова. За границами финно-угорского мира Н. Розенберг не видит плодотворной почвы для развития этнофутуризма: «Для тюркских народов более характерен возврат к героическому прошлому. И для Башкирии с её группой художников “Сарыбия” (“Желтая лошадь”), и для Татарстана группа “Чингисхан”, например. Там это, прежде всего – общетюркское прошлое. Там другая культурная память и другое прошлое» [Удмуртская мифология, 2005: 155]. Сложно понять такую позицию Натальи Абрамовны, так как она прекрасно знала тогда не только монографию Ю. Нигматуллиной «“Запоздалый модернизм” в татарской литературе и изобразительном искусстве» (Казань, 2002), но и собственно культурную жизнь Казани, деятельность группы «Тамга» и т. д. Кажется, такая её позиция объясняется лишь поддержанием градуса полемики.

Внимательно следил за развитием этнофутуризма поэт и драматург Пётр Захаров, который с 1994 г. первым из удмуртских литераторов начал использовать это понятие. Будучи главным редактором молодежного журнала «Инвожо», П. Захаров публиковал много материалов о новом для удмуртов направлении, а два номера (2003. № 6–7 и 2004, № 10) посвятил исключительно этнофутуризму. Свои теоретические размышления он публикует под названием «Поиск силы, или Мистическое прозрение в удмуртской литературе». По-своему интерпретировав теорию и практику *лабиринта*, Захаров анализировал поэзию Михаила Федотова, Виктора Шибанова, Рафита Миннекузина, Сергея Матвеева, Алексея Арзамазова. Исходная его идея такова: «Воин-шаман,

идуший (при помощи своих духов-предков) по лабиринтам подземного царства и ищущий болезни и язвы больного человека, вернее, спустившийся своим энергетическим телом в подземный мир, чтобы бороться с теми силами, которые выкачивают силу больного человека – это часто встречающийся шаманский сюжет в мифологии приуральских народов» [Захаров, 2004: 26]. Ни один из анализируемых им поэтов не создают этот лабиринт в чистом виде, не изображают астральные тела своих героев, но архетипическая основа художественных текстов постоянно актуализирует движение этнических сил по подземному миру. Соприкосновение архаики и глобализации у Захарова имеет специфическую конкретизацию: этническое начало призвано лечить болезни глобализации.

Как видно, этнофутуризм из области практики постепенно переходит в сферу интеллектуального дискурса. Художественная литература занимает в нем все меньшее и меньшее место. По мнению доктора философских наук С. В. Кардинской, этнофутуризм не имеет никакого отношения к творчеству и является «пустым местом», пустотой, в лучшем случае – утопией. Название ее статьи «Конструирование удмуртской этничности в дискурсе этнофутуризма» нацеливает на мысль, будто новое направление не имеет под собой реальной почвы и является плодом конструирования, выдвигающего на первый план конструирующего субъекта. С. В. Кардинская считает, что понятия «этнос» и «этничность» являются симулякрами, надуманными проектами, нацеленными на получение государственного финансирования: «Таким образом, “пустое пространство” этничности заполняется концептом “финно-угорского мира”. Развитию этой идеи способствует также расширение пространства финансирования этнической культуры, представление этничности как “проекта”» [Кардинская, 2005: 126]. Огромное количество понятий, заключенных в кавычки, свидетельствует о призыве

пересмотреть их, подвергнуть ревизии: «Прояснение специфики этничности в современности требует *деконструкции* (выделено нами. – В. Ш.) устоявшихся смыслов, традиционно придаваемых “этносам”» [Кардинская, 2005: 126]. Отсюда выясняется, что и деятельность в Ижевске татарской гимназии является конструированием и проектом: «Таким образом, если ни религия, ни язык, ни семейное воспитание не оказываются устойчивыми признаками этничности, возникает вопрос о способах существования татарской этничности и о том, что именно “возрождает” “национальное образование”» [Кардинская, Шадрин, 2005: 139].

В качестве аксиоматических признаков этнофутуризма выдвигаются С. В. Кардинской конфликт и конфронтация (на этот раз без кавычек). Она пишет: «Поскольку “русские” и “российская государственность” – это факторы “подавления” данной в архетипах этничности, необходимо ее высвобождение посредством самоутверждения “финно-угорского пути” – этнофутуризма, объединяющего удмуртов с “успешными” финно-угорскими народами» [Кардинская, 2005: 130]. Критические высказывания против идей С. В. Кардинской сводились к следующему. Во-первых, она использует *деконструкцию* не в том значении, как предлагал Жак Деррида: «Но разобрать, разложить, расслоить структуры... это не была какая-то негативная операция. Скорее, чем разрушить, надлежало так же и понять, как некий “ансамбль” был сконструирован, реконструировать его для этого» [Деррида, 1998: 140]. Цель такой подмены С. В. Кардинской общепринятого термина *деконструкция* очевидна: отказаться от термина «этническое» и «якобы выявить у представителей этнофутуризма их скрытые политические корни» [Шибанов, 2006: 54]. Во-вторых, спорным и искаженным оказалось в статье С. В. Кардинской и следующее объяснение удмуртского психотипа: «Такой “психотип” уже сложился, он “архаичен”, т. е. не предполагает “подстраивания” под существующие условия и приспособле-

ния к современной ситуации» [Кардинская, 2005: 129–130]. В данном случае философ вырывает термин психотип из литературоведческого контекста (И. П. Смирнов) и наделяет его изначально другим смыслом, с чем нельзя согласиться [Шибанов, 2006: 53].

Э. М. Колчева основной методологический упор делает на феноменологию, получившую обоснование в трудах Э. Гуссерля в качестве универсальной эйдетической онтологии. Марийский ученый считает, что объективной предпосылкой для распространения феноменологического подхода стала обнаруживающаяся к середине XX века ограниченность рационалистского метода науки в исследовании духовных сторон жизни. Эльвира Колчева соглашается с известной истиной, что душу можно наблюдать и познать только с помощью души [Колчева, 2008: 11–17]. Феноменологический подход к изучению этнофутуристических произведений, считает Э. Колчева, органично сочетается с системным исследованием и в принципе подразумевает его. Ни один феномен не существует изолированно. В этом плане интересны выходы марийского исследователя на идеи Ханса Зильмайра, представителя Венской школы феноменологии, француза Мишеля Люрена и др. Истоки этнофутуризма, его идеологическую основу автор монографии видит не только в постмодернизме и неоязычестве, но и в новом сентиментализме (сама она касается этого вопроса в связи с его отображением в изобразительном искусстве). Э. М. Колчева умело оппонирует идеям тех исследователей, с которыми она не согласна. Показателен спор с казахским философом Ауэзханом Кодаром, считающим, что «этнофутуризм – это довольно странный гибрид» и «этническое – это то, что необходимо преодолеть» [см.: Колчева, 2008: 40–41]. Искусствовед показывает механизм взаимовлияния традиции и новаторства в этнофутуризме, когда и традиционно этническое, и постмодерное начала органично уживаются в одном художественном произведении.

Важно отметить, что в Удмуртии в 2007–2008 гг. креативный потенциал этнофутуризма несколько ослаб, особенно, в литературе и музыке, и начинаются новые поиски в расширении горизонтов национальной культуры. Центр этнофутуристического движения постепенно перемещается в город Пермь, именно там с 2006 г. проходят международные фестивали «Камва».

Культуролог А. Г. Красильников писал, что теперь в Удмуртии свежим словом должен стать *этносаундтрек*: «звукослед нескольких культур, записанных на одной дорожке, состояние, когда в моносознание вдруг прорывается мелодия другой этнотрадиции, вызывая полифонию культурного опыта» [Красильников, 2009: 68]. Он считал, что основной текст в этносаундтреке должен быть на международном языке, понятном для миллионов читателей. Культуролог сам написал семь рассказов на русском языке и опубликовал под двойным псевдонимом *Кристо Кинке, Олёш Кинке*, в которых действие происходит то в ресторане и магазинчике маленького европейского городка, то в виртуальном пространстве интернета и др. Алексей Красильников не дожил до выступления «Бурановских бабушек» (Евровидение-2012), прозвучавшая песня которых явно вписывалась в линию этносаундтрека, предсказанного и описанного им. С 2009 г. в данном стиле начал писать свои стихи Богдан Анфиногенов, один из ярких современных исследователей этнофутуризма, но свой поэтический стиль он назвал *постэтнофутуризмом*.

Итак, в данном исследовании обозначены контуры полемики, касающейся вопросов практики и теории этнофутуризма. Невозможно в рамках одной статьи дать исчерпывающий ответ на эти вопросы, если даже сосредоточиться лишь на литературоведческой проблематике и ограничиться 1999–2009 годами, самым креативным периодом в развитии этнофутуризма. Научные публикации по этой теме продолжают публиковаться и в сегодняшние дни [Анфиногенов, 2024:

484–496]. При обзоре поневоле приходится выходить в сферу мифологии, философии, искусствоведения и др., так как сами критики и ученые охотно погружаются «в дебри» этих наук. Некоторые выводы нами были сделаны в екатеринбургском сборнике «Литература Урала», которые теперь требует корректировки. В частности: «Благодаря термину этнофутуризм национальные литературоведы начали практически осваивать теорию постмодернизма, а также наметили новые подходы к изучению таких “загадочных” и сложных явлений национальных литератур, как коми Каллистрат Жаков, чуваш Геннадий Айги, удмурт Кузубай Герд и др.» [Шибанов, 2010: 170]. Вторая половина этого вывода-прогноза оказалась неверной: спустя более чем десятилетие приходится констатировать, что исследование творчества выделенных мастеров слова идет не совсем в этнофутуристическом направлении (по К. Герду можно так утверждать точно). Тем не менее, этот факт еще больше подтверждает мысль о том, что в этнофутуризме не столько важно подчеркивание этнической составляющей (что присуще в целом и дореволюционной, и советской литературе), сколько его «столкновение» с постмодернизмом и реакция на экспансию последнего. Как только влияние постмодернизма ослабло и интерес художников слова к нему остыл, так сразу этнофутуризм начал отодвигаться на периферию национальной литературы. В связи с этим напрашиваются размышления о своеобразном сближении разных литератур и культур в регионе Урало-Поволжья, о конвергентных процессах, по-новому обозначившихся в конце XX века.

В период социалистического реализма национальные литературы, чтобы подчеркнуть свою зрелость, стремились показать наличие в каждой из них своей «поднятой целины» и «цемента», собственной «тихой лирики» и «затапливаемой Матёры». В 1990-е годы после снятия предыдущих партийных постановлений каждая национальная литература получила возможность двигаться своим самобытным путем, не

забывая, разумеется, раннего опыта приобщения к русской и зарубежной культуре. Актуализация древних этнических верований, героического прошлого народа, критика рыночной действительности – все это выходит в литературе постсоветского периода на первый план.

Но в очевидном разнообразии снова начинают появляться некие черты сближения. С одной стороны, желание быть оригинальным ведет к обращению к архетипическим моделям, большинство которых оказывается в конечном счете не только едиными финно-угорскими, но и общечеловеческими. С другой стороны, стремление обозначить общественные и нравственные проблемы, характерные для этноса, слало актуализировать процессы глобализации и постмодернистского дискурса. Казалось, культуры Урало-Поволжья стали походить друг на друга, и в них начинаются одинаковые культурные процессы. Идея конвергенции, «открытого взаимообогащения со всем миром» [Лейдерман, Липовецкий, 2003: 8–10], характерная для русской литературы и культуры еще в советские годы, находит яркое воплощение в удмуртской литературе и культурах Урало-Поволжья на стыке тысячелетий.

Исходя из этого, этнофутуризм стал одним из ярких примеров конвергенции литератур и культур на территории региона, хоть и вышел далеко за его пределы. Как бы ни называли это явление: этнофутуризм, неомифологизм, «запоздалый модернизм» (Ю. Нигматуллина) и др. – оно, по сути, явилось реакцией на усталость от требований социалистического реализма и творческое, в чем-то даже азартное приобщение к ранее запрещенным методам и приемам в культуре. Данный обзор критических материалов, посвященных проблеме этнофутуризма, является ярким тому свидетельством и подоплекой, материалом для дальнейших размышлений.

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ
«ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА»
В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ГЕННАДИЯ ОЯРА
«СЕВЕРНЫЕ СПОЛОХИ»**

Р. А. Кудрявцева

Геннадий Ояр (Геннадий Леонидович Сабанцев, род. в 1958 году) – народный поэт Республики Марий Эл (2015), широко известный и марийскому, и русскоязычному читателю своими стихотворениями национально-философской направленности; он автор множества поэтических книг, вышедших на его родном (марийском) языке [Сабанцев, 1987; Ояр, 1993; Ояр, 2008; Ояр, 2018] и в переводе на русский язык [Сабанцев-Ояр, 2003; Ояр, 2014; Ояр, 2023].

В настоящее время имеется немало работ, посвященных особенностям творчества Ояра, в частности, его философичности, этноориентированности и образной символике [см., например: Бояринова, 2020; Манаева-Чеснокова, 2014; Михайлов, 2015; Современная марийская лирика, 2022; Арзамазов, 2022]. Также заявлена попытка рассмотрения лирики Ояра в контексте «филологической проблемы национального текста в переводах на русский язык», и на примере его творчества определён «круг поэтических приемов и средств, позволяющих реконструировать национальный текст» [Старыгина, Кудрявцева, 2023: 287]. Объектом нашего же исследования стал обойденный вниманием исследователей чукотский цикл автора «Йӱдвел тулсавыш» (Северные сполохи), вошедший в сборник «Шӱмсавыш» (Отзвуки сердца, 2008) [Ояр, 2008: 127–150] и представляющий в его творчестве «чукотский текст».

Цикл Ояра «Северные сполохи» опубликован также в переводе на русский язык под названием «Чукотский цикл» [Ояр, 2014: 154–185] в его книге «Всполохи сердца» (2014).

В подзаголовке русскоязычного цикла автора есть указание на то, что переводы сделаны им самим; исключение составляют лишь два стихотворения («Ночное настроение» и «Ожидание возвращения»), перевод которых сделан русским поэтом Марий Эл Г. Смирновым, что отмечено в оглавлении книги.

Авторские переводы не буквальные, «вольность» автора в некоторых из них настолько значительна, что создается новый эмоционально-образный текст, сохраняющий тему оригинала, но сильно разнящийся с ним по образной палитре и стилистике, по характеру и силе экспрессии, а иногда и по ритмическим нюансам, ср.:

Оригинал

*Нигуш йокрок деч ом керт таче шылын.
Чўктем кассетым адакат шыман –
Шкежат ок пале куштыжым, но сылнын
Мура Чукоткышто Смирнов Йыван.*
[Ояр, 2008: 131]

(Никуда от скуки не могу сегодня спрятаться.
Включу опять кассету нежно –
Сам не знаю где, но красиво
Поёт на Чукотке Смирнов Йыван¹.)
[Подстрочный перевод с марийского здесь
и далее везде наш. – Р. К.]

Авторизованный перевод

Волной неожиданной вдруг нахлынет скука
С кассетной ленты
с грустью дорогой
На дальнем Севере развей её, а ну-ка,
Родная песнь, что прибыла со мной.
[Ояр, 2014: 169]

¹ Йыван (Иван) Смирнов – известный марийский артист, певец.

Именно поэтому мы не сосредоточиваем внимание на авторских переводах, которые требуют специального научного анализа, и везде, при цитировании стихотворений из цикла «Северные сполохи», используем наш подстрочник на русском языке.

Чукотская тема в лирике Ояра – это результат «перевода» в литературный текст внетекстовой реальности; стихи чукотского цикла созданы в период его пребывания на Чукотке (2003–2008) и под влиянием чукотских событий и переживаний. Поэт жил в Певеке, административном центре Чаунского района (написал слова для гимна этого города), работал корреспондентом районной газеты «Полярная звезда» (учредитель – издательство «Крайний север»), а также был директором – главным редактором газеты «Беринговский вестник», издававшейся Беринговским филиалом издательства «Крайний Север» под учредительством администрации Анадырского района Чукотского автономного округа.

Ояровский «чукотский текст» («локальный текст», организуемый вокруг конкретного географического объекта и обозначенный концептом-локусом) в «Северных сполохах» можно считать частью «чукотского свертхтекста» российской многонациональной литературы (чукотские повести, рассказы, очерки и роман «Воскресшее племя» В. Тана-Богораза, повесть «Чукотка» и роман «Алитет уходит в горы» Т. Сёмушкина, «Территория» О. Куваева, очерковая книга «На земле Чукотской», повесть «На севере дальнем» и романы «Быстроногий олень», «Белый шаман» и «Древний знак» Н. Шундика, неоконченная книга В. Богомолова «Жизнь моя, иль ты приснилась мне...», сборник рассказов о Чукотке «Закон полярных путешествий» А. Мифтахутдинова и др.), представляющего, как любой локальный свертхтекст, «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»

[Меднис, 2003: 13]. Соответственно наш материал в определенной мере дополняет научные знания о «чукотском тексте / свертхтексте», имеющиеся в современном литературоведении [Авченко; Сухих, 2015; Семьяшкин и др.]. При этом представляет интерес не только выявление смыслового центра (авторского «мифа») «чукотского текста» Ояра, но и осмысление взаимопроникновения «чужого» и «своего» на уровне авторской картины мира и поэтики, что позволит определить особенности формирования «чукотского текста» в цикле «Северные сполохи».

Основу свертхтекста, как, собственно, и локального текста, составляет, как отмечает Н. Е. Меднис, «образно и тематически обозначенный центр, фокусирующий объект, который в системе внетекстовые реалии-текст предстает как единый концепт свертхтекста. В роли такого центра для топологических свертхтекстов выступает тот или иной конкретный локус, взятый в единстве его историко-культурно-географических характеристик [Меднис, 2003: 9–10]; в качестве текстовых элементов локального субтекста («локальных координат, систематизированных и подвергающихся преобразованию на пути от реальности фактической к реальности художественной» [Меднис, 2003: 10]), выступает «система природных и культурных образов (знаков) плюс предикаты, способы выражения предельности, пространства и времени, фамилии, имена, числа, элементы метаописания (театр, декорация, роль, актер и т. п.), единый лексико-понятийный словарь, мотивы и другое» [Меднис, 2003: 11].

«Единый концепт» «чукотского текста» в цикле Ояра «Северные сполохи» определяется авторским «мифом» о чукотском пространстве, которому присущи «устоявшиеся константные природные, ландшафтные, климатические, архитектурные и бытоописательные особенности» [Яшина, 2021: 16]; этот миф и «формирует представление о роли и основной идее пространства в культуре» [Яшина, 2021: 16–17]

в традиционном и индивидуально-авторском ее понимании. Создавая свой авторский миф о Чукотке, Ояр «подключается» к корпусу ранее написанных произведений, входящих в «чукотский текст», в которых также присутствует авторская мифология Чукотки – с характерными ей способами описания локуса (темами, образами, мотивами, символами и др.). Так, миф своего «чукотского текста» О. Куваев в романе «Территория» определяет как «библейское сотворение мира и человека из первозданного хаоса», как северное братство, как население «сильных людей, пассионариев, героев» [Сухих, 2015] – как местных, так и пришлых. В романе Т. Сёмушкина «Алитет уходит в горы» представлен миф об автономности и автохтонности чукотского мира: *«Далёкий Чукотский край веками был оторван от Большой земли. Люди жили здесь на основе неписаных законов. С момента рождения человека и до самой смерти всевозможные суеверия были постоянными спутниками его. Но при всём этом основными чертами народа были смелость, честность, выносливость и терпеливость. <...> В погоне за добычей охотники часто переносили невероятные и немыслимые лишения. Нередко в борьбе за жизнь нужна была звериная выносливость. А результаты этого тяжёлого труда – меха – забирались за бесценку. <...> Представители российского и иностранного капитала осели на чукотских берегах в погоне за “хвостами”. Наряду с русскими купцами здесь прижились датчане, норвежцы, американцы и англичане. Лёгкая нажива была целью пришельцев, поселившихся на этих берегах»* [Сёмушкин].

«Миф» Ояра имеет пантеистическую природу: Чукотка – это пространство всесильной природы, испытывающей человека и высвечивающей пределы человеческих возможностей. А коренные жители края, чукчи, в этом смысловом контексте соотносятся не столько с этнонимом «чаучу» (в переводе «богатый оленями»), сколько с этнонимом «луораветланы», что на чукотском языке означает «настоящие люди».

Чукотское («чужое» в фактической реальности) в художественной реальности Ояра постоянно соприкасается со «своим» – родным, марийским. «Своим» начинается цикл, им же он и заканчивается. В первом стихотворении «Корныш лекме годым» (Перед отправлением в дорогу) поэт обещает помнить (видеть и слышать) то, что связывает его с малой родиной, со всем марийским, напомним читателю о народных традициях прощания и «подбросив» ему несколько марийских *ойёрö*¹: ничего не обещайте друг другу (обращение к провожающим и уезжающим); нельзя оборачиваться – иначе не будет счастья, а будет зло (беда):

*Мӱнгеш савырнашат ок йӱрӱ,
Лекмеке корнышко, вигак.*

*Тыге тый лӱдыктет пиалым,
Лач шикш гай южым кормыжтет
Да сай олмеш эртак осалым
Ужат тый коштмо корныштет.
[Ояр, 2008: 127–128]*

(Нельзя поворачиваться назад,
На дорогу, по которой вышел, сразу.

Так спугнёшь ты счастье.
Схватишь [букв. сожмёшь в кулак. – Р. К.]
лишь воздух, похожий на дым,
И вместо хорошего всегда зло
Ты будешь видеть на дороге, по которой ходишь.)

¹ Ойёрö (запрет, табу) – короткий жанр марийского фольклора, выражающий вековую мудрость народа мари, обобщающий его жизненный опыт, содержащий запрет на совершение каких-либо действий, на использование каких-то слов и предметов. «Ойёрö по своей структуре представляют своеобразную формулу и состоят из двух частей. Первая часть – это собственно запрет со словом ок /о йӱрӱ ‘не годится’; вторая часть – лаконичное изложение последствий нарушения запрета, реже причины его существования» [Абукаева, 2016: 12].

Первое стихотворение заканчивается обещанием постоянно хранить в сердце краски и голоса родного края:

*Да корно кургыла налам мый
Ик сёрымемым шўмышкем:
Тўсдам ужам, йўкдам колам мый
Эртакак*

коштмо корныштем.

[Ояр, 2008: 128]

(И как дорожную еду я положу
[букв. корм возьму. – Р. К.]
В свое сердце одно свое обещание:
Вижу ваш облик, слышу ваш голос
Все время
на своем пути.)

В оппозиции «чужое/свое» у Ояра предпочтение отдается «своему»:

*Мый кызыт раиш палем: кеч-куш ом кае,
Могай йылман коклаште мый ом лий, –
Кодам чонем ден ялт тунамсе гае –
Колумбын манмыла, шўм-моки йотке марий!*

[Ояр, 2008: 150]

(Я сегодня четко знаю: куда бы ни уезжал,
Среди каких бы языков я ни был, –
Душою остаюсь таким же, как тогда, –
Как сказал бы Колумб, мари до сердца-печени!)

Эти строчки из последнего стихотворения чукотского цикла, посвященного марийскому поэту Сергею Николаеву, стихи которого Ояр обнаружил на Чукотке и читал их с упованием и трепетным уважением к таланту своего учителя, демонстрируют высокую степень этнической самоидентификации поэта – предельно обобщенно и уже безотносительно к чукотской теме («куда бы ни уезжал», везде останется верен родному, марийскому).

Но «чужое / свое» в значении «чукотское / марийское» у марийского поэта дано не по принципу противопоставления, как, например, у С. Есенина в цикле «Персидские мотивы». В ояровском варианте этой оппозиции более сложные отношения: «чужое» для поэта невероятно интересное, мощное и очень близкое, а к ностальгии по «своему» присоединяются благодарная память и ностальгия по «чужому», ставшему «своим» в процессе активных познавательных усилий Ояра-автора и его лирического субъекта в художественной реальности.

Взаимопроникновение «чужого» и «своего» объясняется во многом близостью языческой культуры мари и шаманизма, анимизма чукчей – все они являются природными верованиями. Так, про анимизм чукчей всегда отмечается, что это «персонифицирование и обоготворение отдельных областей и явлений природы (хозяева леса, воды, огня, солнца, оленей и т. п.), многих животных (медведя, ворона), звёзды, солнце и луну; вера в злых духов, причиняющих все земные бедствия, включая болезни и смерть» [Чукчи]. То же свойственно традиционной религии мари, которую Г. Е. Шкалина называет марийским шаманизмом [см. об этом: Шкалина, 2019]. В язычестве и шаманизме, как отмечает С. Радосветов, «и сам мир, природа, стихии лежат в основе космологических мифов и общего понимания мира. Это их роднит и, собственно, это главная тема, на которой из шаманизма и взялось язычество» [Радосветов].

Динамика лирического сюжета, которая, наряду с общей чукотской темой, авторской концепцией и оппозицией «чужое / своё» (композиционно-смысловым принципом), призвана объединять все стихотворения цикла в единое художественное целое, основана на системе последовательно сменяющих друг друга (в отдельных случаях сочетающихся) мотивов: ожидание, страх, открытие, удивление, преодоление страха, восхищение, сближение, принятие, ощущение

родства. В этом контексте важнейшее значение приобретают формирующие «чукотский текст» художественные приемы и средства: топонимы, образные центры, пейзаж, элементы портрета, приметы национального быта, материальной и духовной культуры, фольклорно-мифологические образы и мотивы, языковые вкрапления и т. д. Постепенно читатель получает представление о чукотском крае и населяющих его людях; а наличие оппозиции «чужой / свой» позволяет ему видеть и марийский мир, с которым по рождению связан автор стихотворений о Чукотке.

Собственно-чукотская тема входит в цикл с авторской мыслью о безмерно далеком и не знакомом для мари крае, куда самолет летит всю ночь на запредельной высоте, от чего у лирического героя замирает сердце (стихотворение «Каваште» – В небе):

*Мый омыштат ужаи дыр тўналам:
Шканем кавам ялт шўмбелемла почым!..
[Ояр, 2008: 129]*

(Наверно, и во сне я буду видеть:
Я открыл для себя небо, точь-в-точь как дорогого человека.)

В третьем стихотворении цикла «Чукотка дене вашлий-маш» (Встреча с Чукоткой) эта мысль подтверждается целым рядом авторских определений: *мланде тўрыи* (на край земли); *Эше тенгече, мо тыгае Чаун, / Пален ыи керт мемнан марий чонна* [Ояр, 2008: 129] (Еще вчера, что такое Чаун, / Не могли и знать наши марийские сердца). Она является смысловым центром и стихотворения «А мый тылат тышечын эрым...» (А я тебе отсюда утро...): *...Пел мланде гоч эртен* [Ояр, 2008: 131] (...Пройдя полземли...); *...палет, моткоч умбалне, / Кушан ок ыре вўд, / Кушан кия сандалык-мланде, – / Ила кум тылзе йўд* [Ояр, 2008: 131] (...знаешь, очень далеко, / Где не прогревается вода, / Где лежит вселенная-земля, – / Ночь три месяца живёт).

Стихотворение «Встреча с Чукоткой» уже насыщено топонимами, непосредственно формирующими «чукотский текст» Ояра. Первые из них – Чукотка и Чаун (река, протекающая по территории Чаунского района Чукотского АО); при этом в стихотворении сохраняется этноним «марийский», помогающий автору художественно реализовать мотивы ожидания и открывания нового (чужого) мира. Постепенно в стихотворении появляются и другие топонимические образы, а также астрономические образы, наиболее значимые для изображаемого места, – как обобщенные, так и конкретные (знакомые автору названия даны в марийском варианте):

– *Йүдвел* (Север): если для собеседника лирического героя, прожившего на Чукотке полвека и приросшего к ней душой, всё здесь понятно и дорого, то для лирического героя в начале его знакомства с краем – это дикий Север (*Ир Йүдвел*);

– *Певек* (*Российын тиде эн йүдвел олаже...* [Ояр, 2008: 129] (это самый северный город России);

– *Иянше Океан* (Ледовитый океан);

– *Полярный шүдыр* (Полярная звезда);

– *Чолтан* (марийское название планеты Венера).

В стихотворении «Встреча с Чукоткой» также обращаем внимание на пейзажные зарисовки, которые содержат традиционные образы природы чукотского края (белые чайки, белый медведь, дикий холод, сопка) и призваны передать волнение и удивление лирического героя от увиденного, а также вводят в суть чукотского «мифа» (заявляют чукотское пространство как экстремальную природную среду, стихию, испытывающую человека на прочность):

*А таче Чаун – кумдыкешак, тевыс, –
Ош чайка-влакын йүк ден йүклана.
Ялт вулно гае неле вүдшым тенгыз
Йолна воктек лупша шыман гына.*

[Ояр, 2008: 129]

(А сегодня Чаун – по всей площади, вот смотри, –
Звенит голосами белых чаек.
Море тяжёлую, словно оловянную, воду
Нежно плещет в ноги нам.)

*Кум тылзе веле южишо тыште шокишо,
Индешыже – ош маскалан пайрем.
Кок сер воктен шуйна радамын сопка,
Тудат ок керт ир йўштым авырен.*

*Куш от ончал, от уж кеч ик пушенгым,
Чыла возжан – шеч кутыш, рок пелен.*

[Ояр, 2008: 129–130]

(Здесь только три месяца воздух тёплый,
А девять – праздник для белого медведя.
Меж двух берегов рядами тянется сопка,
И она не может дикий холод заслонить.

Куда ни глянь, не увидишь ни одного дерева,
Всё, что с корнем – высотой в четверть аршина, около земли.)

Как обычно, к этой «чужой» (необычной) природной картине Ояр добавляет свою (марийскую) деталь, ассоциируя чукотскую чайку с серым лебедем на реке Какшан, русское название реки – Кокшага):

*... Чайка вуй ўмбалне
Ялт комбо йўк ден кычкырал колта.
Маннеже мо: «Йокрокым ида пале...»,
Какшан сер комбым койын кенета?*

[Ояр, 2008: 130]

(... Чайка над головой
Прокричала точь-в-точь голосом лебедя.
Может, хочет сказать: «Не грустите...»,
Вдруг ставши серым лебедем с Кокшаги?)

Такое сравнение усиливается в стихотворении «А я тебе отсюда утро...», написанном в виде обращения к близкому

человеку из Марий Эл, что тоже можно рассматривать как форму присутствия «своего» рядом с «чужим». Лирический герой, уже вроде принявший суровый чукотский мир и отравляющий в подарок своему адресату не что-то, а именно, чукотское утро, продолжает ностальгировать по своей родине. Самым приятным занятием (*тамле сомыл*) в этом стихотворении для него является долгий и красивый сон с близким человеком, когда отвлекаешься от страшного завывания (гула) северного ветра. А в следующем стихотворении «Нигуш йокрок деч ом керт таче шылын...» (Нигде сегодня не могу спрятаться от грусти...) приятное – это песня Йывана Смирнова, звучащая с кассеты и согревающая родным теплом. В этом стихотворении появляется своя, знакомая с детства и близкая поэту орнитологическая (*кукун куанжым* – радость кукушки) и другая природная образность (*шошо пеледалтым* – цветение весны). И далее, извинившись за неосторожное слово, произнесенное в адрес Чукотки (*Шапалге лумын тўсшылан ок шу...* [Ояр, 2008: 132] – Не то что цвет блёклого снега), поэт начинает вдохновенно и заинтересованно рассказывать о заснеженной бухте, ледоходе «Летучий Голландец», прокладывающем дорогу последнему судну, уносящему с собой до весны солнечный свет (*Могай уверым кондыш гын ты мландыш? / Виса умбаке корным кушкыла?* [Там же] – И какую же новость он принес на эту землю? / И куда дальше он меряет свой путь?), замещать который лирическому герою будет «прибывший» в холодный чукотский край в кассете марийский артист Йыван Смирнов.

Мотив заинтересованного узнавания чукотского мира и восхищения им в стихотворении «Кў пеледыш» (Каменный цветок) входит через образ художника, восполняющего скудость северной растительности в искусстве камня, через воссоздание уникального процесса творчества (создание каменного цветка):

Тыгай пеледышлан тул вийым
Пуа, шўм денже кече лийын,
Сўретче ўдырамашын кид.
Тудлан кўлеш ал малахит,

Я канде сото лазуритын,
Ужар лышташ гай тўс нефритын –
Шинча кумен чыла пала:
Йыга, пўчкеш да перкала...

Амалкала тўс дене тўсым.
Вожылтара пыртаск пўртўсым –
Мом тудо ыш керт сылнеиштен,
Сўретчын кид кертеш чўктен.
[Ояр, 2008: 132–133]

(Такому цветку огненную силу
Придают, сердцем солнцем становясь,
Руки художницы-женщины.
Ей нужен алый малахит,

Или голубизна светлого лазурита,
Как зелёный лист, цвет нефрита –
С закрытыми глазами всё знает:
Точит, режет и стучит...

Подбирает [букв. занимается, работает, ловчит. – Р. К.]
цвет к цвету.
Стыдит слегка природу –
Что не смогла украсить природа,
Может зажечь художника рука.)

Неслучаен в «чукотском тексте» образ именно женщины-художницы – так, по принципу «этнического бессознательного», автор вновь обращается к «своему тексту» (вышивальщице, образ которой ассоциировался с главным творчеством народа мари – вышивкой), прорисовывая родство творческого труда и творческих душ двух народов:

Ушем дене ужам мый тидым:
Ялт весе
шўртым шып кереш,
Тўрла лыжган ош вынереш...
Туштат пелед кая пеледыш!
Туштат моторлык – чон леведыш!..
Икгае улыт шўртõ, кў, –
Кунам мастарлык шып ок кий...
 [Ояр, 2008: 133]

(В уме я вижу следующее:
 Совсем другая
 протыкает тихо нитью,
 Вышивает плавно на белом холсте...
 И там зацветёт цветок!
 И там красота – сердцу радость [букв. сердца
 покрывало. – Р. К.]!
 Одинаковы нитки, камень, –
 Когда не дремлет мастерство...)

Так, в чукотский цикл Ояра мощно входит не только мысль о единстве творческого духа разных народов, но и мотив родственного сближения «чужого» и «своего» в авторской концепции мира. При этом использованное автором для определения марийского мира слово «*тушто*» (там), а не «*тыште*» (здесь), казалось бы, более подходящее для обозначения своего родного мира, не только соотносено с местом пребывания лирического героя, но и в определенной мере связано с мотивом усиливающегося сближения лирического героя с «чужим» (чукотским) миром.

Наиболее ярким средством реализации авторского «мифа» в «чукотском тексте» Ояра являются образы, главным из которых является мифопоэтический образ «южака». Южак – это главная особенность города Певека, в котором некоторое время жил и создавал свой чукотский цикл марийский поэт Ояр; это «самый сильный в мире постоянный

ветер», который «ослепляет, буквально разрезая глаза лезвиями мелких льдинок, рвёт на части шубы, ломает кости, гнёт металл» [Южак], это злой дух в чукотской мифологии. По преданию чукчей, город Певек (название, по одной из версий, дано по соседней горе Пээкиней – с чукотского пэвэк, пээк “толстый, вздутый” [Поспелов, 2002: 324], по другой, распространенной в народе, происходит от двух чукотских слов «Пагыт-кэнай», которые переводятся как «гора пахучая» [Аюшкин]) был построен вопреки воле северных богов, и злые духи наложили проклятье, которое действует до сих пор: «люди для южака – не тяжелее щепок», «южак, который может дуть, не ослабевая, неделями, как будто по-прежнему стремится изгнать всех людей из Певека» [Южак]. В стихотворении упоминается также традиционное собирательное название злых духов в чукотской мифологии – «Келе» (в контексте стихотворения оно напрямую соотносится с образом Южака).

Ояр детально, в ужасающих подробностях, воспроизводит дикое буйство злого духа – хозяина мира (*Ок ужыс нимо-мат вийлан – / Оза лач тудо тўнялан!..* [Ояр, 2008: 134] – Не видит ведь ничего сильного – / Только он хозяин в мире!..), делающего человека, казалось бы, максимально беспомощным. Это стихотворение является ключевым с точки зрения авторской концепции чукотского мира. Создавая в чукотском цикле авторский «миф», Ояр опирался на традиционное представление об образе жизни чукчей: «это единство и борьба с суровой природой Арктики. Человек – часть природы, но она же подвергает его суровым испытаниям. Выжить – значит победить» [Чукчи]. Южак – это форс-мажор (непредсказуемое обстоятельство, непреодолимая сила), символ человеческого подавления, однако, концовка стихотворения передает авторскую мысль об умении северного человека жить в дикой и непредсказуемой природе, выжить (побеждать) и дальше жить:

Тўтан олян-олян душка – <...>

Йырвашын тымык авалта...

А ме уремыш лектына,

Адак пашашке ваикена.

Да кажне иктым лач шона:

Илен лекна гын – илена!..

[Ояр, 2008: 134]

(Буря медленно-медленно стихает – <...>

Вокруг воцаряется тишина...

А мы выходим на улицу,

Снова спешим на работу.

И каждый думает только об одном:

Выжили – живём!..)

Образ северного человека в его отношении к Южаку Ояр завершает в стихотворении «Певекын шонгыенжылан» (Певекскому старику), снова указав на его внутреннюю мощь и благородство: *«Южак» мардежлан туп ден савырналын / Йўдвел айдеме ыш кошт нигунам...* [Ояр, 2008: 138] (Повернувшись ветру «Южака» спиной, / Никогда не ходил северный человек).

Важное значение Ояр придаёт воссозданию состояния переживающего бурю человека (в стихотворении «Южак» – от безмерного испуга, растерянности до успокоения); марийский поэт в своих чувствах и мыслях един со всеми, разделяет общее состояние. Такое же эмоциональное единение автора с чукотским миром мы видим в стихотворениях, посвященных весне («Певекышке пёрткайык толын» – В Певек прилетели воробьи; «Шошо шўлыш тыштат шижалтеш...» – Весеннее настроение ощущается и здесь...):

Тўнő йўштő, но чонышто сай.

Кенета, őрын, иктым шоналтышым:

Нигбат тышеч чылт ынеж кай

Нимогае кечан шокио мландышке...

[Ояр, 2008: 140]

(На улице холод, но на душе хорошо.
Вдруг, удивившись, подумал об одном:
Никто ведь отсюда не хочет уезжать
Ни на какую солнечную тёплую землю...)

В стихотворении «Кузе шочеш йӱдвел тулсавыш» (Как рождаются северные сполохи) (название стихотворения перекликается с названием всего цикла) впервые раскрывается ключевой метафорический образ «чукотского текста» – северные сполохи; он выражает проявление (раскрытие) народной души (*Трук почылтешыс калык чон* [Ояр, 2008: 134] – Вдруг ведь открывается народа сердце) и реализует мотив восхищения «чужим» (чукотским) – силой и талантом народа, «организованно» живущего при матери-природе и сохраняющего свою культуру:

...Кушта ансамбль «Эргырон».
Кап модмо дене, йӱк вий дене,
Йонген-йонгалтше бубен ден
Каласкала – кучен от сене! –
Чыталше калыкше нерген.
[Ояр, 2008: 134]

(...Танцует ансамбль «Эргырон».
Игрой тела, силой голоса,
Звонко звенящим бубном
Рассказывает – не удержаться! –
О волевом своём народе.)

Семицветные северные сполохи, украсившие небо после концерта национального ансамбля «Эргырон»¹, Ояр осмысляет как благодарность от природы (прародителя) представителям этого «волевого народа».

¹ «Эргырон» – государственный академический чукотско-эскимосский ансамбль (существует с 12 мая 2020 г.). Слово «эргырон» с чукотского языка переводится как «рассвет».

Необычное для любого «чужака» на чукотской земле природное явление мы видим и в стихотворении «Полярная ночь»:

*Пел кавам кумдан айлалын,
Тулора гай шонанпыл,
Ах, модеш, шыман лойгалын,
Түрлө түкын йыл-йыл-йыл.*
[Ояр, 2008: 136]

(Полнеба широко охватив,
Радуга, словно куча огней,
Ах, играет, нежно колыхаясь,
Загораясь, разными цветами.)

Это произведение имеет сходство со стихотворением «А я тебе отсюда утро...», но уже знакомые мотивы узнавания и принятия дополняются здесь восхищением, вызванным многочисленными сполохами, украсившими вдруг бесконечную полярную ночь и вселившими людям надежду на скорый конец ночи.

Образ неожиданных и красивейших сполохов в полярной ночи, создаваемый с помощью тропов, междометия «Ах», а также традиционного марийского звукоподражания *йыл-йыл-йыл*, придаёт стихотворению философский подтекст: автор размышляет о закономерности жизненного цикла (о невечности тьмы, о неизбежности «рассвета», подчеркнутого и в названии чукотско-эскимосского ансамбля из предыдущего стихотворения); уникальные северные сполохи в стихотворении ассоциированы со счастьем, ожидаемым каждым человеком:

*Лач тыге коштеш түняште
Кажнын шонымо пиал –
Толын лектын иканаште,
Авалта, волгалтыш ал...*
[Ояр, 2008: 137]

(Именно так бродит в мире
Ожидаемое каждым счастье –
Появилось в одночасье,
Захватило, света мощь...).

Народ Чукотки в его радостях и несчастьях охраняет верховный бог (так же и народ мари, оберегаемый, согласно поверьям, Большим Белым Богом); он назван по имени (Пэликэн) и также формирует «чукотский текст» (*Шинчыл-теш шкетак тораите*, / *Ягылге тулгұм йыген...* [Ояр, 2008: 136] – Сидит один вдали, / Потирая отшлифованный кремль). В стихотворениях «Певекскому старику» и «Певекышке пёрткайык толын» (В Певек прилетели воробьи) народу, находящемуся под защитой Пэликэна, Певеку, чукотским чайкам и воробьям, кораблям Ояр желает продолжения жизни, весенней радости, счастливой судьбы.

Одним из структурно-смысловых компонентов «чукотского текста» в цикле «Северные сполохи» является золото. Аксиологическое решение Ояром этой темы очень напоминает взгляд О. Куваева на Чукотку в романе «Территория»: «Золото в этой системе ценностей – лишь «презренный металл», за который где-то в другом мире жертвуют жизнью и платят деньги. На Территории оно – лишь предлог, повод для работы» [Сухих, 2015]. Внимание марийского поэта также привлечено не к самому золоту (*Кызыт ынде – лач музей арвер* [Ояр, 2008: 142] – А теперь – только музейный предмет), а к тем, кто его добывает, к тому, какой трудоёмкий процесс – добыча золота (*Рокым ең кандаш пўжвўд лекмешке / Курык наре кугытым шоктеш* [Ояр, 2008: 143] – До восьмого пота человек землю / Примерно с гору просеивает). Ценность – не золото, а солнце белого севера: *Ош Йўдвелын шўртнўй гае кече* [Ояр, 2008: 143] (У белого Севера солнце, как золото). Чукотского золотодобытчика Ояр представляет как человека свободной души: *...Шўмжым тудо четлыкеш ок пече – / Шўртнўым лукио айдемак кодеш!..* [Ояр, 2008:

143] (...Душу он не заточает в клетку [букв. не загораживает в клетке. – Р. А.] – / Остаётся добывающим золото человеком!..).

Мотивами восхищения и родства (единства) с чукотским миром объединены несколько стихотворений, в которых пространство «чукотского текста» автор дополняет целым рядом локусов и топонимов: в стихотворении «2004 ий, 8 апрель» (2004 год, 8 апреля) – островом и селом на краю земли под одинаковым названием Айон (в переводе с чукотского «эйу-, эйо- ‘оживать’ – остров служит местом отдыха и нагула (‘оживления’) оленей» [Леонтьев, Новикова, 1989: 58]); в стихотворении «Полярный станцийыште» (На Полярной станции) – станцией «Полярка»; в стихотворении «Шижде йӱдрӱдын толын...» (Внезапно появившись в центре ночи...) – Чаунским морем (в авторском тексте *Чаун тенгыз* – Ояр так обозначает Чаунскую бухту или Чаунский залив, Чаунскую губу – арктический залив в Восточно-Сибирском море, в Чаунском районе Чукотского АО; он называет его морем, очевидно, ориентируясь еще и на этимологию слова Чаун – в переводе с чукотского оно обозначает море); в стихотворении «Колыма» – Колымой (Колымский край, являющийся исторической областью на северо-востоке России и включающий в себя реки Билибинского района Чукотского АО).

Выносливых и принципиальных людей, живущих и работающих в Айоне, автор называет героями:

Тышак илаш герой лийманак.

[Ояр, 2008: 144]

(Чтоб здесь жить, нельзя не быть героем.)

Но калык ылышыже шумлык

Огеш ший вуйым нигӱлан:

Шке пӱрыш-шултышыжым шулын,

Огеш вайшталте весылан

[Ояр, 2008: 144]

(Но народ по поводу своей жизни
Не жалуется никому:
Отрезая своей судьбы кусок,
Не поменяет на другой.)

Ояр поёт гимн специалистам «Полярки», живущим среди льдов и работающим профессиональнее, точнее, чем околоземные метеоспутники. Под руководством своего северного друга-метеоролога учится слушать и слышать чукотскую природу, смело выходит на берег Чаунского моря и беседует с ним по-человечески, говорит об экзамене на мужество и верность, который бухта устраивает людям. По своему желанию и в поисках себя поэт едет на Колыму; отталкиваясь от размышлений о её дурной славе в истории страны (место ссылки и гибели многочисленных «врагов народа») и о её следах в современности (*Күан да кылме рок үмбалне, / Мардеж йымалне, кызытат / Айдеме чондымо барак-влак / Лулеге семын шып шогат* [Ояр, 2008: 148] – На каменной и ледяной земле, / Под ветрами, и сейчас / Бараки без человеческой души / Тихо стоят, как скелеты; *Ойган, шомакдыме чапкүла Пеле оралте-влак шинчат* [Ояр, 2008: 148] – Как печальные, безмолвные памятники, / Расположены полустроения), обозначив свою рефлексия по поводу глубокой людской печали, Ояр создаёт образ современной трудовой Колымы, среди холода и льдов сохранившей «горячее сердце внутри» (...*шокишо тудын көргö шүм* [там же]).

Завершает чукотскую тему в цикле марийского поэта Ояра образ ромашки из стихотворения «Певекык висвисше» (Ромашка Певека) – это привычный для поэта на родине и очень ожидаемый всеми после полярной ночи яркий цветок на северной земле, а также единственное кафе Певека, названное автором по-марийски («Висвис»), утоляющее печаль души лирического субъекта.

В последнем стихотворении «Шүм-чон ок шинче кужы-тын кужужым...» (Душа не знает протяженности длины...)

лирический герой, понявший и принявший специфику чукотского мира и по-родственному слившийся с ним, весь сосредоточен на марийском. Предваряющее его аналогичное по семантике стихотворение – «Кызыт тыйын кундемыште...» (Сейчас в твоём краю...); оно написано как воспоминание о родине, весне (мае), любимой женщине – с желанием воочию увидеть родные места, где бурно цветет черемуха, где подсохшая и уже зеленая земля (*Ужар мланде – топланыше* [Ояр, 2008: 141]), с романтической просьбой к любимой женщине выйти встретить его, когда созреют ягоды черёмухи (в собственном переводе Ояр озаглавил это стихотворение как «Ожидание возвращения»).

Из этих двух стихотворений видно, что познание «чужого» позволило автору по-настоящему оценить «своё»: холод на родине – это «цена жизни» (*илышын ак*), но он совсем не навязчив и не страшен, он не способен заморозить его «храброе сердце» (*чон дене йыгытым*) («Сейчас в твоём краю...»). В переведенных на русский язык и изданных в Москве стихах Семёна Николаева он теперь уже однозначно видел марийскую душу (*Рушла гычат йонча шўм-чон марийын – / Вўришерысе вўр семын коштеда* [Ояр, 2008: 150] – И через русский просачивается марийца душа – / пульсирует [букв. ходит, как в пульсе кровь. – Р. К.] («Душа не знает протяженность длины...»)).

В русскоязычном варианте чукотского цикла Ояра завершающим является стихотворение «Прощание с Провиденья» (его нет в марийском варианте), вводящее новый топоним (Провиденье – бухта в Анадырском заливе Берингова моря, у юго-восточного берега Чукотского полуострова, с морским портом) и обобщающее огромное значение северного (языческого) края в жизни и судьбе марийского поэта:

И значит небу так угодно,
Чтоб я с тобой побыл ещё чуток,

Чтобы с тобою о бок на сегодня
Связался узел всех моих дорог.
[Ояр, 2014: 184]

Но будет день – средь суеты, обмана
(В каком опять далёком далеке?)
Твои дожди,
и пурги,
и туманы
Вдруг вспомнятся – и не бывать тоске.
[Ояр, 2014: 185]

Итак, рассмотренный нами «локальный текст» марийского поэта Геннадия Ояра, сформированный им в цикле «Северные сполохи», определяется концептом-локусом «Чукотка» (пространство культуры северного народа, отличающееся экстремальными природными условиями, онтологической и одновременно героической сущностью людей, живущих в них и сохраняющих свою мифологию и традиции). «Чукотский текст» художественно сконструирован: основу его лирического сюжета составляет комплекс последовательно реализуемых мотивов (ожидание, страх, открытие, удивление, восхищение, сближение, принятие, признание родственности душ); при формировании «локального текста» востребованы в качестве художественных приемов и средств топонимы (Чукотка, Певек, Чаун, Айон, Колыма и др.), специфические природные явления и образы (полярная ночь, буря-южак – центральный образ с точки зрения авторского «мифа», чайки, сопки и др.), пейзаж, объекты жизнедеятельности («Полярка», кафе «Ромашка», ледокол «Летучий Голландец» и др.) и приметы национального быта, материальной и духовной культуры (каменный цветок, созданный женщиной-художницей из северных камней-самоцветов; вера в природных богов, ансамбль «Эргырон» и т. д.), фольклорно-мифологические образы (Пэликэн, Южак, Келе) и мотивы, незначительные языковые вкрапления, главным образом, в названиях

населенных пунктов (Чаун, Певек, Айон), культурных явлений (эргырон) и чукотских языческих богов. «Чукотский текст» утверждает авторскую мысль об умении северного человека жить в дикой и непредсказуемой природе, выжить (побеждать) и дальше жить.

Композиционно-смысловым принципом ояровского цикла становится наличие оппозиции «чужой / свой», что позволяет автору в «чукотский текст» активно включать марийский мир, но не по принципу противопоставления, а скорее сопряжения (сравнивать и связывать, находить точки соприкосновения, проникать друг в друга, объединять), что во многом связано с природосообразностью существования и природно-языческой культурой народов (чукчей и мари). Марийская тема реализуется через специальные «марийские» стихотворения («Сейчас в твоём краю...», «Душа не знает протяженность длины...»), а также образы марийского мира, вкрапленные в «чукотские» стихи (черемуха, образы любимой, друга, антропонимы, которых нет в чукотской линии лирического повествования, однако есть в марийской, – Ёйван Смирнов, Колумб и в рамочном тексте последнего стихотворения Семён Николаев), специфическую марийскую лексику (звукоподражания), представление (перевод и словесная игра) известных русских слов-названий чукотского пространства на родном языке автора (Йёдвел, Иянше Океан, «Чонештылше Голландец», полярный йёд, «Висвис»). Важными с точки зрения оппозиции «чужое / своё» являются ностальгические ноты по родному и авторские рефлексии чукотского через марийское; в свою очередь, познание «чужого» позволило автору по-настоящему оценить «своё», прочнее утвердиться в своей этнической идентичности.

ПОНЯТИЕ СОВЕСТИ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ В 1960–1970-Е ГОДЫ: ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Д. Ф. Загидуллина

Введение

В литературах народов СССР, особенно в 1960-е годы, появляются новации, которые привели, в итоге, к изменениям в художественном сознании, и о которых применительно к русской литературе Н. Л. Лейдерман писал как о первых проблесках свободы, робких ростках демократии, которые «оказались толчком для пробуждения умов, активизации социальной деятельности, для мощного творческого подъема» [Лейдерман, 2006: 90]. Не только в русской, но и в литературах других народов в этот период одним из обсуждаемых становится вопрос о перспективах развития национальных культур в новых условиях. Хотя, в отличие от русской литературы, в произведениях национальных поэтов и писателей пафос «противостояния советской идеологии» [Казарина, 2005: 6] не прослеживается открыто, представители каждой из литератур ищут возможности преодоления узких идеологических рамок, в том числе, посредством обращения к этническим художественным традициям.

Постепенно меняется концепция человека: в отличие от соцреалистических принципов изображения героев, когда выстраивание системы характеров сводилось к неким клишированным поведенческим стереотипам, личность начинает раскрываться в индивидуальных, этнических и общечеловеческих психологических реакциях на происходящие события. По нашему мнению, однобокий официоз соцреализма преодолевается с возвращением психологизма как мощного средства изображения внутреннего мира человека и его

отношения ко всему происходящему [Соцреалистический канон, 2000: 31].

Вместе с тем, литературный процесс в национальных литературах СССР существенно отличается от происходящего в русской литературе: схожие с феноменами «деревенской», «лейтенантской», «лагерной» прозы явления, с которыми связано преодоление соцреалистического канона в русской советской литературе если и возникали в национальных литературах под влиянием русской литературы, то имели свои отличия. Например, в татарской прозе 1960–1980-х годов практически нет произведений, полностью соответствующих характеристикам «лейтенантской», «лагерной» прозы: они появились только на рубеже 1980–1990-х годов или были опубликованы только в постперестроечное время, оставаясь долгое время недоступными читателю (показательно, например, что такие произведения, как «Кырык дүртнең маенда» («В мае сорок четвертого», 1965) Н. Фаттаха, или «Колыма хикәяләре» («Колымские рассказы», 1954) И. Салахова, увидели свет в 90-е гг.). Хотя в некоторых произведениях автобиографического характера – («Малай чак» («Мальчишество», 1979) И. Гази, «Жиләкле аланнар» («Ягодные поляны», 1971) Р. Тухфатуллина, «Без бәләкәй чакларда» («Когда мы были маленькими», 1979), «Минем тәрәзәләрем» («Мои окна», 1965) Ф. Хусни, «Яшенле яңгыр» («Грозовой дождь», 1968) А. Минского, «Агымсуларга карап» («Глядя на текущие воды», 1973) Ш. Маннура и др.) появлялись эпизоды, указывающие на трагические страницы истории XX века (коллективизация, культ личности) они не были в фокусе внимания авторов, не типизировались, включались как примеры биографии отдельно взятого человека. Тем не менее, усиление автобиографизма в татарской литературе этого периода способствовало усилению аналитического психологизма.

В татарской литературе 1960–1980-х гг. деревенская тема оставалась одной из главных. В прозе выявление и осмысле-

ние глубинных основ народной жизни позволяло вывести на свет героев – хранителей векового опыта поколений, исполнителей нравственных заветов народа: «Авылдашым Наби» («Односельчанин Наби», 1957) и «Йолдызым» («Моя звезда», 1962) Р. Тухфатуллина; «Туган туфрак» («Родная земля», 1959) А. Еники). Наиболее близкие к феномену «деревенской прозы» в русской литературе произведения в татарской литературе появляются позже (повести «Этэч менгэн читэнгэ» («Петух на плетне», 1980) А. Гилязова, «Исәнме, Кэшфи абзый» («Здравствуй, Кашфи-абзый!», 1982) М. Магдеева и др.), некоторые, созданные еще в дооттепельное время, не могли быть опубликованы, как, роман Н. Фаттах «Сезнеңчә ничек?» («Как по-вашему», 1952–1954).

Необходимо отметить, что возвращение в аксиологическое пространство искусства слова этнических ценностей было сопряжено с обращением к литературным традициям, художественному опыту предыдущих поколений поэтов и писателей. В этом направлении важная роль принадлежит появившимся в литературном процессе и сыгравшим обобщающую функцию отдельным образам, концептам, таким, как, например, *родная земля*, которые позволяли национальным литературам преодолеть идеологически маркированные концепты соцреализма. Одним из таких понятий, для большинства литератур народов СССР данного периода является *совесть*.

В последнее время в литературоведении появились исследования, касающиеся отношения советской идеологии и литературы к данной категории. Например, М. П. Одесский на материале романа А. А. Фадеева «Разгром» (1927) показывает процесс переосмысления этого понятия, когда традиционное, основывающееся на религиозной этике представление о совести сменяется в послереволюционное время идеологизированным [Одесский, 2023: 125–138].

Ф. Буббайер называет первую «духовной совестью», которая сохранилась в классической русской литературе. По его мнению, в любом произведении советской эпохи, затрагивающем общечеловеческие ценности (в качестве примера приводятся такие романы как «Не хлебом единым» (1956) В. Дудинцева, «Русский лес» (1953) Л. Леонова, посвященные жизни и быту деревни произведения Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Распутина, В. Тендрякова, В. Шукшина и С. Залыгина), присутствует проблема совести [Буббайер, 2010: 3–367].

«Совесть, являясь сложно структурированным, полифункциональным регулятивом культуры, может проявиться в определенном обществе в виде долга по отношению к внешнему источнику, стыда перед «своими», вины, собственно совести. Несмотря на общечеловеческий характер этих феноменов, представители одних культур более тяготеют к переживанию стыда, другие – к переживанию вины. *Форма актуализации совести зависит от конкретных социокультурных условий*» [Стекланникова, 2001: 8] (курсив наш. – Д. З.).

Действительно, к данному времени (1960–1980-е гг.) советская литература, пройдя «через эйфорию, основывавшуюся на вере в незыблемость основ советской системы и надежде на «восстановление ленинских норм партийной и государственной жизни», пришла к глубоким сомнениям, а затем и разочарованию в возможности построения «социализма с человеческим лицом в тоталитарном государстве» [Кудрявцева, 2012: 89–90]. Совесть и нравственность начинают восприниматься как синонимы справедливости в общественной жизни. Отражение такого восприятия мы наблюдаем в художественной литературе.

Целью нашего исследования является изучение наиболее важных произведений, затрагивающих проблему совести, как одного из проявлений изменений в советской литературе

1960–1980-х годов. *Материалом* для исследования послужили произведения татарских, марийских, узбекских прозаиков, в которых центральным является понятие совести. Сочетание сравнительно-сопоставительного и герменевтического методов позволило определить основные поэтические приемы в произведениях, касающихся оценки историко-политической ситуации в стране.

**Варианты художественного осмысления
понятия «совесть» в национальных литературах
в 1960–1970-е гг.**

В русской литературе одним из первых произведений, в которых центральное место принадлежит категории совести, по мнению Ф. Буббайера, является повесть Владимира Федоровича Тендрякова (1923–1984) «Суд» (1961). «Коллизия ее такова: на Севере в тайге охотятся на медведя. Охота завершается трагически: кроме медведя шальным выстрелом убивают молодого человека. Один из героев охотник Семен Тетерин обнаруживает, что скорее всего роковую пулю выпустил глава местного машиностроительного завода Дудырев, а не главный подозреваемый – молодой врач Митягин, человек внимательный и меткий. Как бы ни обстояло дело, на суде Тетерин просто отказывается дать показания в защиту Дудырева. И Дудырева, и Митягина признают виновными, а затем освобождают. Писатель завершает повесть так: «Нет более тяжкого суда, чем суд своей совести». И действительно, сюжет произведения развивается параллельно с описанием глубоких внутренних переживаний героев. То, что Тетерину не хватило смелости рассказать на суде всю правду, расценивается как серьезный изъян, от которого страдает характер, сама душа человека» [Буббайер, 2010: 290].

Схожая ситуация наблюдается и в литературах народов СССР. В повестях татарского прозаика *Амирхана Еники* (1909–2000) «Саз чэчэгэ» («Болотный цветок», 1955), «Рэшә»

(«Марево», 1962) и *Чингиза Торекуловича Айтматова* (1928–2008) «Прощай, Гульсары!» (1966) совесть выступает как основной критерий оценки человека. Для «совестливых» героев важным является духовное богатство, в то время как для «потерявших» совесть на первое место выходят материальные блага и личный комфорт. К героям второго типа, в частности, относится руководитель крупной торговой сети Зуфар из повести А. Еники «Марево», или второй секретарь райкома Шакир Мустафин («Болотный цветок»). У Ч. Айтматова это председатель колхоза Джорокул Алданов и бригадир Ибраим, прокурор Сегизбаев («Прощай, Гульсары!»).

В отличие от литературы соцреализма 1920–1930-х гг., когда кристально-чистые совестливые члены партии выявляли потерявших совесть людей среди крестьян или рабочих, указанные герои – руководители разного уровня, партийцы, строители коммунизма. Этим антигероям авторы противопоставляют совестливых героев – простых людей, которым чужды корысть и эгоизм, которые живут по совести, для которых честь и благородство являются определяющими человеческую сущность качествами. Таковы, например, Танабай («Прощай, Гульсары!»), Рашида («Марево») или Марьям («Болотный цветок»). Так меняется основное направление в оценке людей и жизненных приоритетов: соцреалистическая модель противопоставления «уступает» место гуманистической.

Но эта была не единственная возможность ослабления канона. Проблему совести на историческом материале затрагивает в чувашской литературе социально-психологический роман Мигулая Ильбека (Николай Филиппович Ильбеков, 1915–1981) «Черный хлеб» (1957–1962), изображающий жизнь чувашской деревни XIX века. Жажда обогащения, отказ от жизни по совести приводит семью Шеркея к потерям: самоубийству дочери, смерти жены, пожара в доме. Через эту категорию писатель выявляет основную ценность для чувашского народа, которая остается неизменной во все времена.

Через большие жизненные испытания герой приходит к пониманию цены «черного хлеба» – родной земли, которая дает жизнь, ее нравственных законов, народной мудрости. Образ, давший название роману, писатель сделал символом: к прологу и к первой части романа предпосланы эпитафии: «Жизнь прожить – не поле перейти»; «Того не насытила беда, кто ел черный хлеб» (чувакская поговорица); «И будь вовек благословенен, хлеб ржаной, просоленный потом» (Митта Васлее) [Ильбек]. Как во всех произведениях советских авторов тех лет, обратившихся к теме истории своего народа, главный герой в романе размышляет о самой главной ценности, которая дает силы пережить все испытания эпохи. В переживаниях Шеркея это звучит так: «Самое худшее для человека – потерять надежду. Когда есть надежда и вера, он силой души осуществит мечту свою. Не таков ли наш народ?» [Ильбек]. Надежда как главная ценность нацелена на сохранение первооснов, и она не связана ни с достижением равноправия, ни с искоренением классов, ни с разрушением «до основания» старой жизни и строительством новой.

Необходимо отметить, что в советской литературе народов СССР надежда участвует в раскрытии характера героев, каждого из которых поддерживает вера в завтрашний день; наполненный общечеловеческим гуманистическим смыслом, она дополняет категорию совести. В качестве примера можно привести самые видные произведения татарских прозаиков [Загидуллина, 2025: 92–106; Загидуллина, 2025: 186–198]: если в романе «Намус» («Честь», 1947) Г. Баширова основу сюжета составляет честь, совесть, то надежда была связана с победой в Великой Отечественной войне, с возвращением к мирной жизни, в которой есть место любви, взаимопониманию, красоте, то в его же повести «Туган ягым – яшел бишек» («Родная сторона – зеленая колыбель», 1967) надежда привязана к разным хронологическим этапам в истории

татарского народа (рубеж XIX–XX вв.; революция 1905 года; революция 1917 года).

Таким образом, не только прямая связь с характерами героев, но и сама актуализированная в советской литературе тех лет проблема совести приводит к усилению личностного начала в произведениях. Это хорошо видно на примере марийской прозы. Глубокий анализ и самоанализ в марийских психологических повестях 1970-х гг. заставляет читателя задуматься о неблагополучии в обществе. Особое место среди таких произведений занимает «Тулык чон» («Осиротившие души») *Геннадия Валерьяновича Алексеева* (1955–2012), которого исследователи называют мастером «марийской психологической прозы» и первооткрывателем «в марийской литературе таких сложных приемов психологического изображения, как психологический анализ и самоанализ, которые раскрывали сложные душевные состояния персонажа поэтапно, в определенной последовательности» [Рябинина, 2014: 16–17].

Как и у А. Еники, в повестях Г. Алексеева «внешность героя и его внутренний мир соотносятся по принципу контраста (“Трех” и “Противостояние”))» [Рябинина, 2014: 20]. В них категория совести возникает в контексте субъективных переживаний и личной судьбы человека – человека простого, обычного, с обыкновенной судьбой. Например, в повести «Куку муро ойган» («Грустная песня кукушки») изображается внутренняя жизнь одинокой женщины Эльвиры, не сумевшей построить свою личную жизнь на основе любви, сын, которой воспитывается в детском доме [Рябинина, 2014: 20].

В повести «Тулык чон» («Осиротившие души») «осмысление причин несостоявшегося семейного счастья, эмоциональное переживание вернувшегося чувства, состояние душевного смятения и поиска себя, дальнейшей жизненной траектории и стержня внутреннего действия» параллельно указывают на несостоявшееся социально-психологическое

развитие общества. Автор использует два вида внутреннего монолога: «монолог-размышление и монолог-воспоминание» [Рябинина, 2017: 238] двух героев, Николая и Мили. По ходу развития сюжета они превращаются в размышления о взаимоотношениях между близкими, об отношении в обществе к личным проблемам и к человеку вообще.

Еще один мотив – долг перед совестью – выделяет Р. А. Кудрявцева в рассказах В. Бердинского «На косогоре жизни» и «Последнее письмо». Данный мотив выражен «с помощью введения в текст рефлексирующего героя в роли главного персонажа» [Кудрявцева, 2012: 51].

Все вышеназванные произведения так или иначе затрагивают проблему совести, заставляя читателя размышлять о социально-культурной ситуации в стране. Например, якутский прозаик Иван Иннокентьев, пишущий на русском языке, вспоминает начальный советский период своего творчества, и пишет: «Мои герои, в основном, находятся в ситуации, когда нужно решить для себя дилемму: выбрать честь или бесчестье. Окружающий мир скучен, сер. И поэтому я создаю свои миры, даю героям возможность жить по-человечески: испытывать настоящие чувства, совершать поступки» [Иннокентьев]. Во многих произведениях эта дилемма становится основной темой.

Хотя «герой с совестью» во все времена присутствовал в литературе, в том числе и в советской литературе, только в 1960–1970-е гг. отдельные авторы сделали ее ведущим мотивом, позволяющим оценить социально-политический строй и механизм власти. Такие произведения уже служили не только смягчению, но и разрушению соцреалистического канона. В татарской литературе это был А. Еники, который выбрал ее центральной темой в повести «Вөждан» («Совесть»), 1966–1968).

Уже в постсоветское время, возвращаясь к культурной атмосфере 1950–1960-х гг., А. Еники напишет: «Мне очень

не хватало в жизни справедливости, я хотел освободиться от всяких сомнений и подозрений, видимо, в результате этого у меня зародилось желание, чтобы все люди были справедливыми, совестливыми. Это чистосердечное желание стало главной целью моего творчества. “Люди обязаны быть справедливыми, совестливыми!” – вот о чем я должен писать» [Еники, 1991: 461].

В повести «Вождан» («Совесть») автор обращается к недавним трагическим страницам истории страны – эпохе культа личности. Речь ведется о событиях начала 1930-х гг., изображаемых сквозь призму частной истории героя повести Хабиба Юлдашева, выступающего одновременно и как рассказчик: спустя 35 лет он пишет письмо своему другу Бакиру, объясняя свой отъезд из Казани, свое одиночество. Эпистолярная форма позволяет применять глубокий психологизм в отношении главного героя. Два вида психологизма динамический и аналитический – дополняют друг друга. С их помощью автор показывает трагедию молодого человека, который верит в справедливость советской системы, но, несмотря на это, сталкивается с безжалостной, основывающейся на страхе тоталитарной идеологией, показывая, что она охватывает все общество (не только город, но и деревню, куда главный герой отправляется к заболевшей матери).

Выпускник рабфака Хабиб, решив до поступления в вуз год поработать в городе, устраивается на мехбазу. Его берут учеником мастера-сортировщика в каракулевом цехе и одновременно, как грамотного молодого человека, заместителем начальника цеха. Здесь он встречается свою любовь – Хафазу. Повествователь описывает ситуацию в коллективе, стране, как «развороченный муравейник»: «Неведомые доселе слова «ликвидация», «классовая борьба», «коллективизация», «кулацкие элементы» казались жесткими, инородными – они смущали покой, пугали. В воздухе носились тревожные слу-

хи – и у нас на фабриках люди жадно ловили каждое слово о коллективизации, требовали разъяснений, ведь почти у каждого в деревне были родственники и близкие» [Еники, 1985: 187]. Приехавший на недельный отпуск к приболевшей матери герой называет увиденное в деревне «разбуженным ульем» [Еники, 1985: 219]: крестьяне вступали в колхозы, а потом начали выходить. Разговор с односельчанами, с председателем колхоза Хайрушем-абзый вызывает у молодого парня множество вопросов и сомнений. Через неделю вернувшись в город, он рассказывает о них Хафазе.

Через месяц после поездки Хабиба в деревню на мехбазе устраивают открытое партсобрание. Недалекий и завистливый Басыр Раджапов, который организовал это представление, называет парня «волком в овечьей шкуре», обвинив его в том, что «подбивал тамошних крестьян выходить из колхоза, байкотировать политику партии» [Еники, 1985: 251]. По мнению исследователей, тема суда как непосредственно процесса, на котором разбирается какое-то дело, для соцреализма была достаточно редкой, так как отсылала не столько к преступлениям, сколько к совести [Буббайер, 2010: 289]. В данном случае суд в произведении занимает достаточно большое место и именно его детальное описание позволяет писателю подвести своего читателя к раздумьям об истинных причинах подобного явления.

Глазами Хабиба описывается внутреннее состояние каждого из присутствующих. Героя особо удивляет выступление управляющего мехбазой интеллигента Ю. Д. Решевского, который, говоря о том, что Хабиб «увяз в оппортунистическом болоте и тащит за собой колеблющиеся, незрелые крестьянские элементы», в качестве доказательства его «мещанского разложения» приводит дневники, в которых Хабиб записывал свои размышления и наблюдения, и о которых знала только Хафаза! Писатель уделяет большое внимание воссозданию образа Ю. Д. Решевского. В результате появляется мысль

о вынужденности образованных и умных людей, способных вести за собой народ, подчиняться бесчеловечным порядкам новой власти.

Собрание заканчивается принятием решения об освобождении Хабиба от работы. Так герои разделяются на два лагеря: обвиняемый и обвинители. Писатель создает картину противостояния одного человека целой системе. Только один из рабочих – коммунист Вафа Янбулатов – встает на защиту героя (видимо, писатель вводит его в произведение, предвидя предстоящую критику со стороны представителей писательского сообщества, зорко следивших за идеологической выверенностью произведений).

Шаг за шагом от первого лица прослеживаются мысли и переживания героя. Вот как он начинает описывать свое состояние после собрания: «Вот, друг мой Бакир, какой немислимый поворот сотворила моя судьба! Еще утром, ни о чем плохом не подозревая, не чуя над собой нависшую беду, с легким сердцем, как ни в чем не бывало я шел на работу, с привычным дружелюбием приветствовал встреченных, легко и беззаботно перекидывался с девушками и парнями шутками, неосознанно ощущая свою близость и причастность к общему делу и к людям, его творящим, входил в цех, где меня любили, уважали и доверяли, где для всех я был добросовестным работником, «подающим надежды», славным, симпатичным парнем... И сразу, вдруг, в один день, а точнее в один теплый апрельский вечер, я был изгнан не только с работы, но, казалось, из самой жизни. Теперь для всех я – опасный человек, презренный вероотступник, враг. У меня нет больше ни товарищей, ни друзей, ни любимой. Мне никто и руку не подаст при встрече. Я – прокаженный, изгой, хоть головой бейся о стену, хоть хохочи безумно. Я никто!» [Еники, 1985: 262].

Впервые слово «совесть» возникает в размышлениях героя, касающихся Хафазы. Он пытается понять ее поступок,

оправдать как неопытного человека, потерявшего голову перед авторитетами начальства. Вместе с тем, не понимает, почему девушка, «растоптав свою честь» [Еники, 1985: 264], не предупредила своего парня о готовящейся расправе. Потом уже относительно людей, использовавших влюбленную девушку, герой еще раз применяет это слово: «не посовестились, не постеснялись» [Еники, 1985: 265]. И завершает эту часть размышлений так: «Поглумились и спрятали свои мелкие, ничтожные душонки за величественное слово «борьба». Я не дурак, понимаю, что классовая борьба не пустячок, что она должна быть бескомпромиссной и жесткой. Но борьбу эту за светлые идеалы надлежит вести чистыми руками, с честными помыслами. Порядочный человек, истинный борец погнушается замарать любовь или почитание отца и матери, давших тебе жизнь, доносом – это выходит за рамки нравственности и гуманности. Понятия эти несовместимы. Так я представляю себе честь и совесть истинного борца за счастье людей» [Еники, 1985: 265].

Хабиб в течение двух дней пытается осознать произошедшее, но не находит возможность разрешения ситуации. Секретарь парторганизации Перов предлагает парню показаться, на что он реагирует так: «Но каяться в том, что ты не совершил, разве это почти не тот же постыдный поступок, в каком тебя сейчас обвиняют. Подыграть в этом фальшивом, мерзком фарсе, бесстрастно растоптать честь в угоду комедиантам, ради спасения своей шкуры? И кем же я стану после этого? Кем? Гнусной тварью, ничтожеством, псом шелудивым, который лижет пнувший его сапог?!» [Еники, 1985: 283].

При разговоре с Вафой он осознает, что если начнет искать справедливость, причинит вред Хафазе, а если захочет вернуть ее, то «любовь поборола бы честь». И свой отъезд он оценивает так: «Любовь свою я потерял, зато сохранил честь. Совесть моя спокойна» [Еники, 1985: 304]. Так, детально, шаг за шагом описывая общественно-политическую

ситуацию в стране, механизм устрашения людей, растаптывания их душ, писатель заставляет своих читателей задуматься о цене этих игр, об общественном строе, о людях, потерявших честь и совесть, прикрываясь верой в новые общественные идеалы.

Повесть заканчивается монологом Юлдашева, которого нет в переводе на русский язык: «Придет время, – думал я часто, – и человеку представится возможность стать чистым человеком, когда совесть и разум вернуться к своему естественному единству, когда исчезнет лицемерие, сокрытие истинной мысли, страх и лесть, когда человек начнет жить только ради правды и справедливости, как велит ему его совесть. Да, искренне, такие мысли у меня появлялись, друг Бакир! Кажется, нет смысла жить без таких мыслей, такой надежды...» [Еники, 2002: 151–152]. Таким образом, герой переживает внутренние коллизии и живет с ожиданием перемен, о чем открыто говорит своему другу Бакиру. Жить по совести, в согласии с собой воспринимается идеалом советского писателя, который пытается дать общественно-политическую оценку недалекому прошлому. Однако, в отличие от соцреалистического героя, его герой не борется за восстановление справедливости. Он – человек, осознавший истинное положение дел в советской стране, и принявший решение остаться «человеком с совестью», но потеряв при этом любовь и близких. Появление подобного героя свидетельствует об изменениях в художественном сознании и мировосприятии людей.

Узбекский прозаик *Адыл Якубов* (1926–2009) также рассматривает проблему совести на примере жизни общества 1960-х годов. В романе «Совесть» (1977) он, как и А. Еники, ищет ответы на многие вопросы, касается событий 1930-х годов, Великой Отечественной войны. Как пишет Л. Теракопьян о романе, «Настоящее в «Совести» – это итог и рубеж. На его территории проблемы, унаследованные от минувшего, встречаются с нынешними, преломляются в них. Так пове-

ствование о современности насыщается чувством истории, выливается в разговор о движении народной судьбы» [Теракопян, 1982: 154].

Жанр романа позволяет раскрыть эти вопросы на примере множества судеб.

Центральным в романе выступает герой со сложным и противоречивым характером – председатель колхоза-миллионника Атакузы Умаров. К 50 годам он построил крепкое хозяйство – колхоз-гигант; хлопковые поля прославили его имя на всю страну. Однако писатель знакомит с ним в период, когда в его жизни начинается полоса обид и недоумений, и как результат – самоанализ и анализ его непростой жизни. В размышлениях его дяди Нормурада задается вектор этих размышлений: «Что происходит с Атакузы?.. Когда, где потерял он простые человеческие чувства? Когда успел стать таким черствым, бессердечным?». Таким образом, одним из первых в советской литературе народов СССР А. Якубов рассматривает «соцреалистического» героя – человека партии, руководителя, созидателя – через призму трансформации его взглядов, поведения, характера. Если в повестях А. Еники мы встречаемся с уже сформировавшимся типом функционера, то здесь автор позволяет своему читателю проследить весь путь его эволюции.

В воспоминаниях самого главного героя указывается, что во время Великой Отечественной войны, будучи подростком, он возмущался хищничеством Джамала Бурибаева. Теперь же дружит и мечтает породниться с ним – начальником «Сельхозтехники», а также с Вахидом Мирабидовым, оклеветавшим дядю. Раньше председатель колхоза умел разделить чужое горе, теперь выгоняет соседа и его семью из дома... Множество примеров, приведенные писателем, указывают на то, что в погоне за результатами труда он потерял чувства справедливости, закрыв глаза на необходимость жить по совести. Даже Миробидов говорит о нем так: «Запомните:

люди, подобные Атакузы, способны на все. Человек он неплохой, замечательный организатор, при этом по-настоящему любит свое дело, но, если что ляжет ему поперек дороги, ни перед чем не остановится. Запомните это!» [Якубов, 1982: 90]. А. Якубов приводит своего читателя к мысли, что нацеленная на результат любой ценой организация труда и противопоставление человека – массе разрушают общечеловеческие и этнические заповеди.

Еще один колоритный герой – профессор Нормурад Шамурадов, который в 1930-е годы испытал предательские удары, нанесенные бывшим учеником Вахидом Мирабидовым, написавшим обвинительную статью «Невежество или злой умысел?»: «В тот день, с того самого номера газеты, где была опубликована статья Вахида Мирабидова, жизнь Нормурада перевернулась вверх дном. Бесконечные собрания, обсуждения, статьи, отмежевание коллег. И наконец – уволен... Вначале Нормурад пытался еще защищать себя, свою книгу. Но вскоре убедился – попытки его ни к чему не приведут» [Якубов, 1982: 84]. На этом же примере писатель рисует характер потерявшего совесть человека: «Случилось невероятное – тот самый Мирабидов, что некогда так категорически припечатал свое «нет» Мирза-чулю, сегодня он – доктор наук и получил эту степень, разрабатывая проблемы освоения Голодной степи! Десятки статей написал, так же рьяно утверждая то, что прежде клеймил. Интересный случай вышел на его защите: кто-то, – не Нормурад, конечно, нет, кто-то из старых ученых-ирригаторов – напомнил Мирабидову о той давней его статье. Вахид Мирабидов и тут не растерялся. Закатил такую страстную саморазоблачительную речь, так поносил себя за верхоглядство, за поспешность – не жалея лил на самого себя потоки грязи. Нормурада же Шамурадова, наоборот, превознес за дальновидность и прозорливость, так высоко поставил как ученого, что стало даже неловко» [Якубов, 1982: 84].

Однако и с характером Шамурадова все не так просто: в 1930 году он участвовал в раскулачивании односельчан. Две его встречи с «раскулаченным» Кудратходжой, вернувшимся после XX съезда КПСС в родные места, идеологическая и нравственная полемика, вспыхнувшаяся между ними, раскрывают новую картину. Однако Нормурад Шамурадов отстаивает свою правоту и верность содеянному в 30-е годы. «— Э, ходжа! Ты же знаешь, я не верю в твои сказки. Ты, видно, хочешь сказать, что я, мол, совершил несправедливость? Так заруби себе на носу — совесть моя чиста. И если осталась у тебя хоть крупинка чести, выйди на улицу, оглянись вокруг — посмотри на новый кишлак, на жизнь людей в нем! Ради этой-то жизни, ради этих людей мы и поступали, как ты считаешь, жестоко. Я не раскаиваюсь ни в чем» [Якубов, 1982: 108]. Таким образом, писатель разводит по разным сторонам баррикад не только Нормурада и Мирабидова, но и Нормурада и Кудратходжу. В результате появляется мысль, что виноваты не люди, а идеи, ради которого эти люди шли на расхождение с совестью.

Узбекский писатель так же, как и татарский прозаик, прослеживает переживания героев, пытаясь понять их мотивы и стремления. В этой сложной ситуации название романа, категория совести становится единственным ключом к пониманию авторского взгляда. Якубов рассматривает происходившие в 1930-е годы события как стремление построить жизнь по законам совести. Это не получилось тогда, не получается и в 1960-е годы, хотя повседневная жизнь людей изменилась к лучшему. В этом размышления узбекского и татарского прозаиков оказываются во многом схожими. И в 1960-е годы Вахид Мирабидов по-прежнему выдает поверхностные исследования за фундаментальные научные открытия.

По всему роману, в разных ситуациях звучит фраза: «Нужно иметь совесть. Совесть!» [Якубов, 1982: 114]. Часто

затрагивается необходимость ответственности перед совестью. Например, Н. Шамурадов своему племяннику Хайдару говорит так: «Знай, – сказал домла, – если родители ответственны перед своей совестью за судьбу детей, то и дети, когда становятся взрослыми, тоже должны отвечать за судьбу своих родителей...» [Якубов, 1982: 128]. Эта мысль, выделяющаяся в контексте существующей идеологической позиции, в какой-то мере упреждает время, призывая покаяться не только живых свидетелей исторических событий, но и тех, кто будет реализовывать мечту о справедливом обществе.

В конце романа погибает Кудратходжа, умирает и Нормурад. Внутренний монолог Атакузы на могиле Шамурадова в сильной позиции подчеркивает авторское понимание совести: «Есть на свете честность и совесть, Атакузы. Только ими и жил твой дядя.

Да, это так! От человека остаются лишь его добрые дела. А все остальное – пустой прах, приходит и уходит бесследно. Вот что понял Атакузы. Поздно, но понял. И горько, – не сможет сказать об этом дяде, опоздал <...>.

Он еще раз склонил голову перед свежим могильным холмом у ног, посмотрел на уходящий в темноту, будто в бесконечность, ряд могил и устало зашагал к дороге.

Теперь осталось лишь одно – нести в жизнь то, что сегодня здесь, на кладбище, понял. Нелегкое это будет дело. Но таков его долг. Люди и совесть требовали этого» [Якубов, 1982: 150].

Безусловно, эти слова еще раз подчеркивают социальный характер понимания совести узбекским писателем и во многом оказываются созвучными взглядам А. Еники.

Обратив внимание на особенность изображения героев, узбекский исследователь А. Холмуродов отмечает: «В изображении главного героя больше проявляется динамический принцип психоанализа, но в отдельных эпизодах он уступает

место другому принципу – аналитическому, так как положение, в котором оказывается Атакузы, заставляет его переосмыслить всю свою деятельность и жизнь как руководителя и человека. Вместе оба принципа психологического анализа позволяют писателю глубже, всесторонне изобразить реальности жизни, их преломление в судьбах героев <...> Писатель противопоставляет ему убежденного коммуниста, человека честного, нравственно чистого и безупречного в своих порывах, Нормурада Шамурадова. В его изображении преобладает аналитический принцип психологизма. И это закономерно: верность убеждениям, принципиальность становятся причиной внутренних переживаний, борений, горьких воспоминаний героя» [Холмуродов, 1991: 20].

Действительно, в произведениях, так или иначе затрагивающих тему совести, наблюдается стремление понять и осознать проблемы современного писателям общества в связи с событиями прошлого – времени установления советской власти. Форма воспоминаний позволяет вести доверительный разговор, в котором преобладает личностное начало. По нашему мнению, актуализация мотива совести привела к развитию в художественной литературе народов СССР аналитического психологизма, который стал главным в попытках оценки советской идеологической системы. Например, в рассказе «Төнгө тамчылар» («Ночная капля», 1964) А. Еники в размышлениях своего главного героя открыто говорит об общественно-политических и индивидуально-человеческих причинах «ошибок» советской идеологической системы. «Да, ему хотелось жить, работать, расти. Хотелось верой и правдой служить стране и народу. Но жесткие условия тех лет сделали его, и не только его, но многих, свободными рабами; вынудили задушить собственными руками совесть и возможность самостоятельно мыслить. Одни, оправдывая самосохранение, спокойную жизнь, якобы, во имя великих идеалов, невольно превратились в кукол, обычных обывателей.

Вот где корень зла!» [Еники, 1991: 250], – говорит его герой Халиль Ишмаев, поступивший в ситуации выбора не по совети.

Заключение

1960–1970-е годы стали временем масштабных изменений в художественной литературе народов СССР. Одним из важных моментов в этом процессе стал отход от соцреалистического канона, его смягчение, а затем – и начало разрушения. Это мы можем наблюдать на примере изменения понимания категории совести, которая выступает как критерий оценки человека и нравственного состояния общества. В эти годы понятие «совесть» наполняется новым смыслом: происходит поворот от нормативности к личностному пониманию, акцентуация вековых ценностей, очищение их от идеологизированных клише. С одной стороны, это позволяет авторам обращаться к табуированным драматическим и трагическим событиям советского прошлого. С другой, становится причиной активизации аналитического психологизма в изображении героев, субъективного начала, философичности, лиризма.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ПАРАДИГМЫ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»

Г. Т. Гарипова, Э. Ф. Шафранская

Введение

Проблема изучения логики и закономерностей развития национальной литературы связана с большим количеством дискуссионных вопросов, определяемых разрушением этнических культурных границ между национальными локусами, в разные исторические периоды по различным причинам. В современной литературоведческой науке одной из концептуальных является тенденция изучения национального литературного процесса в более широких меж(транс)литературном и меж(транс)культурном контекстах, включающих в себя как внутрипарадигмальные межлитературные общности, так и межкультурные системы в целом. Методологические стратегии сравнительно-исторического и сравнительно-типологического анализа позволяют выявить целый ряд противоречий в системе межлитературных и внутрилитературных особенностей развития национальной межлитературной общности в рамках регионального, зонального и/или всемирного художественного процесса.

Начиная с 90-х г. XX в., литературоведы активно используют теоретическую систематику словацкого ученого-компаративиста Д. Дюришина, позволяющую идентифицировать творчество разноуровневых писателей би- и полилингвов в рамках понятия «особая межлитературная общность»

[Особая межлитературная общность, 1993]¹, понимаемого как определенное единство, своего рода синтез разнонациональных художественных систем, обусловленный различными внелингвальными обстоятельствами как предпосылками авторской полилитературности. В подобных системах элементы транслингвальности вполне закономерны. Полилитературные авторы могут использовать несколько лингвокультур, детерминированных условиями «особой межлитературной общности». Эти процессы взаимопроникаемы и комплементарны динамике «межлитературных» ситуаций и могут быть обозначены как транслитературные, поскольку остаются в рамках эстезиса родной литературы, но ретранслируют ее смыслы в системе разных лингвокультур и литературных этнопоэтик. Как манифестатор теории «межлитературных национальных общностей» Дюришин подчеркивает, что «различия между национально-литературными и межлитературными отношениями, разумеется, существуют, но не носят принципиального характера. При последовательно-объективном изучении и сопоставлении художественных структур эти две внешне разные области литературных фактов, разграниченные по широте “охвата”, не только взаимно дополняют, но часто внутренне взаимообуславливают одна другую. Таким образом, из внутреннего сходства предметов изучения следует, что основополагающие исходные методические положения одинаковы как при межлитературном, так и при национально-литературном исследовании» [Дюришин, 1979: 61–62].

Современная компаративистика включает в себя выявление генетических связей, типологических связей и сходже-

¹ Сборник совместных научных трудов словацких компаративистов и ученых-филологов Академии наук Республики Узбекистан впервые на постсоветском пространстве представлял продолжение международного проекта Диониза Дюришина по проблемам идентификации межлитературных общностей особого типа, в которых очевидны качества билитературности и двойной литературной принадлежности.

ний, относящихся как к междисциплинарной сфере, обеспечивающей целостность понятия «всемирный литературный процесс», так и к области конкретной национальной литературы. Однако на современном этапе развития, в силу сложных социокультурных и политических аспектов, история ряда национальных «междисциплинарных общностей» также идентифицируется в условиях «истории мировой литературы» как система исторически изменчивых форм взаимодействия национальных литератур, входящих в ее состав (как областной, федеральный, региональный или зональный компонент). Процессы стирания и формирования новых культурных границ между национальными литературными локусами постоянны, связаны с проблемами политических и географических трансгрессий (миграции этносов различной этимологии, мировая глобализация, интеграция стран и т. д.), которые вносят коррективы в законы имманентного развития в отдельные национальные литературы.

Требуется пристального внимания и проблема дефиниции локальных национальных литературных общностей в рамках научно-исследовательской парадигмы «Русская литература и литературы народов Российской Федерации». Задачи выявления специфики многонациональной литературной системы «Литературы народов Российской Федерации» (в иной коннотации «Российская литература») связаны с актуализацией ВАК РФ нового интегрированного паспорта научной специальности «5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации». Расширение объекта исследования в связи с объединением двух научных шифров (*ранее разграничивающих литературные общности «русская литература» и «литература народов Российской Федерации»*), требует широкого обсуждения вопросов дефиниции понятий «национальная литература», «национальный писатель» и др.

Необходимо идентифицировать индивидуальные и системообразующие координаты двух внутренних отдельных

субсистем новой специальности¹ – «русская литература» и «литературы народов Российской Федерации». Делать это необходимо с учетом современных теорий межкультурных коммуникаций, концепции «диалога культур», систематики «межлитературных общностей» Д. Дюришина, концепций «зональной» и «региональной» литератур и других идентификаторов специфичных особенностей развития национальных литератур в едином интегрированном культурном поле. Исследователям важно учитывать и специфику литератур малочисленных народов, так называемых миноритарных литератур (младописьменные, ускоренного развития), имеющих свою специфику вхождения в систему областных, региональных и зональных общностей.

Особую актуальность в связи с этими проблемами приобретает поэтика, основанная на изучении этнокультурных составляющих художественного текста. Исследователь В.Н. Захаров считает, что «среди различных дисциплин, которые начинаются словом этно-, явно не хватает еще одной – этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной...» [Захаров, 1994: 9].

Принципиально важно учитывать определенную условность и двойную модальность межлитературной общности «русская литература и литературы народов Российской Федерации», детерминированных статусом русской литературы как самостоятельной «национальной литературы» (*идентифицированной русским языком как материнским,*

¹ Процесс оптимизации научных шифров захватывает и другие государства на постсоветском пространстве. Например, в Республике Узбекистан уже более 10 лет русская литература и национальные литературы Российской Федерации объединены с западноевропейской (в интегративном понятии «литературы Европы»), американской и литературой Австралии в новом шифре 10.00.04 – Языки и литература народов Европы, Америки и Австралии.

генетически родным или вторым родным) и как интегратора межнационального диалога культур в системе межрегиональной межлитературной общности «литературы народов Российской Федерации» (*идентифицированной статусом русского языка как государственного*). В условиях мирового литературного процесса понятием «русская литература» иногда может быть обозначена литература России и её эмигрантов, а также русскоязычная литература. Подобная культурная стереотипная дефиниция, основанная на формальном отождествлении понятий «государство» и «нация», конечно, не может быть принята в научном сообществе. Необходимо дефинировать внутренние границы диалога / полилога культур в системе разнонациональных литературных общностей, интегрированных в единое научно-исследовательское поле «русская литература и литературы народов Российской Федерации», решить вопросы систематизации корпуса би- / полилингвальных писателей «двойной литературной принадлежности» (в теории Д. Дюришина), как характерного проявления особо узких межлитературных связей. Их все чаще определяют как транскультурные, полидомные, транслитературные. Принципиально важно учитывать тот факт, что разного уровня внутрипарадигмальные литературные связи и влияния, являясь важнейшей особенностью российского литературного процесса, заключаются в постоянном полилоге взаимодействий национальных литератур в субсистемах «русская литература – литературы народов Российской Федерации», «российская литература – зарубежная литература», «национальные литературы народов Российской Федерации». Многоуровневый полилог организуется в силу разных причин (политических, социокультурных, экономических, личностно-экзистенциальных), что делает диссипативным процесс постоянного взаимодействия национальных литератур, усвоения и/или преодоления одной литературой художественного опыта другой.

Корпус всех литератур народов России, включающий различные регионально-этнические общности, можно рассматривать как большую зональную группу. В рамках парадигмы «русская литература и литературы народов Российской Федерации» на уровне внутренних межлитературных связей и взаимодействий национальных литератур в системе зональной типологии очень ярко представлены разноплановые процессы транскulturации. Смысловыми ключами для понимания художественной транскulturации¹, помимо транслингвизма и иноэтнoкультурной проблематики, несомненно, является особая авторская картина мира, мера ее соотнесенности с национальными константами. Исследователи отмечают «растущий интерес литературоведения к транскультурному опыту, который отражен в художественном творчестве, связан с появлением огромного количества поэтов и прозаиков с мировым признанием, чья писательская идентичность определяется как пребывающая на границе нескольких культур. Литература, реализующая себя в межкультурном диалоге, обладает множеством специфических особенностей, отражает не только сам факт активного взаимодействия нескольких литератур, но и свидетельствует о качественно новом образовании – результате гибридизации этих литератур» [Женис, Киынова, 2018: 47–48].

Феномен транскультурного подхода

Транскультурный подход в изучении любой этнической литературы в парадигме «русская литература и литературы народов России» позволяет снять большинство противоречий в определении «национальности» литературного этоса, писателя и собственно отдельного произведения. В литера-

¹ Авторы подчеркивают экспериментальный характер теории транскультурной литературы, разработки которой представлены в следующих трудах: [Шафранская, Гарипова, 2020; Шафранская, Гарипова, 2023; Шафранская, Гарипова, Кешфидинов, 2024] и др.

турном процессе нашего бывшего отечества (СССР) второй половины XX в. появились писатели, которых упорно стали называть русскоязычными. Термин неудачный, нелогичный (как будто русский писатель не русскоязычный), однако прижился и до сей поры в активном употреблении в литературоведческом дискурсе. Картина мира таких «русскоязычных» авторов была сформирована вне зоны русской культуры, с детства они жили на территории национальных республик и говорили на своих родных (материнских) языках, не на русском. Однако социокультурный бэкграунд подвиг их к освоению русского языка, который стал языком их литературного творчества. Так, в 70–80-е гг. прошлого века читатели и критики, а позже и исследователи литературы живо интересовались творчеством таких билитературных писателей, как, например, Чингиз Айтматов, Фазиль Искандер, Тимур Пулатов и многие др. Термин «русскоязычные» в постсоветском пространстве в применении к писателям нерусского происхождения теряет свою историческую значимость (однако, к сожалению, многие исследователи упорно продолжают использовать этот термин не по назначению). Об исторических процессах, приведших к рождению такого «русскоязычного» творчества, написано множество исследований, наиболее современные принадлежат У. М. Бахтикиреевой [Бахтикиреева, 2015; 2017; 2021] и ее ученикам, которые методично внедряют в научный лексикон более адекватный термин: взамен «русскоязычной» литературы – транслингвальная, или транскультурная.

Транскультурная литература в современном российском литературном процессе выполняет роль посредника, медиатора между двумя (и более) культурами: писатель, репрезентируя их в произведении (объединяя на разных уровнях текста), доводит до реципиентов инокультуры наиболее значимые универсальные и национальные смыслы другой культуры, заложенные в авторской картине мира. Эти авторы –

важная составляющая российского литературного процесса XX–XXI вв., в котором продолжает сохраняться тенденция к интеграции в единое поле литературы многочисленных этносов России. Хотя и обратные процессы дезинтеграции тоже активно представлены.

Феномен русской литературы, повествующей о нерусской реальности, неоднороден, как и разнообразны номинации подобного творчества – в зависимости от вкуса, идеологической ниши, осведомленности читателя, исследователя: русскоязычное творчество инонациональных писателей, русское зарубежье, мультикультурное творчество, интеркультурное, транскультурное. Так или иначе – все определения исходят из взаимодействия разных культур, из способности человека / писателя существовать/творить в системе одной, двух и более культур, решая для самого себя, в каком литературном поле на каком языке создавать свои произведения. Ученые все активнее выдвигают тезис о необходимости новых подходов к изучению проблем и перспектив транслингвальных и транскультурных процессов и актуализируют важность исследования именно национальных литератур в парадигме «трансыязыковой текст в транскультурной ситуации». Полилитературные авторы, как правило, полилингвальны и могут использовать несколько языков и продуцировать в художественном тексте разнонациональное трансыязыковые элементы. Для современных филологических исследований это положение особенно важно, поскольку позволяет объяснить генезис и суть таких актуальных процессов в системе трансыязыковых художественных текстов, как транскulturация, транслингвальность, транслитературность и т. д.

Одной из важнейших идентификационных проблемных зон в современном литературоведении становится творчество *полидомных* писателей, сопряженных по национальным, лингвальным и иным характеристикам с инонациональными «межлитературными общностями». В результате процессов

естественной транскulturации, обусловленной их полилингвальностью и полилитературностью (*термин Д. Дюришина*), эти писатели создают особую модель национального «материнского» мира через условно «чужой» язык, но обретающий статус ментальной идентичности в силу оторванности от родного языка. Транскультурный эстетизм, с выходом на коррелирующие, но не тождественные явления транслингвизма, полилитературности, мультикультурализма, определен целью представить ту или иную национальную картину мира через художественную миромодель. Но главным становится вопрос – в системе какого языка.

(Э)миграционные процессы не просто усиливают встраивание одной культуры в другую, но и интерферируют культуру коренного населения и эмигрантов второго и последующих поколений (уже родившихся в «чужой» стране, но воспринимающих ее как «свою родную») в некое новое образование. Например, появляется такое понятие, как «эритажный язык», формирующийся вследствие сосуществования в одном государстве коренного населения и иммигрантов, живущих на протяжении нескольких поколений. Произведения, созданные на этом языке, будут нести в себе принцип художественной транскulturации. Исследователь Р.З. Дарзаманова считает, что можно говорить о позитивной и негативной сторонах процессов вынужденного контакта разных культур в условиях определенного географического пространства [Дарзаманова, 2016]. Все активнее и современные процессы аккультурации, при которых представители одной национальной культуры перенимают нормы, ценности и традиции другой, влияют на транскulturацию литературы.

Методология изучения национальных литератур

Современных исследователей все больше интересуют национальные литературы, создаваемые на родном (материнском) языке, в том числе проблемы их сопоставительного

изучения с другими национальными литературами (особенно в региональном измерении). Разноплановые межлитературные связи выполняют базисную категориальную функцию для выявления внутрилитературных особенностей становления и развития литературных объединений в поликонтекстуальной системе «литературы народов Российской Федерации». Важно учитывать характер синхронического и диахронического развития этих связей в рамках всемирного литературного процесса, в который входит межлитературная общность «российская литература». Все эти процессы актуализируют компаративные аспекты в исследовании развития русской литературы и литератур народов России. О. В. Зырянов отмечает особую важность включенности в этнопоэтику методов компаративного анализа, направленных на изучение внутренних закономерностей национальных литератур: «Этнопоэтика – это целая система взаимосвязанных методологических подходов. В первую очередь, в эту систему следует ввести традиционную компаративистику с ее подразделами – 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» [Зырянов, 2019: 11].

Нам представляется важной задача построения целостной концепции взаимодействия и взаимовлияния национальных литератур в рамках научно-исследовательской парадигмы «русская литература и литературы народов Российской Федерации» в системе ключевых тенденций развития мировой литературы – *конвергенции и дивергенции*.

Вопросы конвергенции в художественном процессе коррелируют в первую очередь с проблемой осмысления, идентификации и систематизации синхронических и диахрони-

ческих закономерностей развития современной российской литературы в эволюционной парадигме трансформаций внутри системы «литературы народов Российской Федерации». Важно также определить логику формирования «фонда преемственности» современной национальной «межлитературной общности».

Проблема локального изучения каждой национальной литературы с целью выявления условий для сохранения ее самобытности и уникальности заставляет обратить внимание на процессы литературной *дивергенции*, направленной на обособление отдельных этнических литератур и позиционирование их как самодостаточных межлитературных общностей. По мнению Дюришина, национальная литература является иерархически первой в системе мировой литературы и понимается она как последовательная историческая категория, формирующаяся самостоятельно по своим внутренним эстетическим законам. Эволюционные модификации национальной литературы отражают сущностную специфику изменений как в историческом развитии нации, так и в национально-литературном процессе (см. подробно: [Дюришин, 1993: 13]). Национальным литературам свойственно объединяться по разным признакам.

Конвергентные (*направленные на сближение*) и дивергентные (*направленные на обособление*) процессы в литературном измерении можно рассматривать с точки зрения задачи определения самобытных, неповторимых, единичных особенностей развития каждой национальной литературы в контексте всемирного литературного процесса или отдельных региональных, зональных межлитературных общностей, в которые она встроена по географическому (иногда политическому) признаку. В российском литературоведении перспективным представляется и анализ конвергентных (*с признаками тождества*) и дивергентных (*с признаками расхождения*) проявлений различных национальных литератур

областного и регионального уровней с учетом исторических вариаций «межнациональных», «региональных», «зональных» парадигм (совпадения, близость, схождения, контакты, заимствования, подражания, параллели, соотношения, влияния, взаимодействия, связи, различия и т. д.). Такой подход даст возможность определить генезис и логику функционирования каждой отдельной национальной литературы и определить общую историю многоуровневых взаимосвязей в координатах областных, региональных, зональных взаимодействий в составе парадигмы «русская литература и литературы народов Российской Федерации».

Современная литература Татарстана

Региональная межлитературная общность «литература народов Поволжья и Приуралья» включает целый ряд национальных литератур: *татарская, башкирская, калмыцкая, коми, коми-пермяцкая, марийская, мордовская-мокша, мордовская-эрзя, удмуртская, чувашская*. В ее современном развитии представлены конвергентные процессы, обусловленные, на наш взгляд, тремя факторами – наличием общетюркских культурных традиций (в большинстве случаев), географическим локусом и историческим соприсутствием в системе «советской многонациональной литературы». Литературная конвергенция обусловила в том числе и процессы транскulturации. А дивергентные процессы позволили сохранить в каждом отдельном национальном литературном процессе свои особенные самобытные явления и феномены, в большей степени фиксируемые в художественных произведениях на национальных языках.

Сегодня научно-исследовательское поле по вопросам идентификации характеристик национальных литератур, входящих в научно-исследовательскую парадигму «русская литература и литературы народов Российской Федерации», характеризуется как дискуссионное, полное эксперименталь-

ных теорий. До конца не отрефлексирована проблема полидомных писателей. Остается открытым вопрос об их соотношении с понятиями «русскоязычные», «транскультурные», «мультикультурные», «транслингвальные» писатели. Открыт вопрос по выявлению концептуального признака в определении принадлежности к национальной общности – язык, модель мира, художественная историософия, национальность. Так, писатели Гузель Яхина, Шамиль Идиатуллин и Салават Юзеев одновременно могут соотноситься с русской литературой (пишут произведения на русском языке) и с татарской литературой, поскольку в ряде произведений представляют ярко выраженные транскультурные художественные картины мира с акцентом на национальной татарской мифопоэтике. Важно отметить, что, если учитывать не признак национальной принадлежности, то, например, в ряде произведений Гузели Яхиной и Шамиля Идиатуллина художественная картина мира не включает корреляты национального татарского мирообраза. Они проявляют транскультурализм в отдельных произведениях, в то время как в ряде других текстов в полной мере актуализируется художественная картина мира без видимых национальных маркеров (или иная полиэтническая модель).

Не все татарские авторы, пишущие на неродном языке, в своих произведениях создают только национальную художественную картину мира. В этой научно-исследовательской области много различных теорий и концепций. Современные ученые считают, что «“культурный синтез” в произведениях искусства представляется как одновременное действие различных культурных языков “в одной точке” – в одном произведении и в создающем его творческом сознании» [Женис, Киынова, 2018: 47–48]. У. М. Бахтикиреева подчеркивает, что «национальная культура, воплощенная в народной поэзии, на границе с другим семиотическим миром (русской культурой) стала частью целого и усваивала внешнюю точку

зрения на себя как на специфическую культуру... Тексты же русских писателей, в которых описываются образы других культур на русском языке, являются неотъемлемой частью русской культуры, поскольку в них выделяется “специальная сфера иначе организованная”, чем в текстах русскоязычных национальных писателей, отображающих свою культуру на русском языке. Они в определенной мере составляют информационный резерв русской культуры, становятся “ядром духовно-культурной экзистенции народа”, поскольку закрепляют в ней видение русским человеком чужой» [Бахтикина, 2009: 223].

Лингвистический императив русского языка как концептуального средства нарративного высказывания, тем не менее, не исключает русско-татарское двуязычие, пусть даже характеризующееся асимметричным взаимодействием языков. Таким образом, русско-инофонный билингвизм становится способом интерференции национальных культурных кодов, миромоделирующих транскультурную модель мира. Работает «принцип не дифференциации, а интерференции, “рассеивания” символических значений одной культуры в поле других культур», выдвигаемый М. Эпштейном как показатель транскультуры: «Транскультура есть не общее и идентичное, присущее всем культурам, но культурное разнообразие и универсальность как достояние одной личности. Транскультура – это состояние виртуальной принадлежности одного индивида многим культурам» [Эпштейн, 2004: 629].

Исследователи видят истоки русско-инофонного (татарского) билингвизма в таком виде двуязычия, как древнерусско-тюркский (примерно IX–XII вв.) [См. подробно: Дианова, 2018: 461–471], который сложился задолго до объединения в рамках СССР (Казань была включена в состав Царства Русского в XVI в. в правление Ивана IV в 1552 г.). В определенные исторические периоды развития советской и

постсоветской системы билингвизм усиливается (*например: в эпоху расцвета джадидизма, в процессе советизации*) и приобретает очень разные формы и функции.

Билингвизм формирует для писателя особую тенденцию и к билитературности. Основываясь на систематике Дюришина, исследователь З. Хегедюшова, изучая историю чехословацкой литературы замечает, что есть важнейший *языковой фактор* возникновения двойной литературной принадлежности. Кроме того, по ее мнению, в условиях монолингвизма интенцию к би(поли)литературности определяет *психическая склонность* к выраженному или хотя бы ощущаемому интеграционному стремлению автора: «Как оказалось, двойная принадлежность – вполне закономерный, хотя и не повсеместно встречающийся феномен. Точнее, специфические условия узких и непосредственных связей между двумя (и более) литературами всегда создают потенциальную возможность взаимодействия такой интенсивности, что можно говорить о двойной принадлежности. <...> Наличие общего языка <...> также увеличивает возможность возникновения двойной литературной принадлежности – это просто задано непосредственной коммуникабельностью данных двух (и более) литератур, если только свободной взаимной литературной коммуникации не мешают политические, идеологические или государственные факторы» [Хегедюшова, 2016: 67]. Несомненно, что концепция исследователя не отражает всех индивидуальных особенностей российского многонационального литературного процесса, но дает импульс к дискуссиям, в том числе и в литературоведческом татароведении.

Например, обратим внимание, что писатель Салават Юзеев практически во всех своих текстах, написанных на русском языке, проектирует национальную миромодель татарского этноса на основе народного мифологического этоса. Исследователь В. Кабакчи для описания подобных ситуаций

с доминированием определенного языка вводит понятие «вторичной культурной ориентации» и говорит о необходимости его использования «в качестве вторичного средства описания родной культуры» [Кабакчи, 1993: 67].

Творчество Салавата Юзеева может быть охарактеризовано не только как транскультурное, но и как мультикультурное¹. В основе мультикультурализма, по мнению М. Тлостановой, лежит желание того или иного этноса сохранить свои традиции и особенности в рамках одной культуры [Тлостанова, 2004]. В романе «Не перебивай мертвых», опубликованном в 2015 г., писатель моделирует национальную художественную картину мира через отрицание его закрытости, через признание его пограничности с русским миром в едином историософском пространстве. Самосознание своих персонажей Юзеев соотносит с национальной аксиологией, сохранившейся в национальном миробытии несмотря на исторические травмы XX в. Вся история татарского народа первой половины XX в.: потрясения времен революции, гражданской войны и первых лет советской власти – показана глазами *эмигранта* Сармана Биги. Именно поэтому его рождение потрясло его самого – он представлен в романе как личностное воплощение исторического XX в. и метафизического сознания своего народа, в процессе советизации «забывшего» место родовой силы. Эпоха смешала историю татарского народа и советской общности, но для эмигранта Сармана Биги, собеседника автора и его alter ego, важно вытащить то, что было разрушено новой историей. Его «сюжетное» возвращение из эмиграции на родину есть путь погружения в истоки национальной памяти своего народа. Хронотоп «Поляна мертвых», связанный с национальной мифологией, вытеснил в сознании героя новую действительность-миф о счастливом мире

¹ Мы считаем, что это не отменяет иных возможностей идентификации писателя, как «русскоязычного татарского», или «татарского», или «русского писателя».

«общего счастья для всех». Жизнь каждого героя и всего народа в романе определяется теперь хронотопом пограничья между родовым и новым социумом: «Деревня, из которой я родом, называется Луна. Так же называется речка, которая течет рядом. Как она называлась прежде, никто не знает. <...> Один из холмов, на которых расположена наша деревня, на спуске переходит в Черный лес. Отсюда берут начало несколько троп. Одна из них выводит на Поляну мертвых. Если хочешь поговорить с кем-то из ушедших, ты должен прийти на эту поляну. Делать это лучше всего после захода солнца, когда стихает ветер, ведь мертвые не любят шума. Мы, дети, боялись этого места (не боялся только Халил, но о нем я расскажу позднее). Однако Вафа-бабай утверждал, что именно здесь-то человеку нечего опасаться.

Поляна мертвых располагалась довольно далеко от деревенского кладбища, которое находилось за противоположным концом деревни сразу за речкой, и, собственно, не имела к кладбищу никакого отношения. “Душе все равно, где ее тело, – уверял нас Вафа-бабай. – Человек, где бы ни был похоронен, все равно возвращается домой”. Если бы вы зашли на наше кладбище, то заметили бы, что там похоронены большей частью женщины. Мужчины умирали далеко от дома. Их словно уносило из деревни темной, быстрой водой, а потом возвращались их души и селились на поляне мертвых» [Юзеев, 2015: 6–8].

Возвращение Сармана Биги на родину – это духовная трансгрессия «помнящего сознания» к своим национальным истокам, к той «Поляне мертвых», где хранится живая история народа. Семантика «Черного леса»¹ во многом совпадает в романе с мифосемантикой «леса» в русской традиции в значении «сакральное пространство», с которым связана

¹ Авторская метафора «Черный лес» коррелирует с устойчивым образом в татарской литературе и фольклоре «Кара урман», что более соответствует идиоме «Темный лес».

инициация героя, обретение им новой сознательности. Герои романа из своей деревни (метаобраз настоящего, действительности) попадают, точнее, возвращаются на Поляну мертвых (метаобраз духовного хронотопа национальной памяти) только через личностное сакральное пространство Черного леса. Возвращение национального «потерянного рая» возможно только посредством инициатической трансмиссии (Р. Генон) из чужого «другого» мира через экзистенциально-сакральную осознанность своих корней в духовный мир своей нации, – мир вне времени и пространства, инобытие рода. Через отрицание жизни без памяти возможно преодоление смерти как духовного забвения истории своего рода. И в первую очередь роман Юзеева – о попытке еще раз преодолеть беспамятство нации о своих истоках, традициях, образе жизни, о необходимости помнить в себе свой род. В романе трансгрессия как феномен перехода непроходимой границы между возможным и невозможным, как «преодоление непреодолимого предела» (М. Бланшо) организует хронотоп разрушенных пространств национального миробытия. «Поляна мертвых» расширяет мортальную семиотику кладбища до значения «духовный мир татарского народа», в котором отсутствует диахрония и синхрония времени и пространства, в котором формируется некое духовное братство по возрождению родового единства народа, разбросанного по миру в силу исторических катаклизмов эпохи. Только так, по мнению писателя, возможно избежать распада целостности нации. Национальный «коллективный герой» должен преодолеть историю и возродить самосознание татар. В этом плане Юзеев отражает ключевые тенденции современной татарской литературы. По мнению Д. Ф. Загидуллиной, следование мировым литературным тенденциям сопровождается одновременной акцентацией на общетюркских традициях, организующих движение национального литературного процесса на основе «сохранности и трансформации отдельных мотивов»

[Загидуллина, 2022: 189], соотносимых с древнетюркскими памятниками культуры. Наиболее очевидными являются мотивы, коррелирующие с идеями национального единства, связи человека с родной природой, мифологической проблематикой, любовью к земле и своему народу. Отсюда в крупных жанрах формируются тенденции создания «национальных характеров в амплуа идеализированного героя, сильного человека, чем-то схожего с героями древнетюркского эпоса, как, например, в произведениях А. Абсалямова, Г. Баширова, Г. Ахунова» (см. подробно: [Загидуллина, 2022: 189]). В оптике новой художественной историософии это связано и с изображением образа «неукорененного человека», с новой для татарской прозы проблемой утраты «вынужденными переселенцами своих корней, национального самосознания, языка и культуры», определившей судьбу «татар, вынужденных селиться в чужих землях» [там же: 207].

Измерение национальной памяти – сквозная тема творчества Салавата Юзеева. В пьесе «Мы уходим, а вы?» он рецептивно соотносится со стихотворением татарского поэта начала XX в. Габдуллы Тукая «Не уйдем!» Так поэт отвечал на имперские призывы к татарам уйти из России в Турцию. К концу века писатель Юзеев в своей пьесе показывает, что сама история сделала странничество возможным, но осознается оно как вынужденное скитальчество в поисках своих внутренних национальных истоков. И только сопричастность некоему всеобщему национальному мифу «не сходящих с коней», заключенному в бессознательных пластах сокровенного Я, может указать путь к спасению себя и своего народа. Мотив «блудного сына», семантически связанный с возвращением в деревню Луна и на Поляну мертвых после эмигрантского странничества Сармана Биги, дает надежду на преодоление этой исторической эсхатологии.

Проблема национальной памяти, ее корреляция с историческими процессами является важнейшей и в творчестве

татарского писателя, пишущего на родном языке. В судьбе и творчестве Талгата Набиевича Галиуллина, сочетающего писательство с научной деятельностью в области литературоведения (истории татарской поэзии XX в., понимании ее как единого литературного процесса), принцип жанрового синкретизма формирует многоплановую поэтику текстов, в которых художественное, документальное и публицистическое начала тесно переплетаются. В 1990-е гг. были написаны и опубликованы документальная повесть «Замана балалары» («Дети своего времени», 1993), сборник рассказов и публицистических статей «Дэгъва» («Претензия», 1995), автобиографическая повесть, структурированная как цикл рассказов «Гомер тэлгэшләр» («Гроздь жизни», 1998). Возникает интерес к созданию крупных эпических произведений. В детективном романе-трилогии «Тәүбә» («Покаяние») центральной проблемой становится человек в его нравственном, социальном и бытийном измерении. Чувства, эмоции, связанные с осознанными и неосознанными безнравственными поступками героя «нового времени» постсоветской Татарии, рассматриваются в призме этико-психологического параллелизма и определяют оценочный уровень жизни изображаемого времени. В продолжение темы жизни «сильных мира сего» в 2005 г. Галиуллин публикует трилогию «Сәет Сакманов», состоящую из романов «Тәүбә» («Покаяние», 1996), «Элмәк» («Петля», 1998) и «Төнгә юллар» («Ночные дороги», 2003). В оптике детективного сюжета были изображены реальная жизнь Татарии первого постсоветского десятилетия, судьбы главарей мафиозных группировок, олигархов, денежных магнатов в период «демократических» преобразований. В сборнике «Мәкер» («Коварство», 2008) писатель поднимает тему изменений ценностных аспектов жизни современного человека. Широкую известность принесла документальная повесть «Замана балалары» («Дети своего времени», 1990–2013 гг.) о реальных жизненных историях татар

в советском и постсоветском обществе, выраженных через иронию и юмор, часто граничащие с трагическим.

Во всех этих очень разноплановых произведениях художественная картина мира ориентирована на изображение реалий жизни татарского народа. Подобный синкретизм составляет основу автобиографической повести «Гроздь жизни», композиционно выстроенной как цикл отдельных рассказов, объединенных историей жизни автора и его окружения. Каждый рассказ представляет фрагмент биографии автора, в оптике которой разворачивается история семьи и татарского народа. В этом плане важна авторская акцентуация на понятии «окружение», позволяющее расширить историю семьи и рода до истории народа. Исследователь Э. Ф. Нагуманова охарактеризовала Галиуллина как тонкого бытописателя времени [Нагуманова, 2016].

Экспозиция первого рассказа «Деревня – вечная молодость моя...» задает основной миробытийный локус «деревня», для татарского народа составляющий экзистенциальную основу формирования самосознания нации, связывающей деревенское бытие с исконным родовым миром: «Будет справедливо признать, что деревня Кичкальня (Кычитканлы¹), где раздался мой первый крик на земле, ничем не отличается от сотен и тысяч других татарских деревень. Здесь, как и в других селениях, испокон веков пахут землю, сеют хлеб, косят траву, собирают картофель и, как тукаевский Былтыр, не разгибая спины, рубят лес. Благодатные урожайные годы сменяются жестокими засухами, в назначенный час кто-то рождается, кто-то уходит в вечный мир, один безмятежно купается в семейном счастье, другого, глубоко несчастного, бросает жена... Горячие ветры трагических событий, происходящих в мире, доходят и до Кичкальни: где-то совсем далеко другие народы ведут войны, а мужчин на эти боины берут из татарских деревень, и частенько назад не возвращают; то

¹ Кычитканлы – (тат.) букв. крапивник.

и дело навязывают то коллективное хозяйство, то теперь вот его уничтожают, разрушают под видом перестройки» [Галиуллин, 2016: 8].

Темы родовой связи поколений, исторической и культурной преемственности всегда оставались важнейшими. Не только мифологическая, но и литературная традиция в национальном художественном пространстве складывалась в первую очередь исходя из ретроспективного авторского повествования. Используя различные приемы исторической ретроспективы для сюжетной организации линий настоящего времени и исторического, Галиуллин структурирует еще один уровень, соотносимый с постмодернистским принципом «мир как текст». Культурное «чужое слово» в форме постоянных упоминаний имен и цитат поэтов и писателей из русской (А. Пушкин, М. Лермонтов, Б. Пастернак и др.) и татарской (Г. Тукай, Г. Камал, Х. Туфан, Г. Исхаки, Р. Файзуллин и др.) литератур позволяет создать оптику «культурной памяти». В сочетании с исторической памятью она формирует внутренний нарративный полилог времен и различных точек зрения на прошлое человека и народа.

Культурный интертекст повести включает в себя имена ярких представителей национальной литературы, в том числе Г. Тукая и Г. Камала. Галиуллин неоднократно цитирует их, сопровождая свои авторские лирико-философские размышления строчками из художественных произведений писателей.

Литературный интертекст тесно связан с судьбой главного героя, персонифицированного автобиографического нарратора. Упоминание практически всех писательских персоналий определяет ту или иную интертекстуальную оптику реальных фактов, событий жизни, мировоззрения автора или экзистенциальные константы его судьбы. Так, культурный «мир как текст» концептуально вписывается в хронотопическую поэтику повести, а основным приемом, организующим

все отдельные рассказы в автобиографический цикл, становится ретроспективная композиция. Подобная архитектоника позволяет изобразить большое количество семейных и исторических событий еще до основной сюжетной линии – автобиографической истории писателя. Каждый отдельный рассказ концентрирует внимание читателя на отдельном герое, биография (отдельное событие, факт) выводит в общее историческое поле: «“Писарь” Галиуллы», «Отец и его окружение», «Мама и ее окружение», «Тетушки-гувернантки», «Бараксин», «Кузнец-терминатор», «Артель Аглыама», «Нуретдинов-джизни», «Гаяз Ибрайки» и т. д. Отдельные персонажи становятся нарраторами своей жизни, вписанной в исторические события татарского народа. Центральной категорией выступает биографическое время жизни автора, оно расширяется в рамках сюжетного времени до отдельных событий биографии других персонажей (так или иначе связанных с семьей или окружением автора) и темпорально до истории жизни всего народа. Так ретроспективное историческое пространство организуется в рамках сквозного биографического времени.

Следует отметить, что Галиуллин очерчивает два основных субъектных «окружения» – отца и матери. Архетипические составляющие этих родовых линий в татарской традиции обозначены мифологическими смыслами. Отец символизирует силу и могущество семьи и рода, для него характерна организующая функция, именно он принимает судьбоносные для семьи решения. Род силен, если отец обладает властью, он добытчик и воспитатель. Но именно мать обозначена как хранительница рода, передающая из поколения в поколение семейные ценности. Отец автора определил основную оптику исторической травматической памяти для семьи: «Родившись в начале 1912 года, отец испытал на себе все последствия трагических событий своей эпохи: отведал горькие плоды 1917 года, участвовал в двух войнах и, наконец,

с незаживающей раной в ноге в 1943 году вернулся в родную деревню и рухнул в объятия своей жены Исламии» [Галиуллин, 2016: 25].

Чрезвычайно важна ономастическая семантика имени матери героя – Исламия. Оно имеет арабское происхождение, но несколько интерпретаций. По одной из них имя Исламия соотносится с арабским корнем «ислам», что в переводе означает «смирение перед Всевышним». По другой – происходит от арабского корня «салам», что означает «мир тебе». В этом контексте имя Исламия может интерпретироваться как «покой» (спокойствие). В татаро-мусульманской древней традиции мать является национальным символом сохранения самосознания народа, его продолжения, будущего, мирной и гармоничной жизни. Именно мать имеет наиболее сильную связь с землей предков, она передает сыну смысл жизни. Основные национальные лексико-семантические коннотации архетипического образа «мать» в татарской традиции соотносятся с общекультурными значениями архетипа Великой матери, занимающей центральное место в мифологическом сознании как символ женского начала, объединяющего в себе и светлое, и темное, и творящее, и разрушающее. Значения «хранительница», «спасительница», «дарительница жизни» соотносятся с основными сакральными смыслами и в тюркской мифологии. Мать, в отличие от юнгианских значений архетипического образа отца, редко связана в тюркской традиции с коннотациями Верхнего мира, чаще всего именно с срединной частью мифологической картины мира – землей, как основой жизненного почвенного мира человеческого рода. Сакрализация образа матери у тюрков детерминирована семантикой «материнского лона», в рамках которого создается бытийный миропорядок и гармония духа и тела. В татарской культуре образ матери имеет также коннотации «воплощение идеи единства и благополучия народа, рода, страны», «хранительница вековых устоев народа, его нрав-

ственных ценностей» (образы Тугзак в либретто М. Джалиля «Алтынчеч» (дословно, *Златовласка*) и Акъэби (дословно, *Белая бабушка*) из «Невысказанного завещания» А. Еники), что ближе к мусульманской семантике.

В повести Галиуллина образы матери и отца соотносимы не только с личными автобиографическими характеристиками, но и вписаны в общечеловеческую синкретическую традицию, более явственно их трактовка предопределена тюркской мифологической семантикой в сочетании с коранической традицией. Образ отца и деда (отца отца), несомненно, обозначен общечеловеческой семантикой «родоначальник», с акцентом на более явственных тюркоязычных значениях силы, мудрости, защиты и прародительской связи. Отец главного героя в повести Галиуллина продолжил судьбу своего отца (писаря Галиуллы-бабая), основателя семьи, его дела и традиции рода. Писатель несколько трансформирует первосмыслы. В повести отец имеет свое окружение, но и входит в окружение матери, центрирующей род в более широком значении этого понятия, в мессианском: «В семье слово отца – закон, мамино – комментарий, толкование этого закона. Основное оружие мамы – интуиция, умение предвидеть события, предотвратить “кризис”. Хотя отец – человек живой, остроумный, с юмором, но считает несолидным для мужчины, поддавшись чувствам, выходить из себя. Мама – опора для него. Рядом с ней он чувствует себя уверенно. Каждое слово отца, любое его решение мама поддерживает и одобряет с выражением безоговорочной покорности в серо-голубых глазах и с загадочной улыбкой на лице» [Галиуллин, 2016: 48].

Галиуллин использует в качестве внесюжетных элементов целый ряд лирико-философских размышлений, усиливая авторское внесюжетное присутствие, выступая в роли комментатора. В большей степени именно в системе лирических отступлений формируется особого рода национальный

культурный интертекст с определенной дидактической заданностью. Автор в оптике реальной истории своей семьи показывает внутреннюю связь бытового и культурного пространства, обеспечивающей сохранение традиций даже в эпоху ее тотального централизованного разрушения в угоду советской идеологии. Роль женщины-матери, хранительницы и утешительницы, всегда важнее навязанной роли вершительницы нового мира новой советской эпохи: «Еще в первой четверти XX века наш знаменитый писатель Гаяз Исхаки оставил татарским женщинам свое завещание – наставление в своей повести “Он еще не был женатым”. <...> Гаяз Исхаки, обращаясь к татарским женщинам, как бы советует этой поучительной историей: “Если не хотите лишиться своих Шамси, то будьте, как Анна, нежными и ласковыми, сумеете незаметно заставить мужчину плясать под свою дудочку”. Думаю, бессмертная душа отца не будет в обиде, если скажу, что в нашей семье дела обстояли именно так, как учил Гаяз Исхаки, то есть, в переводе на современный язык, так: отец – хозяин, авторитет, мама – крыша. Немногие понимали, кто в доме истинный глава. <...> Отец – вспыльчивый, быстро заводится, шумит, он еще и артист в некоторой степени, любит внешние эффекты. Мама – гаситель всяких вспышек. <...> Мама рекламу не любит, зазнайство и чванство не в ее характере. И все же она всегда помнит о своем благородном происхождении, о том, что она из зажиточного роду-племени (читай: из кулаков). Это светлое прошлое послужило ей духовной опорой и в тяжелые послевоенные годы с постоянной нехваткой чего-нибудь из самого необходимого» [Галиуллин, 2016: 48–49].

Этическая составляющая повести выстраивается в русле ключевых положений национального миробытия и в определенной степени оппозиционна «инородной» этике поведения, которая в процессе исторического развития татар была навязана извне. Галиуллин акцентирует внимание на корен-

ных традиционных ценностях, выстраивает даже определенную воспитательную задачу. При этом дидактизм не связан с некими политическими установками, в большей степени автор акцентирует на морально-ценностных аспектах быта, на семейном традиционном кодексе послушания и уважения, на этике традиционного мироуклада простого деревенского жителя.

Богатая изображениями исторических событий общероссийского и регионального масштаба, автобиографическая проза Галиуллина в полной мере использует все возможные форматы документалистики. Повесть «Гроздь жизни» была опубликована в промежутке между выходом первой части документальной повести «Дети своего времени» (1990) и ее продолжением, законченным в 2013 г. На русском языке обе части вместе были опубликованы в 2016 г.

Поэтика сочетания документалистики, лирико-философских размышлений и художественного повествования определила авторскую стратегию изображения истории татарского народа. Автобиографический элемент также присутствует, но не определяет первый уровень повести. В отличие от предыдущего произведения, в документальной повести «Дети своего времени» доминантной становится историософия национального развития. Разрыв между первой частью и продолжением обозначил и исторический разрыв между советской и постсоветской моделью развития страны. Первая часть носит характер философских рассуждений, являет в большей степени формат свидетельствующего текста, заканчивается итоговым выводом: «Вот и пришло время поставить точку в моих воспоминаниях-размышлениях. Я старался передать в точности, без преувеличения и уменьшения все, что сохранилось в памяти. Мы живем в очень непростое, неспокойное время. Что день грядущий нам готовит, никому не известно. Никто не знает, что делать, куда идти, как жить?

И все же не хочется терять надежду на то, что все самое тяжелое уже позади» [Галиуллин, 2016: 245].

Вторая часть повести более критична, в ней фиксируется обвиняющая риторика, более ярко на эмотивном уровне развернута авторская «боль» за народ, критика власти. Продолжение повести завершается размышлениями, в которых звучит желание сохранить национальную идентичность татар, стремление не растерять ту традицию и самобытность, которая до настоящего времени хранится в сознании народа, звучит надежда на возможность соединить пространства отдельных этносов и «общего дома» большой страны и не нарушить экзистенциальные границы родного национального мира: «На Москву никак нельзя обижаться, потому что она, зная, что у нее под рукой есть татары, которых даже если обидишь, в защиту их никто не встанет, идет на методы, не примененные даже в советское время. Например, в царской России и при коммунистическом правительстве запрещающий национальные языки 309-й приказ не вышел. До 1917 года была существовавшая за счет зажиточных система образования: школы-медресе, обучение при мечетях. Они готовили хорошо усвоивших религиозные и светские науки, знавших иностранные языки интеллигентов. В советское время, хотя в городах татарских школ было по пальцам посчитать, зато деревни наши были крепкие, религиозные, многодетные. Расположенные в них татарские школы являлись центрами культуры и образования, растили таланты в разных областях. Сегодня деревни исчезают, уцелевшие школы одна за другой закрываются. В городах обучение постепенно переходит на одноязычное. Ответ на вопрос, вынесенный в заглавии “Нужны ли России татары?”¹, кажется, нашли. России нужны наземные и подземные богатства на-

¹ Название этой главы «Нужны ли России татары?» [Галиуллин, 2016: 353].

шей республики, послушные, робкие, работающие чиновники. Россия даже представить себе не может жизни без татар!.. Однако после “превращения” всех нас в одну нацию, говорящую на одном языке, с одинаковым характером, кто же будет таскать двухколесную тележку на Казанском вокзале, кто будет подметать улицы столицы, кто закроет грудью вражескую амбразуру, короче, кто положит сено лошади?» [Галиуллин, 2016: 357].

Мемуаристика, граничащая с документальной публицистикой и художественностью, позволяет писателю на уровне риторических вопросов и метафорической недосказанности обозначить не только вопросы истории национального развития, переосмысленные в рамках субъектного документального повествования, но и актуализировать очень противоречивые и злободневные проблемы национального масштаба. В начале XX в. подобная риторика была обозначена в цикле публицистических очерков и статей «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре» М. Горького, стремящегося в документальной оптике реальных событий, газетных статей, писем, свидетельств выстроить авторское историко-софское видение новой эпохи. Документальная повесть Галиуллина «Дети своего времени» является не только текстом-свидетельством истории нации, но и исповедью писателя, его экзистенциальным подвигом и мессианской задачей. В главе «Вместо послесловия» он пишет: «Я описал события, случившиеся со мной за последние двадцать лет, беспокойства и суматоху, которые испытало татарское просвещение и образование, изложил как есть, не преувеличивая, как воспринял и понял сам. Были сказаны и слова критики по отношению к личностям, которых не разрешалось трогать, говорить про них неприятные слова (может, время не настало). Когда судьба народа, его язык и будущее находятся в опасности, оставаться равнодушным, не высказывать своего мнения было бы непростительным преступлением. <...> В первой части

повести “Дети своего времени” я написал: “Сейчас мы живем в очень беспокойное, тревожное время. Никто не знает, что принесет завтрашний день. И все же народ страны (почему я взял на себя ответственность за “народ страны”? Видимо, из головы не до конца вышли отголоски “интернационального воспитания”) самое страшное уже пережил”. Остается только с грустью вспоминать те годы, когда подули ветры свободы. Вторую часть повести “Дети своего времени”, посвященную настоящему времени, я начал словами: “История нас испытывает постоянно”. История повторяется, часто возвращаются и прошлые события, происшествя, общественные повороты. <...> Говорят, что пока есть жизнь, есть и надежда. Свое повествование я заканчиваю мечтой, надеждой и верой в то, что история еще раз окажет благосклонность и повторит счастливые мгновения начала и конца XX века» [Галиуллин, 2016: 358–359].

Писателя интересует не только историческое целое народа, но и обычная повседневность отдельного человека, воспринимаемая им как ценность личного бытия. С попыткой создать художественную модель этого бытия автор целого ряда рассказов связывает и особую форму психологизма, структурированного на сочетании модусов трагического и комического как неотъемлемой части национальной картины мира, характера и сознания человека. При этом в каждом рассказе на уровне метафоры или цитаций (прямых и не прямых) главным героем становится историческое время, как правило – современность с ее маргинальными всплесками и изменениями. Галиуллин фиксирует «личное бытие» персонажей в оптике этого времени на уровне деталей, лингвокультурных особенностей татарского языка, знаков, обозначающих политическую или бытовую историософию.

Таким образом, творчество татарских писателей, пишущих на родном языке и соотносимых с транскультурным вектором, наглядно показывает свойственное современной

татарской литературе многомерное развитие, охватывающее все уровни художественного текста: полифония проявлений классической и неклассической парадигм художественности, синкретизм жанров и стилей, ре- и демифологизация как синкретических традиций, мотивов и мифологем, так и исторических феноменов, историософем, перекодировка предшествующих литературных традиций. Несомненно, важно учитывать, что каждая национальная культура изменяется по мере исторического развития, но при этом эволюционная его специфика обусловлена наличием и неких устойчивых стабильных основ, определяемых процессом включенности национальных культурных полей в единую динамическую макросистему мирового культурного пространства. По мнению Г. Гачева, «у каждого народа, культурной целостности, есть свой склад мышления, который и предопределяет картину мира, что здесь и строится, и, сообразуясь с которой, и развивается история, и ведет себя человек, и слагает мысли в ряд, который для него доказателен, а для другого народа – нет» [Гачев, 1987: 165].

Каждый из писателей, для которого «национальный космос» (Г. Гачев) питает его художественное миропонимание, должен быть обозначен в рамках национального литературного процесса вне зависимости от языка, на котором он создает национальную художественную картину мира. В соответствии с теорией Гачева, именно национальный образ мира, зафиксированный в произведении, определяет мировоззренческую основу писателей. Гачев пишет: «Нас интересует не национальный характер, а национальное воззрение на мир, не психология, а, так сказать, гносеология, национальная логика, склад мышления, какой “сеткой координат” данный народ улавливает мир и соответственно, какой космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами и реализуется в его стиле существования, отражается в созданиях искусства и теориях

науки. Этот особый “поворот”, в котором предстает бытие данному народу, – и составляет национальный образ мира» [Гачев, 1998: 14]. Транскультурная литература не отменяет, а усиливает эту установку, расширяя языковые и личностные возможности в художественной репрезентации национального образа мира.

Современная татарская литература в процессе переосмысления и переоценки национальной литературной картины мира выстраивает новую художественную историософию XXI в., через культуру осмысленного национального опыта прошлого, особенно XX в., вырабатывает свои собственные пути сохранения национальной самобытности и языка, и литературы.

**Эпическое сознание
в литературах
народов Урало-Поволжья:
история и современность**



ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЧУВАШСКОГО ФОЛЬКЛОРА В КОНТЕКСТЕ МЕЖЖАНРОВЫХ И ИСТОРИЧЕСКИХ МЕЖЭТНИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ

В.Г. Родионов

Сопоставительное изучение текстов фольклорного творчества в аспекте межэтнического диалога востребовано в современной науке и нуждается в поиске соответствующих происходящим в ней изменениям методов исследования. Принципиальное значение в этом плане имеет изучение поэтики словесности на всех этапах этнической истории, начиная с праязыкового состояния.

Такая установка определяет постановку ряда исследовательских задач в данной статье:

- определение жанров, в которых наиболее ярко проявился межкультурный диалог чувашского и других (прежде всего татарского) этносов (это способствует формированию представлений об историческом генезисе ряда жанров);
- анализ одной пратюркской песни с целью определения в ней соотношения лирического и эпического начал;
- рассмотрение отдельных аспектов формирования и развития чувашской лирической песни с эпическими (мифоритмическими) формулами.

Особое внимание следует обратить на истоки формирования жанров, содержательную основу которых составляет осмеяние любовных похождений молодых людей, а также на отдельные стихотворные импровизации по особому случаю (происшествию).

Для решения поставленных задач при сопоставительном анализе песенных текстов нами в первую очередь был использован вероятностный подход, а также сравнительно-генетический и жанрово-эволюционный, ареальный и другие

методы, существующие в отечественной фольклористике и литературоведении.

В своей статье мы опирались на научные труды специалистов по проблемам татарской лирики и эпики (прежде всего, на работы Гали Рахима, Фатыха Урманче, Марсея Бакирова и других исследователей). Кроме того, мы использовали материалы комплексных экспедиций ЧГИГН в 1984 и 1987 гг., во время которых нами было собрано несколько десятков оригинальных устных текстов чувашской лиро-эпики, опубликованных в 2008 году [Родионов, 2008].

Отмечая, что в татарском фольклоре было немного исторических песен, Г. Рахим указывает, что их «замещали» байты исторического содержания. [Рахим, 2018: 93]. Г. Комиссаров (Вандер) включал чувашские пейты о трагических событиях в состав повествовательных (эпических) песен [Комиссаров 2003: 163–164]. М. Бакиров также относил тексты байтов к лиро-эпике, при этом он считал, что традиции создавать лирические песни у тюрков начали складываться ещё в пратюркскую эпоху [Бакиров, 2012: 11, 241]. Ф. Урманчеев писал, что байты – это эпические, лиро-эпические, иногда и лирические произведения, «рассказывающие о крупных исторических событиях, социально-бытовых явлениях и семейно-бытовых фактах прошлого, исполняемые на определённые мелодии» [Урманче, 2002: 20–21].

В статье, посвященной вопросам жанровой классификации чувашского фольклора, мы, учитывая теоретический подход Ф. Урманчеева, предложили назвать чувашскую устную лиро-эпическую (сюжетную) поэзию отдельным термином *пейёт* (пейт). В низовом диалекте чувашского языка это слово имеет такие значения: «песни-насмешки о любовных похождениях молодых людей (парня и солдаты, или вдовы)», «песни об особых трагических событиях» и т. д. [Родионов, 2006: 20–21]. Пейты первого типа исполнялись, как правило, во время весеннего молодежного праздника

уяв [Родионов, 2006: 35], что позволило нам увязать причину их возникновения с бурным развитием в XVIII–XIX вв. цикла весенних хороводов низовых чувашей (прежде всего из Татарстана и Башкортостана). Песни или устные стихи об особых трагических событиях нами были записаны в чувашских деревнях и в других субъектах Российской Федерации (Ульяновской области, Самарской губернии). Они имеют повсеместное распространение на территории проживания как средненизовых, так и верховых чувашей.

Такое же широкое распространение получили песенные тексты о насильно выданной замуж девушке, которая, якобы после исполнения прощальной песни, бросилась в воду [Комиссаров, 2003: 173, 209]. Следует полагать, что подобная фабула распространилась среди чувашей раньше песен-насмешек под названием *пейёт* (< тат. *бәет*, первоначальное значение «двустиишие», потом расширилось до названия жанра [Урманче, 2002: 4]). Текстам об особых трагических событиях предшествовали, скорее всего, песни о краже или насильственном уводе чувашских девушек ордынскими нукерами-воинами. Например, текст о подобных попытках ханских людей сохранился в черновых набросках труда С. Михайлова (Ян-душа) «Историко-этнографический очерк быта чувашей. Общее заключение о чувашах» [Михайлов, 2004: 485]. Как писал историк, казанские ханы жили почти за счет чувашей-земледельцев, населяющих богатую страну, весьма часто посылали своих подчиненных обдирать и уводить в неволю их дочерей, отличившихся особенною красотой. При малейшем сопротивлении «оказывали всю <...> жестокость: резали нещадно мирных людей и грабили их достояние». Далее описывается, как чувашский богатырь Сарый спас свою дочь от татарской неволи. После такого поступка (дружина чувашского батыра полнотью разбила казанских сборщиков налогов) не оставалось ему ждать хорошего от ненасытного хана, поэтому он обратился к русскому царю за помощью [Михайлов, 2004: 356–357].

Имеются записи песен, в которых от имени самой украденной (проданной в рабство) девушки рассказывается о ее дальнейшей жизни, о тоске по родне и родной земле и воде (*сёр-шыв*) [РЧЛ, 1984: 62, 63, 64–65]. В пограничье бывшего Казанского ханства и Московского государства около 1900 г. зафиксирован другой пеит под названием «*Сарпуç арăмĕ*» (Жена предводителя нукеров), в котором когда-то украденная чувашская девушка, со временем ставшая супругой командующего татарского войска, нагрянула в гости к родителям в сопровождении 80 нукеров, завидев которых все ее родные попрятались кто-куда. В песне, обращенной к своим родственникам, чувашская девушка просит их выйти из своих укрытий:

*Тух, тух, пичи, витерен, –
Сакăрвун салтакна хам килтĕм,
Сарпуç арăмĕ хам пултăм*

*Тух, тух, апи, сунтăхран, –
Сакăрвун салтакна хам килтĕм,
Сарпуç арăмĕ хам пултăм.*

*Тух, тух, инки, сакайĕнчен,
Сакăрвун салтакна хам килтĕм,
Сарпуç арăмĕ хам пултăм.*

[РЧЛ 1984: 63]

(Выходи же, старший брат, из хлева, –
С 80 солдатами сама приехала,
Женой военачальника сама стала.

Выходи же, мать, из ларца, –
С 80 солдатами сама приехала,
Женой военачальника сама стала.

Выходи же, невестка, из подпола,
С солдатами сама приехала,
Женой военачальника сама стала.)¹

¹ Здесь и далее перевод автора статьи. – В. Р.

Почти все вышеназванные тексты имеют, следует особо подчеркнуть, прозаические (эпические) и стихотворные части. В стихотворно-прозаических преданиях о падении городов Волжской Булгарии и Казанского ханства тоже преобладает данная форма лиро-эпического повествования. До нас дошли отдельные фрагменты «чувацкого мифа», записанного венгерским тюркологом Д. Месарошем, автором книги «Памятники старой чувашской веры», в деревне *Ураскасси*, расположенной на территории средненизовых чувашей: «Когда русские войска уже заняли Казань, татарский хан просил русского царя, чтобы тот выполнил его последнее желание. Получив разрешение, татарский хан поднялся на минарет, взял с собой свою кобзу и на минарете начал играть. Это была грустная, горестная песня. Музыка кобзы проникла в душу всех войск, и татары, и русские солдаты, как все один, упали на колени и плакали от этой песни». Потом хан начал играть новую, весёлую песню, и все войска заплясали. Третий раз, как начал новую песню, кто услышал, все упали на колени и плакали, рыдали. После этого хан бросил об стену мечети кобзу и разбил её. А сам он в сию же минуту превратился в лебедя и улетел с минарета в сторону юга на берег Молочного озера (*Сётлĕ кӳл*). Его внуки и сейчас здесь живут в вечной тоске о том, что когда-нибудь возвратятся в Казань, в столицу ханства, и прогонят оттуда русского царя» (русский перевод с венгерского Ю. Димитриевой) [Месарош, 2000: 58].

Песня в чувашском предании называлась «Хосан тортса илнĕ йорри», т. е. «[Прощальная] песня [хана] после захвата [русскими] Казани». Мелодию данной песни, по рассказам информантов, некоторые чувашские гуслиеры помнили и могли наигрывать и в XIX в. Чувашский композитор С. Максимов в 1927–1928 гг. записал в деревне Алмандаево (*Унакасси*) современного Марпосадского муниципального округа Чувашской Республики песню «Тутар патши арӑмĕн юрри»

(Песня супруги татарского хана), прозаическая часть которой частично совпадает с фабулой вышеприведённого предания [РЧЛ, 1984: 70–71].

Г. Комиссаров (Вандер) в одной из своих работ сопоставлял песню «*Иван ёмнӹ Хусана илни синчен*» («Иван Грозный о взятии Казани») с другой, более ранней чувашской песней «*Пӹлере илни синчен юрлакан юрӹ*» «Песня о падении [столицы государства булгар] *Пӹлер*» [Комиссаров, 2003: 305]. В другом тексте слова песни (ее исполняли три дочери царя Биляра) пересказаны в прозе:

«Вёҫе каяс умён вёсем: / “Кунта тӑшман килсе тулнӑран / эпӑр ҫичӑ тинӑс леш енне каятпӑр. / Ку ҫӑршыври пирӑн хуласем, / ялсем пурте пӑтеҫҫӑ, / хӑшӑ ҫӑре путӑҫӑ. / Ахӑрсаман ҫитнӑ чухне / вёсем каяллах тухӑҫӑ. / Пӑр вӑхӑта вёсен ырӑнне / вӑрман пусӑ. / Ахӑрсаман ҫитсен, эфир те / ҫакӑнти ҫӑршыва каялла килсе / хуҫи пулса тӑрӑпӑр. / Хамӑр ҫӑршыва / хамӑр алла илӑпӑр” / – тесе каланӑ тет» [РЧЛ, 1984: 58]. ([После превращения в лебедей] / они будто бы сказали: / Из-за наплыва в здешний край врагов / улетаем мы [на юг] за семь морей. / Города на здешней родине, / села – все погибнут, / некоторые уйдут под землю. / Во время *ахӑрсаман* (светопредставления) / все они выйдут обратно. / До этого на их месте / будут [хозяйничать] одни леса. / Во время *ахӑрсаман* / вернемся и мы обратно, / вновь станем хозяевами [здешних мест]. / [Потерянную] родину / вновь возьмём в свои руки).

В чувашском фольклоре имеются региональные варианты русских песен о взятии Казани, в основе сюжета которых – мотив подкопа под крепость и разрушения ее стен с помощью пороховых бочек. Особенностью чувашского варианта этого сюжета является эпизод жертвоприношения чувашскому киреметю *Хӑрлӑ Ҫыр* (Красный Яр) и наличие известного мотива превращения Казанского хана в лебедя. В данном тексте лебедь улетаёт в Турцию (песня записана

в 1913 г. в деревне Шутнербоси, ныне Урмарского муниципального округа ЧР) [РЧЛ, 1984: 68–70].

Устно-поэтическое творчество казанских татар и чувашей отличалось от фольклора башкир, казахов, киргизов и других тюркских народов, как отмечали Г. Рахим и Г. Комиссаров (Вандер), отсутствием эпической поэзии поздней стадии эволюции – героического эпоса. Основной причиной отсутствия героического эпоса волжских булгар, как считал чувашский исследователь, являются трагические события 1236 г. и последующих десятилетий той эпохи. Для однозначного утверждения о наличии в прошлом чувашского героического эпоса нет оснований и по той причине, что хорошо сохранились отдельные фрагменты чувашского мифологического эпоса более ранней его формы – *мӑн кӗрӱ такмакӗ / сӑмахӗ* («приговор старшего дружки на свадьбе»). В народе он был известен и как *вӑрӑм сӑмах* («длинная (объемная) речь, приговор»).

Форма речи *вӑрӑм сӑмах* максимально приближена к орхонским текстам древнетюркской поэзии (VIII в.) [Стеблева, 1976: 320–321]. В данном тексте фигурируют древнейшие родовые тотемные животные: *пӑлан* (олень), *вӑкӑр* (бык, хозяин озера) и использованы фабулы этногенетических преданий) [Родионов, 1992: 42–46, 68–73]. Подобный своеобразный тюркский эпос у казанских татар заменен, скорее всего, жанром книжного дастана, широко распространенного в письменной культуре тюрков-мусульман с развитыми письменными традициями [Мухаметзянова, 2014: 50]. Функция песенно-музыкального интонирования в них (приговоре и книжном дастане) заменяется мелодикой и интонацией устной речи, или же книжного чтения. Е. М. Смирнова в диссертационной работе пришла к выводу, что слогоритмические формы «книжных напевов» весьма близки к метрике мунажатов, они значительно разнятся от слогоритмической организации байтов [Смирнова, 2010: 26].

Итак, в чувашской лиро-эпике следует выделить ряд жанров (пеиты и исторические предания с монологическими вкраплениями стереотипных персонажей, некоторые лирические песни внутри обрядовых комплексов: похоронно-поминальные, причитание невесты на свадьбе, рекрутские и другие), которые имеют скрытые эпические традиции (на уровне затвердевших формул, а также метра и ритмики). Особый интерес представляют для нас пеиты и исторические предания с монологическими вкраплениями стереотипных персонажей. Внеобрядовые лирические тексты (социально-бытовых и половозрастных групп) имеют архаические формулы (создание модели мира путём описания мирового древа, построение фабулы по принципу причинно-следственной связи, то есть последовательного описания образов). Подробное их описание имеется в ряде наших работ [Родионов, 1992: 32–33, 76–97; Родионов, 2006: 49–52, 67–71]. В состав пеитов мы включаем стихотворные тексты о войнах и крестьянских бунтах, насильственной христианизации чувашей [РЧЛ, 1984: 72–85]. Туда же относятся, как было отмечено выше, пеиты о семье и любви. Следует отдельно выделить стихотворные тексты, исполняемые без напева. Они являются как бы и авторскими, но их поэтика фольклорная (в первую очередь сюжетные типы).

В опубликованных раньше работах мы не единожды углублялись в творческий мир древних тюрков, в том числе, и в области напевно-речевой группы фольклорных жанров [Родионов, 1992; Родионов, 2021]. Здесь уместно напомнить о некоторых предварительных выводах в них.

Булгаро-чувашский язык, благодаря своему раннему отделению от остальных общетюркских языков, сохранил наиболее архаичные значения терминов пратюркского обрядового фольклора. В прабулгарском языке (с рубежа нашей эры до IX в. н. э.) от имитатива *jar* (сравните тат. *жар-жар* «свадебные песни»), путем добавления аффикса образова-

лось слово (*jar +i*) с новым значением: «напевы с заклинаниями и пожеланиями», Их действия и словесно-музыкальные исполнения были направлены на достижение победы в противостоянии с «чужими» (добыча невесты и богатства). Благодаря архаичной словесно-магической формуле (*ай, йар, ай, йар, ай, йар-ах*) термином *йорă / йурă* стали означать не только обрядово-мифологические, но и лирические песни. В итоге, в системе жанров чувашского фольклора данный термин обрел семантику, означающую целую группу напевно-речевых текстов (песен) [Родионов, 2021: 173–178].

В монографии «Татарский фольклор» татарский ученый М. Бакиров пишет, что традиции создавать лирические песни (вне обрядового творчества) у тюрков начали складываться ещё в пратюркскую эпоху [Бакиров, 2012: 241]. Древние китайские материалы, связанные с сюнну (так называли древние китайцы эпохи Хань своих северных соседей [МИС, 1968: 10]) будто бы действительно подтверждают гипотезу уважаемого исследователя татарского фольклора и стиха. Ещё Н. Бичурин в «Топографическом указателе мест на карте к истории древних среднеазиатских народов» представил свой перевод одной песни о потере двух значимых для сюнну цепей гор. Строки о потере первой цепи гор (*Цилян-шань*) по-русски звучат так: «Хунны после потери их пели в песнях: “Отняли у нас *Цилян-шань*, отняли средства к размножению скота”» [Бичурин, 1953: 67]. О потере горной цепи *Янь-чжы-шань* Н. Бичурин пишет следующее: «Хунны, при восточной династии Хань, потеряв сии горы, в песнях пели: “Потеряли горы *Янь-чжы-шань*; отняли у жён и дочерей красоту”» [Бичурин, 1953: 82].

Эти же места В. Таскиным прочитаны и переведены на русский язык несколько иначе. С учетом того факта, что описанные в песне действия происходили весной и летом одного и того же 121 г. до н. э., их последовательность следует помянуть: «Потеря нашей горы Яньчжи / привела к тому, / что

наши жєницины / остались без румян»; «Потеря наших гор Цилинь / привела к тому, / что шесть видов нашего домашнего скота / перестали размножаться» [МИС, 1968: 147–148]. Как видно из двух переводов с древнекитайского языка на русский, в них ярко выражена глубокая скорбь народа сюнну по поводу потери своих сакральных мест. У подножия первой цепи гор был, скорее всего, храм поклонения предкам, в том числе и «главной жены шаньюя» (яньчжи – титул главной супруги у шаньюя сюнну, в то же время так назывались слово «краски», а также сами горы [МИС, 1968: 130, 147]). В таком случае словосочетание «гора Яньчжи» в тексте имеет большой культурно-исторический и обрядово-мифологический контексты. У подножия гор Цилинь, которые в источниках образно названы и как «Небесные горы» [МИС, 1968: 148], несомненно, был расположен храм приношения жертвы духу Неба. Горы Цилинь характеризуются, как верно подметил В. Таскин, как основная база скотоводства сюнну. Бичурин отмечал, что горы Цилинь изобилуют хвойным и разным другим лесом и травами [Бичурин, 1953: 67]. По сообщению некоторых древнекитайских источников, сюнну три раза в год совершали жертвоприношения духу Неба: в первой, пятой и девятой луне по своему календарю. На этих сходках они собирали все кочевья, обсуждали государственные дела и устраивали скачки лошадей и бег верблюдов [МИС, 1973: 15, 73]. Вместо веселья и праздника летом 121 г. до н. э. (пятый месяц совпадал с летним солнцестоянием) сюнну оплакивали потерю своих священных мест. В это время календарного года чуваша-огнепоклонники до настоящего времени проводят обряд *уй чүкё* («полевые моления Пёр Туря «Единоличному Богу») и молодежные сборы вблизи кладбищ (*похя, тапй*) [Родионов, 2006: 46–47, 135–136, 117–120].

Итак, переведенные Н. Бичуриным и В. Таскиным тексты песни сюнну невозможно определить как образцы чистой лирики. За этими строками лежат явно не отраженные

в тексте сакрально-обрядовые действия, а также исторические и мифологические представления, которые включены в конкретный жанр песни-плачи сюнну. Эпическую составляющую образуют явные и не явные повествовательные комментарии стихотворно-монологических строк. Этим они весьма схожи с лиро-эпическими текстами (поэтическими цитатами с ритмической структурой 4 + 3) из «Диван лугат ат-лурк» Махмуда Кашгари (1074 г.), а также с историческими пентами и текстами других жанров чувашей позднего средневековья.

Прием развития фабулы по принципу причинно-следственной связи (*сыпайнуллай савйсем* «ступенчатые стихи») был известен предкам тюрков, как мы увидели на примере, еще до н. э. Варианты подобного сюжетостроения присутствуют и в текстах Махмуда Кашгари. Приведем два примера, связанные с горестными чувствами расставания средневековых тюрков: 1) «*кизлаб тутар савуклук / азриш куни балкурар / башилиг кузук йабсама / йашик аник саврукар*» (букв.: «Любовь, которую скрывают, в день разлуки становится явной. Даже если закрыть воспалённые глаза, из них будут литься слёзы»); 2) «*узик мани кужайур / тун кун туруб йиглайу / курди кузум тавракин / йурти калиб аглайу*» («Тоска заставляет меня плакать днём и ночью с тех пор, как мои глаза увидели опустошенные руины его жилья и то, как он спешил их покинуть») [Кашгари, 2005: 596, 936]. Отметим, что в последнем примере переводчик не отходит от дословного перевода, переводя *тун кун* («ночью и днем») более привычным русскому языковому сознанию словосочетанием «днем и ночью»).

Среди поэтических примеров Махмуда Кашгари в «Диван дугат ат-турк» имеются отдельные строфы, выражающие и положительные чувства лирического субъекта. Вот пример подобной цитаты-строфы: «*алин тубу йашарди / урут утин йашурди / кўлник сувин кушарди / сигир бука мунрашур*»

[Кашгари 2005: 531]. Приведённая строфа обрамлена прозаическим комментарием повествователя: «Было сказано: <...> Описывая весну, говорят». Далее идут арабский перевод тюркоязычной цитаты и пересказ ее содержания: «Вершины гор зазеленели, свежая трава покрыла отцветшие (годовые) растения. Водоемы наполнились водой до краев, чуть не переливаясь. Быки и коровы радостно мычат». «Когда вода переполняет чашу, чуть не выливаясь из нее, [о чаше] тоже говорят: *кушарди*» [Кашгари, 2005: 531].

Изображение природы в древнетюркском стихе – это не только пейзажная лирика, как считают некоторые исследователи, а нечто большее. Доказательству такой гипотезы способствует комментарий самого Махмуда Кашгари, без которых зачастую трудно понять смысловую глубину отдельных примеров. Вот один из них: «*ай кабуб авлануб / ак булит урлануб / бир бир уза уклануб / сажлуб суви анрашұр*» («Когда взошла луна, окружённая ореолом, собрались белые тучи, [нагромождаясь друг на друга,] рассыпая воду (по лицу земли) с журчанием и шумом») [Кашгари, 2005: 261].

Современный читатель эти строки без сомнения относил бы к пейзажной лирике. Комментарий гениального тюркского ученого XI в. несомненно заставляет изменить вывод нашего современника: «В луне, окружённой ореолом, они видят добрый знак, обещающий дождь». Подобные народные приметы и наблюдения природных явлений существуют в устном творчестве многих тюркских народов, в том числе и чувашей. Например, в томе «Приметы и поверья. Сновидения» многотомного издания «Чувашское народное творчество» более 120 текстов связаны с солнцем и около 100 – с луной [ЧХП, 2009]. По ним предсказывали погоду («*Пёлёт тымарлана пусласан уйăх карталанать, йёне пулатъ*» – Когда сгущаются тучи и луна загораживается кругами – жди влажной погоды), определяли благополучные и неблагоприятные времена года, по фазам луны регулировали

свои действия и поведение, а также оценивали поступки других людей.

Наблюдая за небесными объектами, древние кочевники (пратюрки) постепенно переходили к тенгрианству, основанному на ритмах смены света и тьмы, соотносимых с мужским и женским началами. Светлая часть луны соотносилась с мужским, а темная – с женским началом. Они плавно меняли свои положения, постоянно перемещаясь в одном направлении – справа налево. Смена ночи и дня происходила по направлению движения солнца (с востока на запад). Пратюрки, считавшие восток передней стороной, юг относили к мужскому (светлому) началу, а северную (левую) – к противоположному (тёмному). Подобного рода соотнесение природных ритмов с ритмами жизни человека способствовало зарождению пратюркской предфилософии и поэтического творчества: в поэзии пратюрков часто описывается смена времен года. Кроме того, имели место и короткие строфы космогонического содержания, например, о сотворении богом мира света (*ажун*): «*таңри ажун турутти / жигри аз [из] тазкинүр / йулдузлари журкашиб / тун кун ўзайурканүр*» [*Таңри мир света сделал ладным (перевод строки наш. – В. Р.) и высокий небосвод, [придав] ему (постоянное) вращение, ряды звёзд и ночь, переходящую в день*»] [Кашгари, 2005: 695].

Примечательно, что подобные короткие «песни-думы» широко распространены в фольклоре тюркских народов Урало-Поволжья, а также они встречаются в песенном творчестве удмуртов и марийцев. Из сборника чувашских песен приведем некоторые строфы:

«*Шанкър-шанкър шыв юхатъ те, / Шыв юхатъ те чул юлатъ. / Шухайшлър-ха, тавансем, / Ёмър иртет, кун юлатъ*» («Шынгыр-шынгыр течёт вода, / Течёт вода да камни остаются. / Подумайте, родные, / Жизнь проходит, белый свет остаётся») [ЧЮ, 2012: 157]; «*Ёнтё пёлёт юхатъ, пёлёт юхатъ / Уйахпалан хёвел хушинчен. / Ёнтё ёмър иртет, ёмър ир-*

тет / Ырлăхпала хурлăх, ай, хушшинче («Текут, текут уж облака / Между луною и солнцем. / Уж век проходит, век проходит / Между радостями и горестями» (перевод наш. – В. Р.) [СЮ, 2017: 124].

Профессиональный поэт Ю. Семендер, подражая стилю жанра гостевых песен, сочинил такое стихотворение:

«Тăванăм, тăван» («Родной мой, родной»): *«Тăванăм, тăван, / Хёвел анать. / Антăр-и хёвелё, / Уйăх тухать. / Тăванăм, тăванăм, / Уйăх шăвать, / Йăлтăри çăлтăра / Сăмах хушать. / <...> Тăванăм, тăванăм, Асатса яр. / Çăлтăрсен çутипе / Киле каяр»* («Родимый, родной мой, / Солнышко садится. / Пусть оно садится, / Выходит луна. / Родимый, родной мой, / Плывёт же луна, / Со светлой звездой / Общается она. / <...> Родимый, родной мой, / Проводи [до ворот], / При свете луны мы / Поедем домой» (перевод наш. – В. Р.) [ЧЮ 2012: 36].

Чуваши, как и остальные тюрки, постоянно ощущали связь между ними и Космосом. Для детей имелася игра для выучивания ритмической формулы 4+3: *«Алтăр çăлтăр çич çăлтăр, / Çиччĕ каласан сăвап пулат»* [«Ковш-звезда (Большая Медведица) – семь звезд, / Семь раз повторишь – награда за добрые дела будет»]. Так как во второй строке количество слогов больше (5+4) и она не соответствует структуре частей Большой Медведицы (ковш состоит из четырех звезд, а рукоятка – из трех), играющий ребёнок вынужден был пропускать лишние слоги. По правилам, он должен был повторить эти две строки семь раз на одном дыхании. К концу многократной игры в голове ребенка на всю жизнь «запечаталась» ритмико-магическая и мифологическая формула 4+3 (модель горизонтального и вертикального миров). Эта ментальная, глубоко мифологическая формула до настоящего времени способствует пробуждению поэтических способностей у одаренных людей из народа. Мы заметили, что любой начинающий чувашский поэт писал свое первое

произведение на основе семисложной силлабики (4+3). Лишь в дальнейшем, углубляя знание освоением теории современного стихосложения, он постепенно отходит от «материнской» ритмической формулы [Родионов, 1992: 101]. Но к концу своего творческого пути некоторые талантливые чувашские поэты опять возвращались к родной семисложной силлабике (например, Педэр Хузангай).

Итак, основой чувашской народной поэзии всегда была силлабическая метрика стихотворных текстов, которая в свернутом виде представляла единство горизонтального и вертикального пространств мифологического мироздания *Турă* (< *Таңри*). Метрические реформы чувашской поэзии начала 1920-х гг. лишили ее национальной уникальности, сопротивлялся этим трансформациям и синтаксис языка. Современная авангардная лирика активно ведет поиск естественной для языка стихотворной метрики. Национальной спецификой в поэтическом творчестве становится вариативность прочтения и понимания звукорядов в строках, благодаря чему появляются новые возможности выражения языковой и поэтической уникальности стихотворного произведения.

Вернемся к чувашскому фольклору. Жанр «плач невесты на свадьбе» в нем имеет два локальных обозначения: *хёр йёрри* (в низовом диалекте) и *хёр хўхлевё* (в средненизовом и верховом диалектах). Последняя лексема (*хўхлев*) местами означает и «прощальные слова умершего», но в данной семантике чаще используются описательные термины *сасă кăларни* («прощальные слова умершего») или же *юна юрри* («песни от имени усопшего»). Все эти жанры сложились и развивали лиро-эпические традиции древних тюрков, главным образом на основе «мотива перехода в другой мир» (в вертикальный или же горизонтальный миры). Идея перехода границ разных миров (пространства, времени) как необходимый и естественный процесс ярко выражена в цикле

«поэтических цитат» Махмуда Кашгари, посвященных наступлению отдельных календарных сезонов.

В добавок к вышеприведенным образцам следует привести такие строфы: 1) «Было сказано: “*ул кар камуг кишин анар / ашлик тариг анин унар / йавлаг йаги манда тинар / сан калибан табрашур*”. [Некто] описывает спор между летом и зимой. Зима говорит лету: (“Снег и влага оседают зимой, благодаря этому летом и вырастают плоды. Во мне злобный враг обретает покой (от военных походов), когда же приходишь ты (Лето), он приходит в движение”»);

2) «Пословица: “*күз калики йайин балкүлук*” (“О наступлении осени известно [ещё] весной”). Так говорят о событии, исход которого известен с самого начала. Было сказано: “*йай куркиңа инанма / сувлар уза тайанма / асизликик анунма / тилда жикар азкү сүз*” (“Не доверяй весне (не жди добра от цветения и ярких красок). Не ищи опоры в воде (тот, кто верит в удовольствия от мирских благ и дыхания весны, подобен ищущему опоры в воде), не готовься к [встрече] со злом, а яви своим языком прекрасные слова (которые обрадуют людей)”»); 3) «Было сказано: “*киш йайгару сувланур / ар ат манин таврайур / риклар йама саврайур / ат йин таки бакрашур*”. В споре между летом и зимой [зима] говорит [лету]: “И люди, и кони крепнут телом во мне. (Зимой) болезней становится меньше: тело и плоть человека крепнут”» [Кашгари, 2005: 620, 861, 951].

Главная мысль вышеприведенных трех стихотворных строф заключается в том, что все части целого (в примерах – сезонов календарного года) всегда взаимосвязаны и равнозначны. Без накопленной зимой влаги не было бы обильных травами летних и осенних пастбищ для скота и, следовательно, возможности обильного его приплода и быстрого роста. Без всего этого не выжил бы кочевник зимой и ранней весной... Так размышлял пратюрк, у которого основным богатством был его скот. Он был человеком с «агглютинативным

мышлением» и языковым сингармонизмом (именно в них соблюдается принцип причинно-следственной связи между корнями слов и следующей за ними звукописью). Диалог с окружающим миром пратюрк выстраивал, как и его сосед – китаец, на основе примиренческой идеи переменности (последовательной смены мужского и женского начал во времени). Европейская философия дублировала принципы флективных языков – подчинение рядом находящихся (гласных звуков, людей, объектов природы).

Идеей движения и перехода в другое состояние наполнены песни, исполняемые чувашами во время жертвоприношения Богу в честь нового урожая (чўклем):

«Кош, кош вярман, кош вярман! / Мён-ма тятшах кошлать ву? / Соллен торат хошас тет. / Кош, кош, хямйш, кош, хямйш! / Мён-ма тятшах кошлать ву? / Соллен сыппа ларас тет. / Кёр-кёр халӑх, кёр халӑх! / Мёнйён кёрлет сав халӑх? / Солленех чон хошас тет» («Шумит, шумит, дубровушка! / Зачем же все шумит она? / – Сучки родить собирается. / Шумит, шумит, камышок! / Зачем шумит он всё? / – Коленца ставить думает... / Шумит народ, волнуется! / Зачем же тот народ шумит? / – Душ прибавлять он думает...» (Перевод Н. Золотницкого [Сбоев, 2004: 118–119]); «Шумит, шумит лес, шумит, / Зачем же все шумит он? / Каждый год хочет сучьев прибавлять. / Шумит камыш, шумит камыш, / Зачем же все шумит он? / Каждый год хочет коленцев прибавлять. / Шумит народ, шумит народ, / Зачем это народ шумит? / Каждый год думает душ прибавлять» [Ашмарин, 2003: 43].

Текст данного «гимна земледельцев» лучше всех перевел Н. Ашмарин (он менее поэтизирован, но наиболее приближен к оригиналу). Имеются другие варианты данной песни: «На небе играет зарница, / Свет ее падает на землю; / Шумит полевой хлеб, народ радуется; / Нашим играм и смеху радуется Бог»; «На радость черного (*хорошего, честного*) Семена

(имярек) / Волнуется полевой хлеб, / На радость полевому хлебу / Колышется черный лес, / На радость черному лесу / Радуется (досл.: *волнуется*) черный Семен» (перевод Н. Ашмарина) [Ашмарин, 2003: 42–43].

Свое письмо, написанное к Семен Хумма в пореволюционные годы, поэт Алексей Милли открывал такими словами: «*Шал-шал урна, шал урна, / Мёниён шавлать сак урна? / Утмал кунтан кёрекене ларасийн. / Шав-шав халăх, ай шав чăваш, / Мёниён шавлать сак чăваш? / Ыттисемпе пёр тан пуласийн. Халăх юрринчен*» (Шумит, шумит ячмень, / Зачем шумит тот ячмень? / Через 60 дней на стол лечь хочет. / Шумит народ, шумит чуваш, / Зачем шумит тот чуваш? / С другими народами равным быть хочет. Из народной песни» (перевод наш. – В. Р.). Анализируя текст песни, любящий свой народ поэт пишет: «Веря в мощь развивающейся чувашской поэзии, своё письмо я начинаю с песни, которую чувашский народ исполнял с твёрдой надеждой на свои силы...» [ЛЕ: 54]. В поэтике данного «гимна» свернуты история устремления чувашского этноса от древнейших эпох до настоящего времени.

Заключение. Стихотворные тексты сюнну, созданные до нашей эры, сочинены в жанре синкретичной лиро-эпики. Песни-плачи и в раннем средневековье первоначально имели явные и неявные повествовательные комментарии к стихотворно-монологическим строкам. Ритмическая структура (4+3) выражала формализованное мировидение древних тюрков-тенгрианцев. Излюбленный их прием развития фабулы по принципу причинно-следственной связи (чув. *сыпайнуллă сăвăсем* «ступенчатые стихи») был известен уже пратюркам. Картина мира тюрков-кочевников в средние века способствовала сложению их предфилософской лиро-эпики, а также формированию поэтической строфы из двух частей (психологический параллелизм). Все эти особенности древней тюркской поэзии вместе с пентатоникой были

распространены в некоторых регионах Восточной Европы, в том числе, и в Урало-Поволжье.

Знаковыми жанрами в фольклорных системах народов региона следует назвать татарский баит и чувашские обрядовые тексты. Первый жанр динамичное развитие получил в татарском фольклоре и литературе, под его воздействием развивался чувашский *пейёт*. На фоне генезиса чувашской народной лиро-эпики происходит новое осмысление произведений чувашских литературных классиков, В результате их контекстного и историко-сопоставительного изучения, несомненно, обнаружатся межэтнические и межкультурные связи, выявятся универсальные и уникальные аспекты их словесных культур.

АВТОРСКИЙ ЭПОС В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Е. К. Созина

«Авторский эпос» нельзя отнести к числу устойчивых терминов фольклористики или литературоведения, обозначаемое явление помещается скорее *между* этими двумя искусствами слова и соответствующими сферами науки. Обычно используется термин «книжный эпос»: его, например, употреблял Альберт Лорд, противопоставляя устной повествовательной поэзии [Лорд, 1994: 15]. Российские ученые П. А. Гринцер, Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов относят к книжному эпосу «разнообразные эпические памятники (начиная от классических образцов героического эпоса и кончая его отдаленными отголосками), дошедшие до нас в письменной форме» [Памятники книжного эпоса, 1978: 7]. Некоторые из них существуют и в устной, и в письменной форме, иные – только в письменной («Гильгамеш», «Илиада» и «Одиссея», «Махабхарата» и «Рамаяна» и т. д.). Все они опираются на фольклорную традицию. Эти же авторы выделяют категорию «заведомо авторских, “искусственных”, т. е. не связанных с фольклором, эпосов... сознательно ориентированных на классические книжные образцы жанра, в особенности на гомеровский эпос» [там же: 8]. Таковы поэмы XVI–XVIII вв.: Камозэнса, Т. Тассо, Ронсара, Вольтера, Хераскова и др. С этой точки зрения «Калевала» Лённрота или созданная по ее образцу «Гайавата» Лонгфелло, сориентированные на фольклорные образцы и активно вводящие в текст фольклор своих народов, являются произведениями «книжного эпоса», а не «заведомо авторского» как искусственного.

На наш взгляд, в такой позиции содержится некоторое противоречие, и поскольку «Калевала» и другие образцы подобного рода являются все-таки **авторскими** произведениями

эпического рода, написанными в русле, в первую очередь, фольклорной традиции, хотя и в лоне литературы, именно их мы и склонны считать авторским эпосом, а вышеперечисленные произведения от Камознса до Хераскова – это, скорее, эпические поэмы вторичного характера, относящиеся к литературе позднего времени, а не собственно к эпосу как протолитературному виду творчества. Подчеркнем, что под эпосом мы подразумеваем не род литературы, а собственно «эпос» в его классическом, исконно синкретическом виде. К «собственно эпосу» Б. Н. Путилов относил «героические и героико-романические поэмы и сказания, песни» [Путилов, 1988: 3], т. е. это область героической поэзии, праисточник эпоса как рода литературы.

Говоря о крупных жанровых формах эпоса (а именно о них у нас пойдет речь), нужно зафиксировать еще одну проблему, неоднократно поднимавшуюся в науке: это проблема аутентичности, автохтонности больших эпических произведений, относимых к героической поэзии или к классическому (героическому) эпосу. В частности, ее выразил американский фольклорист А. Лорд, который вслед за своим учителем Пэрри доказывал подлинность фигуры устного певца Гомера и его поэм вопреки распространенному мнению о том, что такие большие по объему эпические произведения не могли иметь устного происхождения. Схожую позицию занимал Сесил Боура, полагавший, что «...Устное повествование большого масштаба возникает в определенных условиях, которые существуют далеко не везде» [Боура, 2002: 482] – должна быть *традиция* создания больших поэм, которую он признавал сохранившейся в XX в. у сербохорватов и киргизов (в первом случае, – по-видимому, ориентируясь на работы Лорда или его учителя Пэрри, во втором – на киргизский эпос «Манас» и труды российских и советских ученых). Боура признавал, что даже традиционный «народный» или героический эпос «Давид Сасунский» в его конечной редакции,

опубликованной на русском языке в 1939 г. (а его материал он использовал при разборе особенностей героической поэзии), – это «результат труда современных исследователей» [там же: 480]. Стоит добавить, что и киргизский «Манас» также является плодом работы по его письменной фиксации от двух последних сказителей: Орозбакова (1920-е гг.) и Каралаева (1930-е), а сводный вариант «Манаса», с которым мы имеем дело сегодня, подготовлен, как гласит предисловие, «видными киргизскими писателями» [Манас, 1960: 5]. Наконец, стоит прислушаться и к мнению В.Я. Проппа – в статье «Калевала в свете фольклора» он писал: «...народ никогда не создает эпопей – не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству. <...> Эпопея не соответствует внутренней системе фольклора. <...> Подлинный эпос всегда состоит из разрозненных песен, которые народом не объединяются, но представляют собой цельность. <...> Эпос... именно целостен по существу и разрознен по форме своего выражения» [Пропп, 2007: 114–115].

Таким образом, проблема авторского эпоса неминуемо выводит нас к вопросу о происхождении классического эпоса, о его подлинности, «истинной» фольклорности, путях сохранения и воспроизведения в истории и т. д. Но этих тонких и могущих увлечь нас в неисследимые глубины вопросов мы здесь касаться не будем.

Следует также сказать о другом, хотя и взаимосвязанном с предыдущим, обстоятельстве – оно связано с принципиальной разницей в оценке не только авторского, но и т. н. «народного» эпоса в российской и европейской науке. До сих пор остается открытым вопрос о «народном» или «аристократическом» происхождении эпоса. Концепции аристократической принадлежности эпоса, возникшие в немецкой науке, в 1880-е гг. оспаривал А. Н. Веселовский [Веселовский, 2010: 507–520], и вплоть до начала сталинской «чистки»

фольклора в 1930-е гг., когда наука была окончательно поставлена на службу идеологии, отнесение героического эпоса или героической поэзии к *народной* в российском литературоведении не вызывало особых сомнений, хотя переосмыслению могло подвергаться само понятие «народ». В западной науке этот термин, как писал А. Лорд, «часто употребляется в уничижительном смысле». «Те, кто называет эту поэзию “народным эпосом”, исходят из распространенного в XIX веке представления, согласно которому эпос создается “народом”; эта концепция давно уже опровергнута» [Лорд, 1994: 17]. С. Боура в книге о героической поэзии выделял в ней три типа: «примитивную, пролетарскую и аристократическую» [Боура, 2002: 647], наибольший интерес для него представляли произведения последнего типа. Однако упомянем, что еще в работах начала 1920-х гг. известный русский исследователь монголо-ойратского эпоса Б. Я. Владимирцов, упреждая концепции Пэрри и Лорда, а также и Боура, писал о том, что «...героический эпос ойратов Западной Монголии обязан своим существованием аристократическому классу, его традициям и школам певцов» [Монголо-ойратский..., 1923: 39], но этот «класс степной аристократии является и являлся раньше... выразителем национального характера, всей национальной жизни» [там же: 26]. «Сами же эпопеи, — продолжал он, — являются настоящими литературными произведениями, только поставленными в совершенно особые условия. <...> Жизнь героических эпопей... очень напоминает жизнь языка, в которой каждое новое поколение в своем стремлении выучиться говорить так, как говорят старшие, все-таки вносят свое, новое, которое с течением времени обнаруживается все яснее и яснее» [там же: 39].

Владимирцов не касался форм авторского эпоса, хотя примечательно само его обозначение эпопей как литературных произведений. По-видимому, говоря так, он имел в виду употребление профессиональными певцами, тульчи, особого

эпического языка, на котором исполнялись поэмы, – устного литературного языка. В свете же концепций Лорда и Боура рождение авторских эпоей, развитие книжных форм эпоса освещается обычно в отрицательном свете. Так, Боура, несмотря на весь положительный заряд его книги, в целом негативно оценивал попытки ученых XIX в. собрать национальный эпос и выдать его за народный (каковы «Калевала» Лённрота и «Калевипоэг» Крейцвальда). «Подобные конструкции сразу же выдают себя – в них множество непоследовательностей и в тоне, и в манере, и в строении повествования...» [Боура, 2002: 481], – говорил он. Между тем, как нам представляется, нужно разобраться в причинах активного появления произведений авторского эпоса в определенные эпохи. Среди них А. Лорд полагал центральной «националистический угар XIX века», приведший «к тому, что устный эпос стал использоваться в целях националистической пропаганды» [Лорд, 1994: 18].

Действительно, на протяжении XIX столетия наблюдается нарастание волны интереса к народному искусству, рост его публикаций, его изучения и, соответственно, числа произведений авторского книжного эпоса, а также различных имитаций народного творчества. Для России с ее огромным числом народов, входящих в состав империи, этот процесс был закономерен и естественен. Произведения авторского эпоса создавались, в основном, в период, когда был очевиден распад классического эпоса и в большой степени – эпической поэзии. Поэтому каждым автором, взявшимся за создание своего варианта национального эпоса, руководило стремление поддержать самостояние духа своего народа, связать единой цепью разрозненные предания и легенды, еще бытующие в народной среде, и таким образом сохранить их от забвения, вписать духовную историю своего народа в общекультурный компендиум человечества. Но вместе с тем, не менее важна медиаторская функция, исполняемая авторским

эпосом в своей национальной культуре. Как указывают авторы отечественной монографии о книжном эпосе, «...книжный эпос практически стоял у истоков большинства национальных литератур» [Памятники книжного эпоса, 1978: 11], и многие произведения этого, говоря условно, жанра или вида словесности возникали в ситуации насущной необходимости создания национальной традиции художественного слова. Пытаясь вести ее от фольклора, они поневоле использовали уже существующие в культурном окружении иных народов литературные образцы. Понятно, что в условиях развитой литературно-книжной традиции авторский эпос выглядит уже иначе, чем реально аутентичный народный эпос, чаще всего он направлен на решение идеологических задач, принципиально важных для многих жанров литературы этого времени – исторически, стадии завершения (а для некоторых народов – еще только начала) формирования и развития наций.

Таким образом, позволим себе уточнить смысл употребляемого нами понятия. *Авторский эпос* – это некоторая часть книжного эпоса, включающая произведения, имеющие строго авторский характер и, в отличие от чисто литературных, вторичных поэм, ориентированные в первую очередь на фольклор и лишь в силу своей включенности в литературно-письменную традицию – на литературу своего времени. Авторский эпос – явление Нового времени («модерна» по Гегелю), эпохи авторской модальности, не случайно он начинает создаваться преимущественно в XIX в., когда фигура автора стала наиболее значимой и авторитетной и определяла как своеобразие художественности литературы, так и ее включенность в дискурс идей в культуре. Вводя данное понятие, мы осознаем его пересечение с более традиционным понятием «книжный эпос», которое широко используется в современной науке. Но обратим внимание на то, что произведения, созданные на протяжении последних двух веков (в Новое

время) и обычно относимые исследователями к данной метажанровой форме (т. е. к «книжному эпосу»), обладают четкой художественной структурой, авторским пафосом, направленным на решение определенных идейно-творческих задач, связанных с проблемой этнонациональной идентификации народа. Как пишет Е. А. Шаронова, «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» [Шаронова, 2024: 14]. Вряд ли можно выделить определенную «историко-художественную концепцию автора» в классических формах книжного эпоса – в «Рамаяне», «Илиаде», «Эдде» и др. Моделирующая способность в литературе прежде всего связана с авторской личностью и ее творческой волей. Отметим также показательное высказывание исследователя книжных форм эпоса в финно-угорской традиции: «“Калевала”, “Калевипозг”, “Масторава” – *полуавторские эпосы* (курсив наш. – Е. С.), написанные на основе фольклорного материала поэтом, создавшим архитектуру и композицию произведения, организовавшим его художественный мир, подчинившим мышление текста исторической перспективе и гармонии» (Ингл, 2015: 8).

Известно, что взлет интереса к народному искусству приходится на время романтизма и предшествующей ему сентименталистской эпохи, т. е. преимущественно первой трети XIX в. Именно в это время российское общество открывает для себя древние памятники народной и письменной культуры. Так, в 1804 г. А. Ф. Якубович издает «Древние русские стихотворения» Кирши Данилова. В том же 1804 г. в Геттингене на немецком языке выходит «Славянская и российская мифология» Андрея Кайсарова, на русском языке она появилась в 1807 и 1810 гг. В 1804 г. в Митаве издает свою «Древнюю религию славян» Сергей Глинка, а незадолго до того,

в 1800 г. вышло первое издание «Слова о полку Игореве». В этот же период появляются первые публикации национальных памятников «внутренних» народов Российской империи. В 1812 г. в типографии Казанского университета печатается «башкирская повесть» оренбургского крепостного поэта Тимофея Беляева «Куз-Курпяч», в столичных журналах публикуются «башкирские песни» поэта и офицера Оренбургского гарнизона П. М. Кудряшева. Идет неспешное накопление сил и огромная собирательская работа произведений народного искусства по всей империи, определенным результатом (хотя далеко не единственным) которой и становится создание авторского эпоса; к его «пионерским» образцам мы относим повесть Т. С. Беляева (см. об этом [История литературы Урала, 2020: 73–85]).

Новый этап – осмысления и более осознанного изучения народной культуры и словесности – приходит в 1840-е гг. – «время решительного перелома» в литературе, как писал о нем А.Н. Пыпин [Пыпин, 1890: 1]. В 1830–1840-е гг. пионером формирующегося этнографического направления в русской литературе становится В.И. Даль: его очерки 1830–1840-х гг. писались на материале жизни Оренбургской губернии и активно вводили в литературу обитателей азиатских степей – башкирцев, уральских казаков, кыр-казаков или киргиз-кайсаков, как называли казахов в ту пору. В 1835, а затем в 1849 г. издается собрание рун Э. Лённрота, получившее статус карело-финского эпоса и имя «Калевала». «В своей основе “Калевала” – народное произведение, запечатленное демократическим духом...» [Калевала, 1977: 11], – в статье 1903 г. писал российский ученый В. А. Гордлевский, и эта оценка в целом характерна для всего XIX в. Заметим, что свои руны Лённрот собирал на востоке – в российской Карелии, идея же создания единого текста возникла у него, как полагал А. Лорд, на основании «теории множественного авторства», рассматривавшей гомеровские поэмы «как свод

кратких песен, сшитых воедино их составителем» [Лорд, 1994: 22] (с этой концепцией как раз и спорил В. Я. Пропп, давая нелицеприятную оценку фольклорности «Калевалы»). Однако Лённрот показал пример – и вслед за ним Фридрих Фельман и Фридрих Крейцвальд составляют свое собрание народных преданий о популярном эстонском богатыре Калевипоэге (1857–1861). В 1888 г. публикуется «Лачплесис», созданный деятелем движения «младолатышей» Андреем Пумпуром, – пожалуй, наиболее идеологическая, наиболее тенденциозная версия авторского эпоса из всех предыдущих, однако выражающая важную для тогдашней Балтии идею обретения национальной, политической, культурной независимости. Параллельно через весь век идет и продолжается собирание фольклора различных народов России: публикации П. Кулишем и П. Лукашевичем малороссийских песен и народных дум (1836, 1856), Ч. Валихановым и В. Радловым – киргизского народного эпоса, получившего название «Манас» (1861, 1885). Во второй половине века в Оренбургской губернии запись сказок и песен «уральских мусульман» ведут Р. Г. Игнатьев, С. Г. Рыбаков и другие подвижники российской глубинки.

В этой связи можно поставить вопрос, который ставил в своей незавершенной рукописи об эпосе в 1880-е гг. А.Н. Веселовский: «...как объяснить отсутствие народного эпоса у того или другого народа? (литовцы; чехи и поляки сравнительно с сербами, русскими и т. п.)» [Веселовский, 2010: 520]. По указанию П.М. Лавринца, и эти же данные мы находим во многих интернет-справках¹, для литовцев роль национального эпоса, причем – заметим – авторского, играла стихотворная трилогия Юзефа Игнацы Крашевского «Ана-

¹ См., напр.: «Стихотворная трилогия о прошлом Литвы времён Миндовга и Витовта “Анафеляс” (1840–1846) деятелями литовского национального возрождения последней четверти XIX века воспринималась как национальный эпос» [Крашевский].

феляс» («Anafielas», 1840–1846), в особенности ее первая часть, поэма «Witolorausda» («Плач Витовта»)¹. Фрагменты из трилогии Крашевского под видом «песен из преданий Литвы» публиковались в русской печати в 1840-е гг., а затем, уже в 1880-е гг., в своем переводе отрывки из поэмы под названием «Витольдовы битвы» печатал в «Виленском вестнике» барон фон Роткирх². В 1890 г. он издает книгу «Литовско-языческие очерки» (под псевд. Теобальд), где были собраны мифы и предания Литвы и некоторые песни из «Анафеляса»³. В заключении автор приводит высказывание Н. Костомарова из статьи 1860 г. о том, что «у литовцев был свой героический эпос» [Роткирх, 1890: 192]. Для польского народа роль национального эпоса исполняет поэма А. Мицкевича «Пан Тадеуш» (1832–1834) – также более чем авторское произведение. Эти факты показывают, что если время для национального возрождения пришло – неизбежно должен появиться и национальный эпос, и роль его на протяжении XIX в. как раз и играл эпос авторский.

В XX веке волна интереса к народному искусству усиливается и приобретает новый характер: в связи с обострением процессов национальной идентичности и «мобилизации» ряда народов империи этот интерес получает политический смысл, а в связи с широкой популярностью мифо- и житнетворческих универсалистских программ символизма идет процесс вторичной мифологизации и авторской обработки народного творчества. В этом контексте наибольший интерес представляет поэма самобытного коми писателя и философа

¹ Поэма сыграла свою «духоподъемную» роль и для белорусского народа, см. [Еўмянько, 2013].

² См.: Ночной ездок // Виленский вестник. 1885. № 21; Теобальд. Отрывки из литовской поэмы I. И. Крашевского «Витольдовы битвы» // Виленский вестник. 1885. № 68, 76, 1886, № 107, 112.

³ По замыслу автора, «Полная литовская мифология» должна была состоять как минимум из трех томов, но в печати появилась только часть, составленная из фрагментов» [Лавриненц, 1999: 171].

К. Ф. Жакова «Биармия» (1916) – по-настоящему авторское эпическое создание, попытка оригинальной реконструкции эпоса северных народов на основе как исторических источников, так и сохранившейся, а отчасти восстановленной самим Жаковым мифологии коми народа (см. об этом: [Лимеров, Созина, 2014]). Примерно в это же время или чуть позже Ф. Ф. Зелинский публикует свои авторские переработки в духе фольклора «аттических сказаний» – «Терем зари», «Царица вьюг», «Иресиона» и т. д.

В конце 1920-х – 1930-е гг. этот процесс обретает формализованные, что называется, партийные рамки. Как писатель без романа – не писатель, так и народ без эпоса, как считалось достаточно долго, – не народ. Продолжая начинания предыдущего столетия, в каждой союзной республике Советского Союза создавался или реконструировался свой героический (народный) эпос¹, причем всякий раз вновь поднимался вопрос о том, насколько авторские варианты эпоса можно считать народными. Особое участие в этих спорах принимал А.М. Горький. Так, К. Жаков вспоминал, что после чтения рукописи его «Биармии» Горький поинтересовался: «Народное это произведение или единоличное?», на что Жаков ответил вопросом же: «“Слово о полку Игореве” народное или не народное произведение? Горький не знал что сказать» [Жаков, 1929: 39]. Очевидно, что последующая «риторическая экспансия» (выражение К. Богданова [Богданов, 2009: 127]) народно-эпической терминологии и акцентировка «народных основ» эпического искусства, а наряду с тем – обилие авторских стилизаций, переработок и попыток создания аналогов народных произведений («новин») в 1920–1930-е и дальнейшие годы приурочивались в ангажированную мифофольклорным началом эпоху Серебряного века. Не случайно в самую жесткую годину 1930-х гг.

¹ Позднее эти версии были собраны в издании серии «Всемирная библиотека»: Героический эпос народов СССР: в 2 т. М., 1975.

уральский сказочник П. П. Бажов создает свои «Уральские сказы», вызвавшие затем немалую дискуссию, смысл которой опять сводился к вопросу о том, к народному или литературному творчеству следует отнести эти произведения¹. Имея в виду Урало-Сибирский регион, отдельно упомянем изложение вогульского эпоса М. Плотниковым и его переработку С. Клычковым, причем работа над собиранием «Янгал-Маа» М. Плотникова заняла у него, по собственному признанию автора, 12 лет – с 1915 по 1927 г., т. е. началась тогда же, когда К. Жаков творил «Биармию», когда создавалась и активно эксплуатировалась этнотопика и мифология Севера, Северной Руси, положившей, как полагали многие, начало древнерусской цивилизации и культуре. По мнению авторов предисловия к изданию эпоса 1933 г., «В “Янгал-Маа” Плотникова читатель найдет первичную обработку вогульского эпоса, в основе которой лежит прямое, непосредственное знакомство автора с песнями и сказаниями, до сих пор бытующими в чумах современных вогулов; в “Мадуре Вазе” Клычкова – вторичную обработку тех же сказаний, прошедших уже через записи Плотникова, но развитых и своеобразно интерпретированных современным поэтом» [Плотников, 1933: 8]. Очевидно, что и то и другое произведение можно отнести к разряду авторского эпоса, о степени же их фольклорности судить сложно, как и в остальных случаях подобных созданий, «наполовину» выросших из почвы. Как пишут современные

¹ П. П. Бажов предпочитал уклоняться от ответа на вопрос, фольклорный или литературный характер имеют его сказы. Однако на конференции «Настоящее и прошлое Урала в литературе и искусстве (июнь 1946 г.) этот вопрос был задан ему прямо. В воспоминаниях о Бажове Л.И. Скорино так описывает данный эпизод: «Мокульский делает кому-то знак, и в глубине зала встает человек. Все замолкают. Голосом этого человека зал спрашивает Бажова: – Ответьте нам прямо: Вы – фольклор или литература? <...> – Литература, – говорит Бажов» [Скорино, 1978: 427–428]. Параллель к вопросу М. Горького, адресованного К. Жакову, напрашивается вполне очевидная.

исследователи о поэме Плотникова, «Сибирский писатель... осмысляет революционные события и перспективы советского жизнестроительного проекта сквозь призму модернистского мифотворчества, обращаясь к авторитетным мифологемам и утопическим моделям, выработанным в недрах народного самосознания сказителями манси, сибирскими староверами и раскольниками» [Чижев, Комаров, 2024: 35–36].

К аналогичным трудам принадлежит удмуртский национальный эпос, в современной публикации получивший название «Дорвыжы». Он был собран благодаря усилиям ученых ряда поколений (указываются имена Н. Петрухина, Б. Гаврилова, Б. Мункачи, В. Верещагина, К. Жакова), главные из которых – поэт и собиратель фольклора Куздебай Герд (К. П. Чайников), в 1916–1918 гг. записавший и переведший 13 песен вотского эпоса, поименованного им (по названию деревни Б. Докья) «Докьявыл», и М. Г. Худяков, с 1919 по 1925 г. заведовавший отделом археологии и истории Казанского музея, а в 1930 г. с экспедицией выезжавший в Удмуртию: по-видимому, в этот период он и составил свой вариант удмуртского эпоса. Честь нового открытия, подготовки и издания рукописи Худякова принадлежит Д. А. Яшину и В. М. Ванюшеву; последний, будучи сам поэтом и одновременно ученым, стал и составителем-реконструктором эпоса, и его интерпретатором. П. Домокош, известный венгерский финно-угровед, отмечал: «На основании немногочисленных и разбросанных данных можно предположить, что он (Герд. – Е. С.) выработал концепцию создания эпоса наподобие “Калевалы” и для этого обладал громадным материалом, из которого он опубликовал только отрывки, а именно: сказания, сказки и песни, – но делал это планомерно» (цит. по [Худяков, 2008: 21]).

Таким образом, бессмертное значение работы Лённрота состоит еще и в том, что его авторский эпос послужил образцом для складывания единого эпического полотна многим

поколениям последующих носителей угро-финской национальной идеи.

Удмуртские исследователи пишут о трех волнах эпоса, точнее, эпосотворчества, через которые прошли финно-угорские народы [Ванюшев, Тимирзянова, 2010]. Это середина XIX в., когда была создана «Калевала» Э. Лённрота; начало XX в. – время создания К. Жаковым поэмы «Биармия» и начало работы К. Герда и М. Худякова над собиранием удмуртского эпоса; рубеж XX–XXI вв., когда пишутся мордовский эпос «Масторава», марийский «Югорно», завершается и издается удмуртский «Дорвыжы», формирование которого, как получается, охватывает почти век. Однако проблема осложняется тем, что если в отношении «сталинского фольклора», в том числе и эпического, в результате последних исследовательских работ ситуация более или менее прояснилась (см., напр. [Миллер, 2006; Богданов, 2009; Джамбул Джамбаев, 2013; Кибальник, 2015]), то объективный анализ и оценка произведений национального эпосотворчества (неизбежно авторского уже в силу их позднего создания или, тем более, реконструкции традиции) происходит избирательно, главным образом в отношении произведений с финно-угорскими «корнями» (см. работы мордовских исследователей: [Шаронов, 2024; Шаронова, 2024; Ингл, 2015] и др.). Наше исследование неизбежно носит ограниченный характер, и в дальнейшем мы сосредотачиваемся на определении некоторых доминантных черт авторского эпоса, поскольку, наряду с типологией, нас интересует его ведущий пафос, во многом определяющий художественные достоинства произведений¹.

¹ Художественные особенности авторского эпоса в ином, чем в настоящей статье, ракурсе были рассмотрены нами ранее: [Созина, 2014]. Данная статья представляет доработанную версию публикации: Созина Е. К. Авторский эпос: между фольклором и литературой // Миргород. Lausanne – Siedlce. 2016. № 2(8). С. 100–114.

Отметим один важный момент. За исключением текстов балтийских авторов, большинство упомянутых здесь произведений авторского эпоса, будучи обращены к национальному материалу, тем не менее, были написаны на русском языке. В этом есть вполне понятная закономерность: русский язык достаточно долго выступал универсальным языком межнационального общения, что можно объяснить не только титульностью нации, но и большей развитостью самого языка, сложившимся к XIX веку культурным, цивилизационным, просветительским потенциалом русского языка и литературы. Отсюда и произведения авторского эпоса имеют, на наш взгляд, двойную принадлежность: они могут рассматриваться как в лоне национальной литературы, так и в русле литературы русской, собиравшей под свое «крыло» многие «языки» империи.

Итак, авторский эпос развивается, главным образом, в течение XIX–XX вв. и, подобно классическому эпосу, является эпосом героическим. Но, сохраняя ориентацию на героическую защиту своего мира, пафос «незыблемости социально-нравственного комплекса в предельно экстремальных обстоятельствах, когда испытанию подвергается существование этноса, родной земли, семьи, личности» [Путилов, 1988: 16], он все же с известной мерой условности может быть поделен на два типа: *первый* – с преимущественно эпическим и *второй* – с непосредственно героическим началом как определяющим и его пафос, и картину жизни. В первом типе торжествует «всеобщее эпическое состояние мира», т. е. мира, характеризующегося «целостностью национального мирозерцания», как в поэмах Гомера, где даже на щите Ахилла дан «весь круг человеческой жизни» [Гегель, 1977: 431, 437]. Но это «всеобщее состояние» народа, говорил Гегель, в эпосе «может являться только *основой*, на почве которой совершается происходящее событие, затрагивающее все стороны действительности народа и включающее их в себя» [там же:

440]. Это в свою очередь означает, что эпический мир берется «в конкретной, отдельной ситуации», заключающей в себе «какую-то *коллизию*» – чаще всего это «конфликт, вызванный состоянием войны» как ситуация, всего более соответствующая эпосу [Там же]. Собственно, последнее как раз и отвечает сюжетной природе героического эпоса и в нашем случае непосредственно определяет второй тип авторского эпоса. Речь идет именно о доминанте и пафосе изображаемого мира: героические подвиги богатырей, набеги врагов и их отражение, даже война «между национальными целостностями» – все это может входить в эпическую картину жизни, не прерывая ее ровного и законного течения (первый тип). В случае доминанты собственного героического начала эпос передает прерывание эпического потока патриархальной жизни цепочкой катаклизмов, зачастую не только граничащих с драматизмом, но и имеющих прямо драматический характер, возрастающий тем более, чем ближе повествование подходит к Новому времени¹. Из всех вышеназванных произведений авторского эпоса к первому типу однозначно можно отнести, пожалуй, лишь «Биармию» К. Жакова, лирический герой и эксплицитный автор которой – «Комиморт-песнопевец» – созидает свои песни «Из отрывков, отголосков / И преданий отдаленных», созидает их как дом: «Я решился дом воздвигнуть – / И просторный, и великий» [Жаков, 1993: 176]. Ему важно отразить неспешное течение уже ушедшей древней жизни, где были и войны, и потери, и предательство, но всё это частные конфликты и коллизии, ибо их побеждает целостность общей картины «древней сказки о минувшем». Как древняя Эллада времен Гомера – так и Биармия для ав-

¹ Понятно, что в этих случаях меняются и жанры – эпоха Нового времени более располагает к сказанию, героической или исторической песне, нежели к целостному полотну гомеровского типа (не вдаваясь в полемику относительно самой его возможности и идентичности). Но мы ведем речь об авторском эпосе, обычно обладающем более многофигурной композицией и заведомо создающемся только в Новое время.

тора и его певца «вся осталась / В глубинах времен минувших» [Жаков, 1993: 148], осталась в своем величавом, поистине эпическом спокойствии и совершенстве, которые не поколебать даже случившейся когда-то ее смертью. Жаков полностью реконструирует идеальную страну прошлого как прародину всех финских племен (исконного эпоса о Биармии никогда не существовало, да и существование самой страны под вопросом), поэтому для него важно утвердить сам статус Биармии, страны для жизни, а не для войны¹.

Обозначенная нами типология пересекается с той, что описал Б. Владимирцов. В работе о монголо-ойратском героическом эпосе он выделил три типа эпоей: 1 – в которых важными, хотя и не главными персонажами являются «небесные силы, духи», герои – «сами или сыновья этого неба, небесных духов, или сами перевоплотившиеся на земле духи» [Монголо-Ойратский..., 1923: 42]. Это «былины», сохраняющие отголоски «старой шаманской мифологии», их осталось мало. 2 – те произведения, что «...воспевают славных богатырей-аристократов, рисуют нам их жизнь, их подвиги и приключения... <...> Главные моменты действия эпоей этого ряда – борьба... для того, чтобы добыть себе славное имя богатыря, добыть себе красавицу... поразить и уничтожить зловредных врагов в округе и водворить мир и благоденствие» [там же: 43].

Собственно героическим эпосом и является этот второй тип. Далее Владимирцов выделял 3-й тип – «былины-новеллы», где нет описаний битв и сражений, а есть картины мирной жизни. Герой олицетворяет национальный идеал мужчины, он может бороться за свою невесту, но, по сути, его «борьба» сводится «к исполнению разных поручений». Эпические поэмы подобного типа, можем мы заключить,

¹ «Эпос – это война» [Добренко, 2013: 60], – говорит Е. Добренко, рассматривая «милитарный дискурс» восточной традиции, актуализированный в сталинскую эпоху. Чаще всего так, но в традиционной культуре это война ради жизни, а не ради войны.

оказываются близки к волшебной сказке, а о влиянии на эпическую поэму сказки писали многие исследователи (см., напр.: [Долгат, 1977]). Боура в аналогичных случаях отмечал «романизацию» эпоса: «Когда героическая поэма трансформируется в роман, в нее проникает лирическое начало; изображение нежных чувств и полных тихой прелести картин смягчает жесткую схему решительного действия...» [Боура, 2002: 741]. Взаимодействие эпоса с романом в литературе последних двух столетий – явление совершенно неизбежное, тем более что сам роман с легкой руки М. Бахтина называют «эпосом нового времени».

Указанная типология прослеживается не только в традиционном, но и в авторском эпосе, однако тип «шаманских» сказаний, выделенный Владимирцовым, оказывается здесь уже однозначно несамостоятельным и если присутствует, то в сплавленном с собственно героическим эпосом виде.

Выше отмечалось важное в нашем ключе обстоятельство: XIX век – время нациестроительства, эти функции выполняет и поддерживает авторский эпос, который уже в силу данного обстоятельства неизбежно принимает героический характер. Особенно актуальным это было для финно-угорских народов: не случайно во второй половине века именно в их этнической среде появляется целый ряд произведений героико-освободительного типа. Автор заостряет и усиливает то, что в чисто народных версиях эпоса нередко бывает в несколько размытом, неконцентрированном виде. Автор акцентирует те моменты, укрупняет те сюжетные ситуации и образы, которые *сейчас* актуальны для народа из его прошлой истории. Отсюда авторский эпос неизбежно тенденциозен, тенденция (как некая идея) определяет направление его пафоса. Героико-освободительные идеи, в силу исторических условий жизни ставшие центральными для балтийских народов, особенно ярко проявились в латышском эпосе А. Пумпура «Лачплесис», где завоевателями выступают немецкие

рыцари-крестоносцы. В XX в., с оживлением национального сознания народов России, авторский эпос также становится ареной переосмысления исторического прошлого, по сути, он является предтечей, а затем и современником тех направлений гуманитарных исследований, что получили название колониалистской критики, постколониализма, нового историзма и т. д. Племя «роч» у Жакова, «дзючи» у Герда / Худякова, просто «русские» у Плотникова представлены в роли колонизаторов, беспощадных завоевателей исконных земель коми, вотяков (удмуртов), вогулов (манси), остяков (ханты), они преследуют и вытесняют традиционную религию «примитивных» народов (как называл их К. Жаков). Так наряду с социально-политическим, гражданским конфликтом на первый план выходит коллизия *духовного противостояния* народов: язычества как традиционной религии предков – и христианства как новой веры пришлых людей, враждебных чужаков. Уже у А. Пумпура язычество позиционируется как религия, объединяющая живых с умершими родичами, религия рода и животворящей природы, и эта линия переходит затем к К. Жакову. Среди его прозаических произведений есть новелла «Смерть старых богов», описывающая, как языческие боги коми народа уступают место новой вере. В предисловии к эпосу манси о мадур Вазе М. Плотников писал: «Приход русских знаменует в новом эпосе также и смерть богов, уход богов из тайги и тундры – маньси остаются предоставленными самим себе» [Плотников, 1933: 28]. О том же поется в удмуртском эпосе «Дорвыжы», творении Герда / Худякова: чтобы завоеватели не завладели священной книгой народа, старый жрец сжигает ее, полагая, что «...в душе хранить мы станем / наши древние обряды, / наши песни и преданья» [Худяков, 2008: 115]¹. Но бог Кылдысин разгневался

¹ Аналогичный мотив утраты исконного знания определяет сюжет коми предания «Гусятюр – Сокровенное знание», в 1999 г. записанного П. Ф. Лимеровым [Му пуксьом, 2005: 5–6].

на удмуртов за предательство и лишил их своего покровительства. Таким образом, кульминацией новой истории народов везде становится утрата, чаще всего насильственная, старой веры, вместе с которой уходит и живая связь людей с матерью Природой, они становятся беззащитны перед гнетом завоевателей и покоряются новому богу – «Кристосу», как звали его ханты.

Авторской волей и сборным характером самих произведений можно объяснить появление в авторском эпосе нового времени мотивов архаического эпоса и элементов космогонической мифологии, обычно уже стершихся из содержания классического героического эпоса, где прежние «духи», как указывал еще Б. Владимирцов, переходят на стадию «помощников» героя-богатыря. В этом плане выделяется «Дорвыжы», первая песнь которой посвящена богам («Инмар, Кылдысин и Квазь»), вторая – «Зэрпалы» – мифологическим первопредкам, третья – «Век Кылдысина» – изображению своего рода золотого века людей под защитой Кылдысина, а с четвертой песни («Утраченное счастье») начинается рассказ о падении и деградации людского рода, когда боги покидают землю. Отсюда, произведение обнаруживает известную по многим мифам логику истощения и упадка как времени, так и людских родов, и настоящее время повествователя – это, по сути, почти конец времени, хотя то, что ожидаемо и вот-вот наступит, будет еще хуже: последняя, десятая, песня сводного текста «Дорвыжы» называется «Будущие времена», в ней истощение времени рисуется через деградацию человека:

Наши предки знали пусы,
были книги из бересты,
города, дома большие,
были светлые палаты.

С той поры века промчались,
мы не знаем дней счастливых,

мы всё тужим и тоскуем,
мы всегда полны заботы.

«Тужики» – порода наша,
мы в нужде живем и горе,
знаем голод и болезни,
преступленья и несчастья.

Впереди еще мрачнее,
будет новая порода,
с муравьев те люди ростом.
«Пыжики» их имя будет.
[Худяков, 2008: 121]

Благодаря столь широкой темпоральной организации поэмы создается панорамное, целостное и объемное видение жизни народа, прошлое не только реализуется в настоящем, но и получает законченное выражение в будущем, устанавливаются причинно-следственные связи между событиями, казалось бы, никак не связанными и отдаленными друг от друга. Тем самым, как нам представляется, эпос отчетливо мифологизируется, поскольку модель мироздания, представленная в «Дорвыжы», как и в «Биармии» Жакова, полностью завершена, несмотря на незавершенность некоторых внутрисюжетных событий. Повествователь «Дорвыжы» уверен в том, что прописанный им печальный финал рода людского исполнится непременно, как уверены были в этом безымянные сочинители «Эдды». Но четкая выстроенность в этой логике композиции эпоса (в то время как, по мнению самих удмуртских фольклористов, «цельного текста» у их народа, «по-видимому, не существовало» [там же: 17]), собирающего в едином пространстве имевшиеся на тот момент эпические сказания удмуртов, организация картины исторической жизни народа вокруг указанной выше кульминации – потери народом своей веры, а значит, и этноидентичности – все это как раз и свидетельствует о тенденциозности, идеологической

заданности текста авторской идеей, имеющей уже не только политический, но и онтологический характер (последнее связано с эсхатологической окраской концепции жизни и нарастающей гибели народа, вызванной вторжением иноплеменных чужаков). Примерно та же идея обнаруживается в мансийском эпосе. Как писал М. Плотников о его источниках, «В таком целом, законченном виде... сага (былина) о Вазе не существует. Она распадается на все виды эпоса: сагу, поэму, героическую песню, былинку, сказание, сказку и пр. ...и только одна руководящая идея – освобождение вогульского народа – связывает эти отрывки и дает ясный и точный тип героя нового вогульского эпоса» [Плотников, 1933: 15].

Героем «нового эпоса» не только у Плотникова и Клычкова, но еще ранее – у Крейцвальда, Пумпура – становится герой-освободитель¹.

Казалось бы, указанную черту эпоса нельзя считать присущей сугубо авторскому эпосу: герой, воплощающий национальный идеал и возглавивший освободительную борьбу

¹ Ни в «Дорвыжы», ни в жаковской «Биармии» такого героя нет. Точнее, воплощатели этноидеи прокламируются как бывшие в прошлом – это, например, «калмезские богатыри» удмуртов, богатырь-охотник Пера и чудской пам Кудым Ош у коми, но все они погибли еще до прихода (или с приходом) самых страшных и хитрых иноземцев («дзючи»), а новые – не родились. Также и картина легендарной Биармии отнесена в далекое, буквально доисторическое, прошлое. Гипотетических причин отсутствия в данных произведениях богатыря-освободителя может быть несколько. Во-первых, христианизация и русификация этих «внутренних» народов России произошли так давно и затронули этносы столь глубоко, что надобность в обретении ими себя и своей национальной идеи возникла фактически лишь в XX в. – о ней и свидетельствует само создание разбираемых текстов, а также, например, популярность в современной коми литературе образа Пама, языческого жреца, побежденного в конце XIV в. Стефаном Пермским, осуществлявшим христианизацию древней Перми Вычегодской, где жили коми-зыряне. Во-вторых, следует иметь в виду различия в национальном характере народов, напр.: кроткие удмурты – и гораздо более воинственные манси, народ с другой историей и иной «душой».

народа, определяет сюжетное развитие ряда традиционных эпосов тюркских народов: киргизского «Манас», казахского «Кобланды-батыр», узбекского «Алпамыш», а также армянского «Давид Сасунский» и мн. др. Но все дело в том, что все эти эпосы изначально были записаны и опубликованы в виде отдельных фрагментов – «саг», «сказаний», «песен», причем начало этих публикаций приходится, в основном, на середину XIX в. Сводные же их тексты создавались в 1920–1930-е гг. в русле общей тенденции к возвеличиванию в Советской России нового типа героя и к созданию больших эпических полотен, подтверждающих, «что сталинская современность и есть время творения, время эпоса» [Добренко, 2013: 35]. А потому остается нерешенным вопрос об их народно-безличном или авторско-книжном происхождении и характере, о чем у нас было сказано выше. Национально-освободительная идея становится актуальна для народа в определенные моменты, поворотные для его исторической судьбы (когда, собственно, и возникали все эти эпические сказания и песни о богатыре, отстаивающем свободу и землю своих отцов), – или же эту идею творцы «нового эпоса» сознательно выдвигают в центр эпического сюжета, развивая его в нужном политическому режиму направлении. Без конкретного исследования разрешить эту проблему вряд ли возможно, а разбор хитросплетений «героического эпоса народов СССР» – задача, в полной мере пока даже не поставленная.

Итак, авторский эпос – понятие, требующее, на наш взгляд, своего места в терминологическом тезаурусе современного литературоведения; его можно рассматривать как своего рода «дополнительное» по отношению к эпосу «книжному». Существуют явления литературы, отвечающие данному понятию, и процесс их создания далеко не завершен, хотя каждое новое поколение, каждый новый период в развитии искусства слова диктует свои требования к творимым

произведениям, и в случае авторского эпоса отделить диктат времени от воли художника, стремящегося воплотить волю народа, оказывается особенно трудно. Произведения авторского эпоса XIX – начала XX в. чаще всего стоят у истоков складывающейся национальной литературной традиции – собственно письменной литературы, завязанной на авторской модальности; авторский эпос, создаваемый ближе к концу XX в., выполняет уже иные задачи. Но сам факт появления произведений этого рода, претендующих занять нишу между фольклором и литературой, конечно, требует изучения и осмысления.

МАРИЙСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС «ЮГОРНО. ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ПУТИ» КАК ЭТНИЧЕСКИЙ СПОСОБ ОСВОЕНИЯ МИРА

Г. Е. Шкалина

Рассказы о происхождении мира и его частей всегда занимали людей. Они постоянно переосмысливаются, любая новая ситуация обосновывается в зависимости от событий и течения времени. От этого космогонические мифы становятся все более полными и завершенными, ибо в них всегда есть рассказ о том, каким образом этот мир был сотворен или изменен. Особенностью этих нарративов является то, что ценностные смыслы несут определенную схему и набор кодов, реконструируют истоки времен в диалоге разных культур. Символы в мифах являются устойчивыми элементами и в то же время могут переноситься из одной культуры в другую, где они дополняются новыми значениями. У всех народов мира «великим эпическим стилем» оформлены «странствующие» рассказы о сотворении мира и человека. Они обладают значением «голоса народа», выражают этническое своеобразие при многообразии культурного развития человечества [Гердер, 1977].

В течение очень долгого исторического времени формируется вся совокупность духовной этнотрадиции: богатая культовая практика, обычаи и обряды, культурные нормы и установки. Эти аксиологические доминанты в корреляции с этническими смыслами отражают коды Большого и Малого времен, обуславливают абрис этнокультурного ландшафта. Разные типы художественного времени (ретроспектива, современность, их переплетение) и пространства (топос-архетипы, система современных локусов), представленные в национальной литературе, выражают ключевые ценностные ориентиры авторского мировидения [Шкалина, Кудрявцева, 2022: 387].

Авторы первых художественных произведений на марийском языке ярко изображали самобытный образ мироустройства, выразительно проводили идею гармонии Человека и Вселенной, в которой природа является совершенно и культурно организованным пространством, идеальной обителью с вечным источником энергии жизни. Утверждение природосообразной жизни и уважения к природной (традиционной) вере как священное наследие марийского народа легло в основу символической образности первого оригинального стихотворения Сергея Чавайна «Ото» («Роща») начала XX в. Оно стало сквозным сюжетом в истории марийской художественной литературы. На формирование ценностной парадигмы марийской словесности большое влияние оказала марийская духовная традиция с её мифами, легендами, эпическими преданиями.

От первого поэтического произведения на марийском языке до полновесного эпического творения «Югорно. Песнь о вешем пути» Анатолия Спиридонова прошло почти 100 лет – 2002 г. И это происходило в тот период, когда, говоря словами Е. Шароновой, «так называемая «национальная литературная периферия» отозвалась на события рубежа веков публикацией книжных эпосов, следовательно, актуализацией собственного национального статуса» [Шаронова, 2024: 14].

Цель данной статьи – рассмотреть авторский текст марийского героического эпоса «Югорно. Песнь о вешем пути» как этнический способ освоения мира. Материалами являются поэтическое творение А. Я. Спиридонова «Югорно. Песнь о вешем пути» и полевые материалы автора по многоуровневой системе концептов, отражающих природные, культурные, социальные и виртуальные реальности прошлого, настоящего и будущего в картине мира марийского народа. Работа базируется на герменевтико-феноменологическом подходе к изучению эпических текстов с применением про-

блемного, историко-компаративистского методов, а также семантического анализа эпического текста.

Эпика в античной литературе была определена Аристотелем как повествовательная поэма, написанная героическим гекзаметром. Она должна была состоять из четырех составляющих: сюжета, характера, мысли и слова. По мнению античного философа, сюжеты эпосов должны быть драматично построены по аналогии с сюжетами трагедий: они должны быть сосредоточены на одном действии целиком и полностью, иметь начало, середину и конец. Также эпосы не должны быть построены как общий ход истории. Цель истории – сосредоточиться на одном периоде, в то время как задача эпоса – сосредоточиться на одном требуемом действии [Аристотель, 1927].

С философской точки зрения авторитетного немецкого классика Г. Гегеля эпос определяется как «слово, сказание, рассказывает вообще, в чем суть дела, преображенная в слово, и требует самостоятельного в себе самом содержания, чтобы высказать, что это содержание представляет собой и каково оно. Предмет должен прийти к своему осознанию как предмет в своих отношениях и происходящих с ним событиях, в широте связанных с ним обстоятельств и их развитии, – предмет во всем своем внешнем бытии» [Гегель, 1971: 422]. Следовательно, философская рефлексия в эпосе в первую очередь выделяет *осознание*, т. е. эпос отражает рефлексивное, дистанционное состояние сознания, сознание сути, всеобщего. Потребность в поэтическом восприятии бытия возникает тогда, «когда уже ушла в прошлое непроясненность сознания, только тогда настает пора эпоса в собственном смысле слова» [Гегель, 1971: 430]. Иными словами, речь идет о первичном историческом моменте выделения сознания из сферы бессознательно-мифического, о появлении индивидуального целостного внутреннего бытия, формировании внутреннего мира и проявлении творческой субъективности:

«...то, о чем повествует сказитель, должно явиться как действительность, замкнутая сама по себе и удаленная от него как субъекта – как по своему содержанию, так и по изображению. И с этой действительностью он не смеет вступить в полное субъективное единение ни в отношении самой сути дела, ни с точки зрения исполнения» [Гегель, 1971: 419]. Следовательно, возникает ситуация эпического пограничья – человек созерцает мир, что дает энергетический импульс появлению философской рефлексии, развитию познавательных и творческих способностей человека, возможности первоначального осознания и дальнейшего осмысления мира, смыслополагания и возникновения культурных форм мифологии, религии, искусства, философии, науки.

Эпическое пограничное миросозерцание так осмыслено М. М. Бахтиным: «Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа... эпический мир отделен от времени певца (автора и его слушателей) абсолютной эпической дистанцией... Предметом эпопеи служит абсолютное прошлое... Абсолютная завершенность и замкнутость – замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого» [Бахтин, 2000: 204–209]. Такое появление эпической дистанции вызвано существенным изменением человеческого положения по отношению к миру – возникновением *мироотношения*. Так происходит постепенный переход от мифического *мироощущения* к эпическому *миросозерцанию*, становятся возможными *мировидение* и *мировоззрение*. Появление эпического взгляда, эпической точки зрения формируют в человеческом сознании внутренний *мирообраз* [Панова, 2010: 77].

Следующий концептуальный момент определения эпоса в гегелевском наследии – *событие*: «...эпос описывает целостный, завершенный внутри себя и тем самым самостоятельный мир...» [Гегель, 1971: 469] являет «всеобщее эпическое состояние мира», «призван описывать не действие как таковое, а событие» [Гегель, 1971: 450]. Рапсод у древних

греков (у других народов – боян, сказитель, певец-гуслияр, песнопевец) наделен даром отстраненного внимания, особой эпической точки зрения – внутреннего взгляда в самую суть Бытия. Эпос по Гегелю представляет истину созерцаемую, постигаемую, поэтическим образом выраженную. В нем созерцающему взгляду рапсода, сказителя представлено истинное состояние самого мира (по-немецки *Weltzustand*) в его синтетически целостном образе, в «полноте истины».

Как отмечает Л. В. Полякова, концепцию Г. Гегеля «развил В. Г. Белинский, но больше сориентировал ее на русскую литературную почву. Он обратил внимание на тот факт, что беспредельное и бессознательное уважение к величайшему произведению древности, в котором выразилось все богатство, вся полнота жизни греков, простиралось до того, что на “Илиаду” смотрели не как на эпическое произведение в духе своего времени и своего народа, но как на самую эпическую поэзию, то есть, смешивали сочинение с родом поэзии, к которому оно принадлежит...» [Полякова, 2003: 40]. «Русский критик внес некоторые уточнения в гегелевскую теорию эпического, хотя полностью от нее не отошел. По-гегелевски он ставил вопрос о субстанциальном характере жизни народа, которая выражается в событии, положенном в основу жанра эпопеи: если состояние народа, его субстанция составляют главное содержание эпоса – необходимо еще, чтоб народ вмещал в себе идею, дух, чтоб он был всемирно историческим народом...» [Полякова, 2003: 40].

Теория сюжета и мотива в отечественной литературе рассматривается многими авторами: А. Н. Веселовским, В. Я. Проппом, А. П. Скафтымовым, Б. Н. Путиловым и др. К примеру, А. Н. Веселовский рассматривает мотив в ракурсе исторической поэтики. Он понимает его как простейшую повествовательную единицу. Из мотивов строится универсальная схема человеческой жизни. Сюжет – это комбинация мотивов как акт творчества. А. Н. Веселовский считал, что

заимствуются именно сюжеты – «странствующие сюжеты» [Веселовский, 2010].

С середины XIX в. исследователи эпических текстов выделяют такие понятия, как «народный идеал», «народный характер», «мировоззрение», а в XX–XXI вв. появляются термины «менталитет», «ценностное поле культуры», «сумма представлений о мире», «аксиологически ориентированная картина мира», «эпическая картина мира» и др. Ученые, изучающие язык и семиотику фольклора, использующие в своих работах устное народное творчество, все чаще прибегают к исследованию ценностей традиционной культуры, ибо фольклор указывает на древнейший способ постижения окружающей действительности, учит мыслить концептуальными идеями-образами, задает человеку определенный характер действий в мире. Как отмечал академик Ю. М. Соколов, «раннюю историю очень многих народов... мы можем познать зачастую лишь на основании фольклорных материалов» [Соколов, 2007: 34].

Как известно, важнейшей задачей эпического действия было создание образца, канона, традиции. В них выявляются «символы-архетипы» [Юнг, 1991]. Автор этого термина К. Г. Юнг исследовал мифологию и художественное творчество древнейших цивилизаций, что позволило ему выявить лежащие в их основе универсальные архетипические символы. Оказалось, что существует значительное количество таких символов, которые присущи всем архаическим культурам, причем даже таким, которые были столь разделены во времени и пространстве, что прямой контакт между ними был заведомо невозможен [Юнг, 1991: 123].

Архетипы структурируют совокупную целостную картину мира, что отражается во все времена в менталитете этнической культуры, ментальности народа. Известный отечественный ученый Е. М. Мелетинский писал: «...Юнговские архетипы... представляют собой преимущественно образы,

персонажи, в лучшем случае роли и в гораздо меньшей мере сюжеты», как, например, «первичная цельность бессознательного символизируется кругом, яйцом, первосуществом, океаном, небесным змеем, мандалой, алхимическим понятием “уроборос”» [Мелетинский, 1994: 4–5].

К книжному эпосу обычно относят около двух десятков шедевров мировой литературы. Прежде всего это известные тексты – греческие «Илиада» и «Одиссея», индийские «Махабхарата» и «Рамаяна», шумеро-аккадская «Песнь о Гильгамеше», англосаксонский «Беовульф», французская «Песнь о Роланде», немецкая «Песнь о Нибелунгах», киргизский народный эпос «Манас». Среди народов России наиболее известны карело-финская «Калевала», татарский исторический героико-эпический дастан «Идегей», башкирский народный эпос «Урал-батыр», якутский героический эпос «Олонхо». Как художественный, так и научный интерес представляют собой мордовская «Масторава», удмуртский героический эпос «Дорвыжы», чувашский «Улып». В этом ряду мы рассматриваем и современный книжный эпос народа мари «Югорно. Песнь о вешем пути».

Вновь обратимся к оценке Е. Шароновой так называемой «национальной литературной периферии» конца XX – начала XXI вв., которая «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» [Шаронова, 2024: 14].

Итак, марийский героический эпос пришел к читателям в 2002 г. параллельно на двух языках – русском и марийском –

в замечательном переводе на марийский язык Анатолия Мокеева, отлично владеющего этнонарративной терминологией [Спиридонов, 2002]. В оригинальном поэтическом творении, несомненно, проявились масштаб таланта и личности автора, переводчика, их связь с марийской национальной историей. Анатолий Яковлевич Спиридонов по происхождению русский, родился в 1950 г. в поселке Краснооктябрьский Марийской АССР. Окончил Литературный институт им. М. Горького, долгое время редактировал многочисленные рукописи по марийскому фольклору в Марийском книжном издательстве, переводил произведения марийских авторов на русский язык. Он вслушивался в марийские народные песни, вчитывался в народные предания, легенды, былички и поверья, сказки и сказания, охватив весь широкий вневременной пласт этноэпического нарратива. В 1984 г. вышел первый сборник рассказов А. Я. Спиридонова «Запах родного дома», в 1992 г. — следующая книга «Золотое дно». С начала 1990 годов он вел напряженную работу над поэтическим произведением по мотивам марийских мифов, легенд и преданий.

Отметим, что марийские этнонарративы имеют собственные традиционные названия: *«тоштыен ой»* (рассказ предков), *тошты илыш гыч* (из жизни предков), *кугезе-влакын ойышит* (рассказы прадедов), *коча-шамычын ойышит* (рассказы дедов), *тошты мари шомак* (рассказы древних мари), *тошты мары шая* (рассказы старых мари). Иногда более древние мифы бытуют среди народа под названием: *шоя, йомак* (сказка). Как отмечает известный марийский фольклорист В. А. Акцорин, термин *йомак* заимствован у тюркоязычных народов» [Тошто марий ой-влак, 1972: 8].

Читатели по достоинству оценили книжную эпопею «Югорно. Песнь о весте пути»: к Анатолию Спиридонову пришла настоящая слава. Вспоминая удивительно насыщенное для своего творчества время, он отмечал, что большую роль в написании эпоса сыграли марийские народные песни:

«Все восемь лет работы именно они вели меня за собой, поддерживали, создавая необыкновенно высокий и устойчивый лирический настрой; они заставляли работать, они подсказывали, они учили простоте и сложности – учили писать в новом для меня ключе!» [Спиридонов, 2000: 169].

А. Я. Спиридонов определил жанр своего творения как эпос мари, а название – «Югорно: песнь о вешем пути» – дополнил выражением «опыт синтеза». Следовательно, само название поэтического произведения содержит интригу: перед нами драгоценный свиток священной истории народа мари, вобравший в себя глубинную культурную память многих эпох. Этот свиток начинает разворачиваться во вступлении эпическим песнопением гусляра: *«Певец-гусляр в ответ на просьбу спеть отвечает, что грех великий отказывать людям в песне. Песня – бессмертие народа. Коль сердце переполнено радостью жизни, она сама изольется – как гроза, как дождь, как божье благословение»* [Спиридонов, 2002: 10]. В пояснениях к эпосу автор пишет: «В современной марийской художественной литературе, пересказах сказок и легенд певец-гусляр всегда выступает один. Однако в старинных народных песнях все еще сохраняется это обращение гусляра к своему другу-помощнику. Вероятнее всего, ранее гусляры выступали парами: один запекает, другой вторит ему – дает возможность передохнуть, собраться с мыслями, вспомнить дальнейший текст или создать новый импровизационный вариант. Отголоски того – повторы строк (рефрены) и вариации темы, развиваемые вторящим» [Спиридонов, 2002: 230].

В классическом эпическом повествовании разных народов часто присутствует универсальный мотив сотворения Вселенной. Но каждый этнос в силу особых обстоятельств своего исторического развития духовно неповторим. У каждого народа есть рассказ об истоках, некоем творении, происхождении мира и человека, борьбе между Добром и Злом. Например, в Средиземноморском регионе бог бури и

жизнетворного дождя Баал сражается с морским драконом Лотаном (олицетворением хаоса), Йамом (первозданным морем) и Мотом (богом бесплодия), чтобы установить цивилизованную жизнь [James, 1960: 87–90]. Аналогичных сюжетов в мировой литературе много. При этом язык культуры обладает национальной спецификой, ментальными особенностями, способами репрезентации мира, кормящего и вмещающего ландшафта. Благодаря деятельности человека как субъекта культуры складывается образ ценностно-смысловой реальности, актуализированной в специфических образах и формах. Основной внутренний смысл марийского эпоса «Югорно» – превращение неупорядоченного хаоса в структурированную Вселенную. В марийских нарративах это время называется *тўнтўналтыш* – основа основ. В эпосе «Югорно» из глубин памяти песнопевца оживают знакомые по легендам и сказаниям персонажи – *Юмо* (Бог), его Дочь – *Пряха юная* (*Юмынўдыр*), *Онар*, Среброзубая Пампалче (*Ший Пўян Ший Пампалче*), Лебедь-девица (*Йукталче*), Грозный Йорок Йорокович, *Парняакай* – царица мышей, *Нўнчык-патыр* (богатырь из теста), Чумбылат. Первостепенное значение в этой галерее легендарных имен, конечно же, принадлежит Великому Богу: *О, творец, Великий Юмо, / для чего ты создал землю, / для чего ее задумал? / По какому же подобию / поместил в середине мира, / отделяя свод небесный / от пучины океана? / Отделяя суть от вещи, / свет от тьмы и жизнь от смерти, / что вложил ты между ними; / что вложил ты в сердцевину, / между ободом и центром, / меж концом и меж началом, / воплощеньем и мечтою?* Так, «энергия фольклорного произведения сталкивается с энергией автора: первая направлена на сохранение результатов уже идеально решенной историко-художественной задачи; вторая исполнена демиургического потенциала и формулирует новую задачу, следовательно, вступает в противоречие с первой. В выдающихся образцах книжного эпоса две эти энергии, со-

храняясь и не умаляя друг друга, приходят к согласию: идея фольклорного сюжета становится созвучной идее книжно-эпического сюжета, а герой фольклорного произведения, входя в пространство книжного эпоса, облачается в эпические одежды и превращается в героя, выполняющего эпические функции» [Шаронова, 2024: 16].

Рассмотрим переплетение двух видов энергии – собственно фольклорной и книжноэпической, отразившихся в ключевых архетипах марийской национальной историософии «Югорно».

Небесная пряжа. На предания старины далекой опирается автор эпоса «Югорно», начиная свой поэтический сказ с трепетно любимого марийским народом сюжета: *«Грянет гром, перетрясая / все воздушные опоры; / свяжет огненной скобою / свод небес с землею плотник; / а в края его вонзятся / золотыми остриями / те невидимые гвозди, / что извечно крепят небо / на серебряных пригорках / позади моей деревни. / Пряжа юная в окошко / сбросит с тучи для просушки / пряжи шелковые нити. / К каждой маленькой травинке, / к каждой завязи и почке / молоко по ним польется / и напоит землю волю, / отзываясь каждой капле, – / чап-чап-чап! – возьмется славить / эту влагу все живое. / А когда просохнет пряжа, / глянет с неба жарким ликом / мира светлого строитель – / и раскроются навстречу / семицветные ворота, / что воротами Онара / называют наши люди».*

Так, фольклорная героиня Юмынӱдыр (Дочь Бога) предстает уже на первых страницах эпоса сидящей на Каваменге – Небесной прялке (Мировой оси) в качестве Небесной пряжи. Эпос указывает на космотворящую функцию поливания Земли Дочерью Бога не просто небесной влагой, а животворящим небесным молоком. Изумительным образом оформляется в тексте звук каждой капли – не звукоподражательно *кап-кап*, а тройным перечислением марийского слова *чап*, что в переводе означает **слава**. Божественную молочную

влагу славит всё живое. Как тут не выразить солидарность с А. Т. Липатовым, автором Предисловия к книжному изданию марийского эпоса «Югорно»: «Мир, отображенный в эпической поэме, прост и сложен: полный тайн и скрытых смыслов, он величав и загадочен и, исполненный красоты, звучен и певуч. Народная мудрость здесь облачена в обворожительно точные слова-находки. Слог вольный, как родной край, и просторный, как сама жизнь. Слову легко дышится в изящной, хрустальной мелодии стиха» [Спиридонов, 2002: 4–5].

В аксиосфере эпического сознания мари сюжет о Юмынӱдыр занимает особое место; говоря словами М. М. Бахтина, – это марийский «ценностный центр» [Бахтин, 2002: 56]. Во-первых, прядение небесной Девой серебряной нити символизирует вращение звёзд вокруг Полярной звезды, т. е. Дочь Бога является организатором астрального мира. Во-второй ипостаси Юмынӱдыр является небесной Пастушкой, т.к. у её Отца образуется небесное стадо (Юмын кӱтӱ). Если раньше астральный мир заключался лишь в пространстве близ Полярной звезды, то теперь осмысливаются и возникают новые образы: Небесного хлеба (Юмын вӱта) и Небесной реки (Юмын энер). Под небесной рекой понимается Млечный путь – Ош Комбо Корно (Дорога Белых Гусей). Предание гласит, что небесные стада, двигаясь по небу, приходили на водопой к великой небесной реке, которую олицетворял Млечный Путь. Со временем Ош Кугу Юмо (Светлый Великий Бог) стал ежедневно отправлять Дочь по шелковой лестнице (порсын лӱнгалтыш) на Землю пасти своих лошадей, коров, овец и ежевечерне возвращать их на Небо. Следовательно, теперь Юмынӱдыр участвует в ритмизации космоса, его разумной упорядоченности. Все было готово для рождения человеческого существа. И это случилось ранней весной, когда у родника (идея происхождения Человека из воды по аналогии с идеей сотворения Космоса из воды) Небесная пастушка встретила Айдеме (Человек), юношу

по имени Мари, ростом высокого, голубоглазого и светло-волосого. Молодые полюбили друг друга. Прекрасная Дочь Бога становится женой первого земного человека, получив Небесное стадо от Бога Отца в качестве приданого. Отныне домашняя живность становится собственностью земной женщины как хозяйки дома. Так происходит корреляция Небесной девы и марийской невесты, согласно которой придание тождественно праву наследования собственности. Благодаря культу Юмынӱдыр в земной традиции утверждается сакральное право собственности марийской женщины, открывается дорога для рождения первого человека и его рода-племени.

В земной жизни Дочь Бога получает имя Пиамбар. Героиня эпоса «Югорно» Пампалче обращается к ней, как к сестре: *«И просила я у Юмо, / у Земли, Луны и Солнца, / у Огня, Воды и Ветра, / у богов и кереметов, / малость самую просила: / не оставить без вниманья / мирных странников, бредущих / по путям их одиноким. / Пиамбар – земной богине, / покровительнице женщин, старшей дочери Ош Юмо, / до замужества пастушке / стад бесчисленных отцовских – / тар-вино пообещала. / Отдала сестрице старшей, / отдала я звездной пряхе, / что в канву небес вишивает / золотые искры судеб, все девичьи украшенья»*. В народном сознании Пиамбар была земной богиней, покровительницей марийских женщин, научила их ткать и прясть, вязать и вышивать, петь и плясать, растить детей и любить мужа, стрелять из лука, играть на музыкальных инструментах и еще семи десяткам других искусств. Ей приносят в дар принадлежности женской одежды: рубашки, головные уборы, пояса, украшения, вышитые полотенца и т. д. Великая мать марийского народа предложила способ общения с Миром, Богом, Вселенной через вышивку, священную рощу и обряды.

Однако в этнонарративах присутствует и нарицательное слово *пиамбар* в значении пророков, посланцев Бога. Фольклор называет Пиамбар также женой Курук-кугу ен/йынг –

Горного Великого человека (иногда с добавлением эпитета Ош – Белый). Он считается посредником между Юмо и людьми, покровителем и защитником, посредником между Богом и своей общиной. В некоторых местах Курук-кугу енг почитался наравне с богами, ему посвящались специальные священные рощи. Предания сохранили и другие имена Курук-кугу енг – Онай, Кукарка (Кугу Карка), Ош Пондаш (Белая борода). В частности, в эпосе «Югорно» есть персонаж *Онай, старик-кудесник, / Великан, землепроходец, / был единственным потомком / достославного Онара, / Сына Юмо и Мландавы / после смерти стал святым он, / стал помощником у бога – / Белым Горным великаном.*

Космотворящая Утка. В древние времена миф о сотворении не описывал событие в отдаленном прошлом, а рассказывал нечто важное о настоящем. Он утверждал, что творчество всегда требует самопожертвования и героической борьбы. Люди всегда слушали и читали рассказы о происхождении мира. В каждой культуре были свои рассказы о сотворении мира – каждый со своим уроком.

В картине мира огромного числа народов основополагающим нарративом является миф о ныряющей птице. Птицами чаще всего являются утки, селезни, гуси, гагары. Водоплавающая птица ныряет на дно первичного океана и приносит крупинку земли, из которой возникает суша. При этом внимание исследователей привлекают три основные темы: 1) акт ныряния; 2) водоплавающая птица в роли ныряльщика; 3) добывание из-под вод мирового океана крохотного кусочка твердой массы. Эта проблема хорошо разработана в зарубежной и отечественной литературе, а многие авторы аргументируют вывод о генетической общности мифов о ныряющей птице, об их азиатских, урало-алтайских истоках [Напольских, 1991]. Примечательно то, что у большинства уральских народов данный миф является единственным мифом о возникновении земли, тогда как у всех алтайских

народов существуют параллельные нарративы. Бытует, к примеру, паналтайский миф о поднятии земли рогами быка или бивнями мамонта. Следовательно, есть все основания полагать, что появление мифа о ныряющей птице в Восточной Европе связано с финно-угорскими народами, культурное влияние которых сказалось впоследствии на формировании народно-христианской традиции восточных славян и балтов.

В марийской духовной традиции самый древний вариант марийской утки встречается в старинной народной песне, записанной в Новоторъяльском районе Республики Марий Эл. В ней указывается на зарождение марийской пасхи – Кугече (Кугу кече ‘Великий день’): *Шокте шӱдырет – лудо пыжашет, / сур лудыжо тушечын толын огыл мо? / Ош кече йыр индеш муныжым мунчен, / юмын кашташет пӱктен луктын огыл мо? / Пӱктен лукмо пагытнаже, / Кугече кечет огыл мо?*[Таныгин, 2013: 5]. (Созвездие Плеяда – утиное гнездо, / разве серая утка не прилетела оттуда? Девять яиц снесла она вокруг солнца, / разве не отогрела их в обители бога? / Высиженная эта пора / разве не наш Великий день? (Перевод наш. – Г. Ш.).

В «Югорно» эпическое событие также связано с ныряющей птицей: *Над безбрежным океаном / утка серая летала, / для гнезда искала места, / для пуховой колыбельки, / где б снести она сумела / три яйца, давно носимых, / отягчающих утробу.*

Следовательно, в марийском мифическом варианте утка в значении нарождающего начала – Шочынава – прилетела с неба, с созвездия Плеяды (Лудо пыжаш). Она олицетворяет собой единственность мироздания, трехчастную вселенную, ибо утка летает (воздух – верхний мир), ходит по земной тверди (земля – средний мир), ныряет под воду (вода – нижний мир). В эту общую схему добавляется еще одна стихия – огонь (утка высиживает, обогревает яйца).

Эпическое сакральное время продолжается долго: *«Триста лет летала утка, лет пятьсот она носилась», и, наконец, «появилась пара селезней прекрасных: Старший – Юм, а Йын – последыш»*. Мудрая утка – Перья золотые, Бирюзовая головка и Лазоревая шейка – первоначально не явила миру третье яйцо, ибо в нем был заключен злобный Таргылтыш – мировое зло. Однако со временем это коварное чад надмирных сил попадет в руки марийского народа и принесет ему неисчислимые несчастья и беды.

Для многих народов мира архетип мирового яйца является очень важным для понимания миростроительства в те далекие времена, когда небо и земля были единым хаосом, напоминавшем собой яйцо. Эта тема встречается в Индии («Brahmanda»), Египте («Кперн»), Китае (миф о Паньгу). Сегодня в христианской культуре пасхальное яйцо считается символом Воскресения Христа и весеннего возрождения природы. В марийской духовной традиции яйцо, катаемое с горки во время празднования Кутече (ныне совпавшего с праздником Пасхи), означает прежде всего память о появлении первого человека на земле.

Рождение Мира из Утиного яйца (Лудо муно) является ключевой идеей марийской космогонии. Всеобщим архетипом является Мировое яйцо, в которое был заключен единый Хаос в лице Неба и Земли. Реализация потенциальных возможностей, заключенных в Мировом яйце, происходит благодаря проникновению Солнца в глубокие Воды.

После рождения Юм и Йын занялись творением мира: *Принялись за дело братья. / Из желтка слепили солнце, / из белка слепили воздух, / скорлупа пошла на звезды, / пленка нежная – на небо.*

Затем Юм и Йын попеременно ныряли под воду и со дна мирового океана доставали в клюве ил, глину, песок. Из доставленного материала Юм сформировал ровную поверхность. Он был доволен. Но братцу это было не по нраву: *Рас-*

сердился Йын и плюнул, / выплюнул, что в клюве было, / закидал комками грязи / пола ровную поверхность. / Утром встали – все засохло, / не сровнять и не исправить / эти горы и пригорки, / эти ямы и овраги.

Вот так каждый из близнецов устроил землю по-своему: Юмо сделал ее равнинной, ровной, а Йын устроил горы и овраги. До братоубийства дело не дошло, как это случилось с библейскими Авелем и Каином или Ромулом и Ремом в античной традиции. Но Юм остался очень недоволен. Положение еще более усугубилось, когда: *Начал Юм лепить из глины / птиц, зверей и человека, / образцы создав для пробы. / А затем, по ним сверяясь, / точные подобья сделал / и оставил ненадолго, / чтоб на солнце подсушились.*

Йын продолжает перечить брату. Он не то, что сам создает разнообразную фауну, а все фигурки «исковеркал так, что даже двух похожих не осталось». Тут Юм окончательно рассердился на брата и прогнал его править подземным миром, а сам отправился на небо и отныне правит Верхним миром, который изначально был сотворен идеальным, а Йын стал владыкой Нижнего мира, устроенного по его собственному разумению. Так завершает созидание трехчастной Вселенной марийский нарратив.

Следовательно, в сокровищах поэтики «Югорно» посредством мифа о ныряющей птице представлена «первичная цельность бессознательного», что «символизируется кругом, яйцом, первосуществом, океаном, небесным змеем, мандалой... Рождающее чрево Великой матери выражается образами дна моря, источника, земли, пещеры...» [Мелетинский, 1994: 4–5].

Таким образом, в поэтическом творении «Югорно. Песнь о вешем пути» А. Я. Спиридонов обращается к нарративной истории волжско-финских народов о рождении небесного и земного мира из яйца птицы-творца – утки. Главный аспект этой истории – сотворение мира, в основании которого не

лежит единое действие творцов. Эпическая коллизия совершенно справедливо рассматривается автором как столкновение различных качественных состояний физического мира, как закономерный процесс мирозидания. На фоне известных в общемировом масштабе эпических событий, связанных с мирозиданием, в марийской мифологии отсутствует непримиримое противостояние героя и антигероя. Боги-творцы различных частей Вселенной сосуществуют в мирной конкуренции, хотя и спорят о формах мироустройства, способах освоения мира. Все последующие их действия отражаются в народном героическом эпосе как имманентное противоречие между двумя противоположными началами, наличествующими в самой сути бытия (верх-низ, правое-левое, белое-черное и т. п.). Так в силу объективной дуальности мира эпические события понимаются людьми как добро и зло (*поро ден осал*) [Шкалина, 2019].

Юмо и Йын (Керемет). В марийских космогонических сюжетах Юм (Юмо) представляет Верхний мир (Күшыл тўня). На древнейшее происхождение данного культа указывает то, что различные атрибуты этого понятия известны и другим финноязычным племенам. Известный знаток религий Н. Золотницкий писал: «Название Юмо, первоначально означавшее «небо» при дальнейшем развитии получило значение «бог неба» и «божество» вообще... Бог у луговых черемис Юмо, Юму, у горных – Юма. Созвучные с этим названия Бога в языках: финском – Юмала, эстонском – Юммал, лапландском – Юбмел, зырянском и пермяцком – Йон, вотяцком – Ин-мар. Все эти созвучные названия следует признавать не случайными, но однокоренными» (Н. Золотницкий, 1875: 17, 142–145). Академик Г. Ф. Миллер также отмечал: «У черемис Юма есть тот же, что в древние времена у финнов Юмала» [Миллер, 1791: 6–7].

С именем Йын не обошлось без коллизии. Дело в том, что оно сохранилось только в самых древних нарративных

пластах у той части марийского населения, которая проживает далеко за пределами Республики Марий Эл (например, в Республике Башкортостан). Во времена Волжской Булгарии имя Ёын постепенно вытесняется из народной памяти именем Керемет (с араб. «Чудо, деяния святых»). Семантика имени Керемет – младшего брата Юмо – отмечена множественностью значений. Главные из них: 1) С именем Ёын – один из творцов мира; 2) С именем Керемет – главное божество Нижнего мира (Ўлыл тўня), Властелин Земли и Воды; 3) Великий Бог – Судья, требующий почитания и неукоснительного соблюдения обрядов; 4) родовые священные моленные места – «кереметища». Они могли быть в глухом лесу, урочищах, на горках или отрогах оврагов: *«в стороне марийской горной много роц; и кереметищ, старых капищ трёхсот-летних»*; 5) земной пантеон богов-кереметей – низшие духи определенных мест, в культовой практике мари получило название ўлыл вера (низшая вера); 6) особо почитаемый первопредок, славный своими делами и после смерти ставший духом-покровителем своих потомков (например, Чумбылат); 7) злые кереметы – обычно забытые родственниками предки, похороненные без соблюдения традиционных обрядов, пропавшие в чужих краях и не похороненные в могилах.

По многочисленным фольклорным и этнографическим источникам можно сказать, что Керемет «обитает» на протяжении тысячелетия во всем Волго-Камском культурном ареале и известен чувашам, татарам, мордве, удмуртам, славянам (русским). В эпическом сознании соседствующих народов Керемет является Властелином лесов, полей, лугов, рек, озер. Его роль заключается в наблюдении за всеми живыми существами, установлении порядка, необходимого равновесия ландшафта, гармонии экосистемы, в которой огромную роль играет человек. От истинности желаний, устремлений, мыслей, поступков человека зависит его счастье и благополучие. А истина в духовной традиции – это, прежде всего,

мера, соответствие. «Ничего лишнего! Все в меру!» – золотое правило в живом диалоге человека и природы. Нарушил человек меру, и тут же к нему явится Керемет для возмездия. Детерминанта наказания формулируется в эпосе «Югорно»:
*Я не буду говорить вам / о богов суровом гневе, / о возмездии,
о каре – / наши боги благосклонны / к каждой сущности жи-
вущей, / наши боги милосердны, / а жестоки сами люди, / те,
кто хочет милость божью / подчинить своим желаньям, /
сделать милостью своею, / сделать собственным законом. /
Чем грозит такая вольность, / не мешало бы подумать... /*

Как уже отмечалось выше, в одной из ипостасей Керемет выступает как судья, но по принципу талиона («око за око, зуб за зуб») – одного из древнейших механизмов социальной регуляции. В человеческом обществе всегда остро осознавалась необходимость сакральной справедливости. Социально-регулятивный механизм талиона приучил древнего человека нести ответственность за совершенные им действия. Такая идея присутствует и в марийской духовной традиции.

Сватовство героя. В культурном сознании тема сватовства эпического героя приобретает особые, неповторимые черты. В «Югорно. Песнь о вешем пути» сюжет о любви Салия и красавицы Пампалче пронизан жизнеутверждающей эпикой. Этимологически имя жениха происходит от *сай лий-же* – «пусть будет хорошо», т. е. Салий несет в мир добро. Этот образ встречается не часто, лингвисты «застали» его в Южной Сибири. Фольклор повествует о силе, уме, добром сердце Салия, его странствиях на небе и в подземном мире. После смерти героя Юмо призвал его к себе и послал в мир подземного владыки Киямата (марийского Аида) для улаживания возникшего конфликта после того, как подземный Владыка чаще стал посылать на землю ангела смерти Азырена. Это привело к сильному сокращению живущих на земле. Салию удалось приковать Киямата, хитростью усадив его на собственный железный трон-ловушку. В награду Юмо пообещал

щал выполнить любую просьбу Салия. Герой попросил разрешения время от времени спускаться на землю и помогать людям. А чтобы узнать, где он сейчас более нужен, попросил соизволения посидеть на божьем троне, с которого видна вся земля. Сев на трон и увидев все горе людское, Салий ослеп.

В эпосе «Югорно» Салий – гусляр-рассказчик из славного охотничьего рода Алатай: *Салий, охотник славный, / леса нашего хранитель / и его законов древних; / тот, кто тропы пробивает / от селения к селенью, / охраняет водопои / и подсказывает людям, / взять какого зверя можно, чтобы не было ущерба /.* Он смолоду запомнил мудрое присловье: *Тяжела дорога жизни, / душу напрочь вытрясает, / но куда ж теперь деваться, / коль идешь дорогой этой?!* Вот и его судьба-судьбинушка втихаря выводит на путь становления общенародного, общемарийского мира, того особого миробраза, где легенда и явь срослись воедино. И совсем не случайно его отцовский охотничий лук носит имя *Кече* – имя светлого дневного божества, покровителя всего живущего. Молодой охотник в колчане носит три стрелы – у каждой имя, назначение и норов. Если *Шыпак* – стрела тихая, молчаливая, действует исподтишка, то *Чолга* – яркая, подвижная, а *Вияш* – сильная, мощная. К слову, в этнической истории известны три вида марийских стрел. Первая – боевая стрела – толстая, мощная, с металлическим наконечником, использовалась как в военных действиях, так и в охоте на крупного зверя. Два других вида – охотничьи. С деревянной или войлочной насадкой стрелы применялись при охоте на ценных пушных зверьков, чтобы только обездвигнуть их ударом и не повредить шкурки. С костяным наконечником – для охоты на птицу и менее ценных зверьков. Охотничьи стрелы, лежащие в колчане Салия, марийский героический эпос именует Честь, Достоинство и Слава, а четвертую – богатство – даже видеть не желает, ведь за ней идут другие – жадность, ложь, позор, измена...

Судьбой было уготовано так, что Салий полюбил дочь старого мельника Орчама, который намолол себе на старость только пеплу в позапечье. Но, чтобы жениться на красавице Пампалче, молодому охотнику придется выкупать ее у всего честного мира. Так велит обычай, так решили старейшины: если девушка владеет красотой всего народа, то народ ее красою вправе сам распорядиться. К тому же эпические обстоятельства таковы, что Пампалче – не обычная девушка и не просто красавица, а персонаж самой главной и любимой сказки марийского народа «Ший пўян Ший Пампалче (Серебрузубая серебряная Пампалче)», младшая сестра Юмынўдыр. Автор эпоса обращается к этому сюжету, изменив некоторые детали, но сохраняя внутренне органичную эпическую цельность. В моменты опасности Пампалче обращается к Деве неба (Небесной пряхе) – Юмынўдыр – как к сестрице. «В сказочной традиции она имеет анонимное присутствие» [Калиев, 2019: 123].

Пути-дороги завели Салий на край земли. Здесь он встречает ту самую Утку, у которой из двух яиц уже появились утята – творцы мира Юм и Йын. Но третье яйцо все еще оставалось при ней. Наш эпический герой видит перед собой дивное создание – Перья золотые, Бирюзовая головка и Лазоревая шейка. Эта чудная диковинка пригодна в качестве олно. Салий охотничьими стрелами ранит ее. Однако, сронив яйцо златое, кровью кадая на землю, Утка улетела. А яйцо сияло ярче солнца, жарче пламени горело, глаже льдинки отливало. Кто бы знал, что именно это золото принесет герою и всему марийскому народу большую беду. Салий принес золотое яйцо своей общине в качестве выкупа (олно) за невесту. Увидев его, *все позабыли о приличьях, / о достоинстве и чести. / Словно туча накатила / на широкую поляну, / но не дождь хлестал из тучи / и не град на землю сыпал – / это сыпались обиды, / укоризны и попреки.* Великий старец Алмакай попытался было пробудить у соплеменников бди-

тельность, напомнив заветы стариков наших: *Что блестит – еще не солнце, / Что молчит – еще не мудрость, / Что кругло – еще не счастье, / Что гладко – еще не правда!.. / Ведь никто из наших предков / Руки золотом не пачкал, / Никогда не брал в оплату, / Не считал за украшение / И пред идолом злаченым / Не сгибал покорно спину, / Как далекие народы, / Что приходят из-за леса. / Мудрец тщетно бил по барабану и предлагал яичко золотое унести туда, где взято, со словами извиненья положить его на место.* Однако никто его не слушал – все в уме делили олно. Страсти кипели, бурлили, пока выращенный для колдовских обрядов уродливый петушок не разбил яйцо клювом. Тут яйцо с оглушительным звуком взрывается. В мир приходит Таргылтыш. Он заставляет людей собирать золотые скорлупки.

Итак, тяжелый поход эпического героя Салия, похожего на дуб могучий: *голова светла, как крона, / руки мощные – как ветви, / ну а сам он – точно стержень, / сердцевина того дуба,* – в поисках выкупа за невесту стал великим испытанием, прологом его собственных и всенародных бед.

Демоны. В многогранной марийской мифологии разнообразными являются «духи леса». Существует много нарративов о встрече путников с демонами, «нечистой силой», о блуждании по дорогам, о встрече с таинственными существами, похожими на монстров. Почти в каждой деревне есть овраги, холмы, обрывистые берега (корем-влак), которые местными жителями воспринимаются как зловердный локус. У русского населения известен леший, у татарского – шура-ле, у чувашей – арсури; у марийского народа «лесной пантеон» включает в себя множество существ. Роль «обычного лешего» в разных ситуациях выполняет Таргылтыш (*Тарбалтыш, Тарвылдыш*). Возможно, основой этого слова является глагол *таргыктараиш* (диалект) – «мучить, причинять страдания». В этом пяду также Чодыра оза (Леса хозяин), Овда и еще ряд других низших духов. И если Овда – представляет

собой человекоподобное женское существо, обитающее в чаще леса, оврагах или просто ведьму, то Чодыра оза – выполняет роль покровителя леса, «доброго и рачительного лешего». В этом случае Таргылтыш как бы является антиподом Чодыра оза, проявляет себя в качестве «злого лешего» или своеобразного нечистого духа, который может нанести вред человеку. Он может появиться в образе дикого животного или птицы – волка, медведя, лисы, козы, совы, филина и т. д., в образе человека и человекоподобного существа (в виде великана, в образе древнего старца, мужчины в марийской одежде, женщины в красном тулупе и т. д. Часто в быличках Таргылтыш принимает облик неодушевленных предметов: огненный столб, стог сена, большая коряга. Он может казаться огромным великаном – выше вековых сосен, а может стать карликом – ниже луговой травы. Обладает невероятной силой: может через реку перебросить дубовую колоду, может закинуть лошадь с телегой на высокое дерево. Бывает, что Таргылтыш оборачивается человеком, умершим родственником, односельчанином, бывшим возлюбленным, ушедшим на войну солдатом; он пользуется такими уловками, чтобы заманить человека в непроходимую чащу, в гибельную трясину или в свое логово. В этом случае его можно распознать, например, по одежде: обычно левая сторона верхней одежды у него запахнута на правую, часто Таргылтыш появляется в сумерках или ночью, его появление сопровождается вихрями и ветром. Связанный с левой стороной мира, он нередко остается невидимым, проникает в жилища, любит забавляться на развилках дорог, издавая всевозможные пронзительные звуки (смех, скрип телеги, ржание лошади, плач ребенка). По марийским поверьям, встреча с Таргылтыш представляет несомненную опасность человеку, и даже может привести к его смерти, если не прибегнуть к магическим ритуалам. Чтобы снять наваждение, нужно либо снять обувь и оставить ее, либо сменить правую обувь на левую, либо вывернутую

наизнанку одежду снова надеть на себя; можно переступить через огонь или перепрыгнуть через ручей. Избавиться от Таргылтыш можно также с помощью рябинового или ивового прутика: его следует переломить, а потом положить на землю в виде крестика и переступить его. Средством против «марийского лешего» может быть молитва – достаточно помянуть Бога Кугу Юмо.

Следовательно, демонологическое существо Таргылтыш – это обитатель «пограничного» пространства (болот, пещер, оврагов и т. д.), оказывающий суггестивное воздействие на людей, на их поведение и образ мыслей. Именно таков данный архетип в эпосе «Югорно», после появления которого колдовские чары золота тяжкими цепями опутали всю округу: *Таргылтыш же засмеялся, / Торжествующе и злобно: / «Я теперь доволен вами, / Были искренни поклонны: / Вы не золото подняли, / Вы меня впустили в сердце / И в душе своей воздвигли / Золотого истукана. / Впредь ему и поклоняйтесь!»*

Перепуганные приходом демона в их край, но воздвигнув в душах своих золотого истукана, люди изгнали доброго Салия, многократно усилили зло на земле. Не услышали они вовремя пророчество колдуна: *«Марийцы, / прохудятся ваши души, / жажда золота разъест их; / воцарится царь рогатый, / будет вас топтать ногами, / половой доской придавит – / брат один под ней заплачет, / а другой на ней воспляшет!»* Вот потому праматерь-утка в свет его и не пустила: Таргылтыш в эпическом сознании мари означает архетип злого золота *вувер*, людской алчности и раздора. Данный персонаж-монстр отсылает читателя к марийским сказкам о Золотом дьяволе. Можно также говорить о параллели со змеем-Тугарином в легендах о Казанской земле, с лешими – в русских сказках.

Противостояние с такими чудовищами, как Таргылтыш, для представителей марийского этномира стало настоящей

войной. Для борьбы с ним необходимо привлечение Героя (Талешке) – семиотического посредника, также причастного «пограничному» пространству. На войну с противником поднимается Нёнчык-патыр – «Богатырь из теста», один из любимейших сказочных персонажей марийского народа, защитник обиженных. Полную версию этой сказки привел Сергей Чавайн в романе «Элнет» в середине 30-х гг. XX в. Нёнчык-патыр побеждает много самых разных врагов. Выступает чаще в триаде богатырей, в которой оказывается самым умным, сильным и отважным. Своей силой не кичится, и в соответствии с именем (*нёнчык* – тестообразный, мягкий, податливый) в обращении с друзьями и нейтральными персонажами мягок и доброжелателен.

В героическом эпосе «Югорно» Нёнчык-патыр, ставший символом терпения народа, сражается против Таргылтыш вместе с богатырями Чучка и Чорай: *Дотемна шумела битва, / дотемна она гуляла: / пела, выла, ликовала, / хохотала, / проклинала и молила, / и рыдала, и рычала, / и зубами скрежетала, / и в тоске стенала смертной! / Сколько воинов погибло! / Сколько ранено героев!.. Ия дрогнули. Остатки / отступили к роце темной / на окраину долины. / С ними Таргылтыш...*

В поединке с Таргылтыш погибает богатырь Чучка, убит Чорай, ранен Нёнчык-патыр; вся земля росой кровавой покрыта: *Мы горячими слезами / Тело каждое омоем! / Но отмоем ли мы землю? / Добрым словом поминальным, / сладким пивом со свечою, / медом, маслом и блинами / души павших успокоим, / но утешится ли горе? / В землю мягкую, на войлок, / мы уложим спать героев. / Но заснет ли наша память? Не болят у мертвых раны, / но уймется ль боль народа? ...Слава вечная героям!*

Феномен *Таргылтыш* в марийской мифологии можно отнести к архетипам негативного отражения в мифе, противника человека. В литературе они получили название – «тени».

«Тень» по К. Юнгу – проявление индивидуального бессознательного, которое включает все вытесненные переживания и комплексы. «Тень, с одной стороны, представляет собой противоположность сознательного эго, но, с другой – сознание человека как бы «выходит из Тени», а их непрерывную связанность и одновременно разделенность Юнг назвал «битвой за освобождение». «Тень» является сложной структурой, в которую, кроме подсознания, входят малодоступные Самости свойства и признаки эго, а также частично коллективное бессознательное [Юнг, 1997: 23]. В марийских нарративах «тени» – это Таргылтыш, Овда, Ия, Кармакай / Кайыкасы. К примеру, Овда в эпосе «Югорно» изображается как ужасная старуха, / чье лицо с корою схоже, / пальцы с крючьями, чтоб лазить / на высокие деревья, / груди – с длинными мешками / из сырой овечьей кожи, / ну а волосы – с метлою, / что овины подметают; / глаз один краснее угля, / а другой чернее ночи, / ноги – словно колотушки, / стан – дубовая колода. / Жила Овда в черной яме под землю.

В эпическом наследии всех народов архетип низших земных духов порождает деструктивные процессы по отношению к миру людей, культуре, представляя собой иной мир (хтонос, хаос). «В рамках традиционной культуры чудовище воспринимается, прежде всего, в качестве культурного антагониста, представителя семиосферы с противоположной иерархией ценностей и поведенческих установок» [Колосов, 2025]. С течением времени эти архетипы остаются в культурном ландшафте народа, активно влияют на индивидуальное и коллективное сознание. Люди обращаются к ним лично и приносят дары: блины, кусок хлеба, сыра или пирога. Такие образы являются источником для многочисленных сюжетов произведений литературы и искусства.

Освобождение от тирана. В хронотопе эпической культуры выявляются и антигерои. Вместе с героями они формируют «двухголосие». Герои стремятся быть, олицетворяют

вечность как самобытие; антигерои же, нацеленные на обладание, свою жажду бессмертия реализуют через славу, власть и богатство [Горелова, Хлопонина, Безрукова, 2025]. В системе «герой – антигерой» эпоса «Югорно» антагонистом марийского этномира выступает Пектемыр. Его восхождение на трон начинается с обмана сородичей в священной роще, что порождает в обществе отчуждение и взаимный антагонизм. Пектемыр ненавидит своих конкурентов, нарушает отцовские традиции, патологически боится смерти. Именно его, лукавого и жестокого князя, успевшего прибрать к своим рукам все лесные просторы «во все четыре стороны», выбрал коварный Таргылтыш, завладел его душой и вступил с ним в сговор.

Сбылось предсказание старого колдуна, некогда восклицавшего: «Воцарится царь рогатый». Теперь у эпического Пектемыра новое имя – Тюкан Шур (Рогатый Рог): *Говорят, что на Шурминке / и земля-то стоном стонет, / и народ-то воем воеет. / Правит там Тюкан рогатый / беспощадною рукою. / Правит он бичом ременным, / плетью узкою витую, / выправляет крепкой палкой, / суковатую дубиной, / погоняет вечным страхом.* Именно в таком правлении состоял сговор с Таргылтышем, получив взамен бессмертие.

В марийской народной словесности содержится много информации о Кугу он – Великом князе Шуран Шур (Рогатый Рог). В эпосе «Югорно» он назван Тюкан Шур. Марийские слова *түко* и *шур* являются омонимами. Как писал известный марийский фольклорист Виталий Акцорин, «в преданиях Кировской области содержится мотив массового переселения мари под руководством Кукарки, Шуран Шура, Болтуша: род Кукарки поселился возле устья Пижмы на месте нынешнего города Советска, род Шуран Шура – на месте с. Шурма Уржумского района, род Болтуша – на месте города Малмыжа. Под родом в преданиях понимается некая родоплеменная группа: так у Шуран Шура были старики-

советники, видимо, главы родов – Петеган кугыза, Штрек кугыза, Олдыган кугыза, Тонатар кугыза – основателей нескольких населенных пунктов, упоминаются Мамаш, Акмазик, Блика, Ешполда, Актыгаш, Танай, Долгоза, Чимбулат. Потомки родов отличают друг друга и поныне: те, кто считает своим предком род Кукарки – шымакшан мари (*шымакиш* – вид головного убора. – Г. Ш.), род Шуран Шура – носители уржумо-шурминского говора восточного наречия, род Болтуша – носители малмыжско-кильмезского говора... Название Шурма происходит от варианта имени Шурмари: именно Шуран Шур основал на месте села укрепление... Существование марийских городов по Вятке, упоминаемое в преданиях, подтверждается источниками. И, вероятно, это были не просто укрепления против нападений внешних врагов, но и политические, торговые, военные центры, объединявшие различные группы марийцев. Шуран Шур, основав город, «расселил свое племя по рекам Уржумка, Буй, Немда, Шинерка, Турек-Талмек, Юргемка, Веденер, Шурминка, Ройка, Ошланка, Мазорка» [Акцорин, 2000: 38, 40]. В предании об этом князе имеется указание, что, организовав свое княжество на Вятке, он «установил ясак для простого народа в виде шкур зверей, меда и перворожденного мальчика от каждой семьи» [Акцорин, 2000: 38]. Предания и легенды запечатлели его как тирана, «как демонообразного каннибала: он продлевал свою жизнь, поедая сердца десятилетних детей: любая из женщин три ночи после свадьбы могла принадлежать ему, и тогда убивал ее первого ребенка» [Тошто марий ой-влак, 1972: 127]. «Вероятно, людоедство Шуран Шура – лишь метафорическое выражение характерной для средневековой Средней Волги работоторговли: продаваемых детей вывозили отсюда в страны Востока. Право первой ночи и отбирание прижитых детей-первенцев свидетельствуют о развитости феодальных отношений, безграничной власти князя» [Акцорин, 2000: 41].

Таким образом, эпический сюжет о тиране Тюкан Шур в поэтическом творении А. Спиридонова «Югорно. Песнь о вешем пути» – это репрезентация образа антигероя. С его описанием в позитивную коннотацию аксиосферы марийского эпоса проникает антиценность, антисмысл, антитворчество (как и в случае с архетипом «тени»). По К. Юнгу, «психическая система коллективной, универсальной и безличной природы идентична у всех членов вида *Homo sapiens*»; «бессознательные образы инстинктов <...> модели (patterns) инстинктивного поведения» имеют вневременной и внепространственный характер, проявляя себя у всех людей и во всех культурах без исключения и формируя «универсальные и внеисторические коды постижения и описания мира»; «архетипов ровно столько, сколько есть типичных жизненных ситуаций» [Юнг, 1997: 70, 71, 76].

На фоне классической мысли об архетипах заметна роль устного народного творчества в современном культурном сознании. Эпос вновь и вновь актуализирует потаенную природу человеческого зла. Очень точно эту тему раскрыл протоиерей Александр Мень: «...зло, с которым человек соприкасается теснее всего, живет в нем самом: воля к господству, к подавлению и насилию – с одной стороны, и слепая мятежность, ищущая самоутверждения и безграничного простора инстинктам – с другой. Эти демоны дремлют на дне души, готовые в любой момент вырваться наружу. Их питает ощущение своего “я” как единственного центра, имеющего ценность» [Мень, 2025]. Вот и считавший себя бессмертным Тюкан Шур только усиливал свою лютость и ярость. Но полнится гнев народа. Стать народным освободителем, свершить правый суд над Тюкан Шур суждено Акмазику, влюбленному в дочь тирана. Знал он: *«смерти нет, коль точно знаешь, что с тобой идет победа!»* Слышит Акмазик эпический пафос: *Укрепи, земля родная, / это воинство святое, / дай удачи им оханкой, / а не маленькой щепотью, / напитай их*

*силой доброй / из глубин животворящих, / напои из вен от-
верстых / родников своих волшебных / животворной ярой
брагой – / ведь они не просто камни / из канавы придорож-
ной, / а жемчужинки народа, / гости жизни быстротеч-
ной, / блески славы мимолетной.* Смерть жестокому вла-
дыке принес не Акмазик, не меч, а всесильная человеческая
Любовь: *Век окончился Тюкана, Время новое настало – Мо-
лодого Чумбылата!*

Таким образом, поэтическое творение марийского героического эпоса «Югорно. Песнь о вешем пути» А. Спиридоновым и А. Мокеевым на русском и марийском языках – поэтическая философия национальной жизни мари, небывалый факт искусства, уникальное культурное явление, преумножающее культурное достояние нашего многонационального Отечества. Ценностный выбор героев эпоса погружает в духовную археологию уникального древнего народа мари, гарантирует понимание глубокой мудрости, внутренних потаенных законов жизни, тончайших движений человеческой души. Различные варианты этнонарративов, используемые автором для создания эпических образов, народного характера, взаимодействие аксиологических доминант большого марийского этномира реконструируют цельность и единство эпического сознания, а мифологические персонажи не привязаны к конкретным локусам и распространены повсеместно. В аксиосфере эпика ключевой в понимании жизни, ее истоков является идея природы. Через обряд (мистерию) марийский народ воплощал идею должного природного порядка. Человек эпического сознания космичен «не только в смысле мифологического слияния с природой, а в смысле чувства единства с миром, в смысле “присутствия” в нем человека». Эпос отличается значительным изменением статуса Человека, человеческого положения по отношению к Бытию, возникновением мироотношения [Кессиди, 2003: 92]. Эпическая эпоха – эпоха появления и проявления человеческой

индивидуальности, утверждения равновесия и соразмерности Человека и Мира. Древние марийские обряды, обычаи, праздники, привычки и навыки предопределили устойчивый нравственный императив. На формирование ценностной парадигмы эпоса «Югорно. Песнь о вешем пути» большое влияние оказала духовная традиция с ее мифами, легендами, эпическими преданиями, народными песнями, универсальностью / всечеловечностью базовых ценностей. А. Спиридонов показал «ценностный центр» жизни марийского народа, который выражается в том, что не отдельные подвиги героев составляют эпические события – все эпические герои так или иначе сражаются со смертью во всех ее проявлениях, – а состояние народа, его субстанция, его героизм. И это действительно «опыт синтеза», обусловленное тем, что характеризует данное произведение как отражение тех далеких Больших и Малых времен, как отзвуки героических и трагических событий, как художественная историософия, но, главное, это еще звучание громкого голоса настоящего времени, нашего постпостмодерна XXI в. Поистине, прошлое толкует нас: *О, Великая Природа, Белый Мир, / Ош Кугу Пюртыс! – / мир, где мы всего лишь дети! – / научи нас жить разумно, / возврати, что потеряли: / свой язык вложи в уста нам, / своим зрением откройся!*

**Жанровые процессы
в литературах народов Поволжья:
национальные традиции
и типологические параллели**



ЖАНРЫ ЛИРИЧЕСКОГО ПОСВЯЩЕНИЯ И БАГЫШЛАУ В РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ: АСПЕКТЫ ДИВЕРГЕНЦИИ

А. З. Хабибуллина

*Существование жанров мыслится по аналогии
с существованием тел, в частности живых тел,
которые могут быть в «родственных отношениях»,
но не могут быть взаимно проницаемы друг для друга.*

С.С. Аверинцев¹

Жанры лирического посвящения и багышлау в компаративном аспекте не изучены в современном литературоведении. В настоящее время нет специальных работ, в которых бы на материале русской и татарской поэзии исследовались природа и важнейшие черты адресованной лирики в разноязычных литературах. Вместе с тем ее сопоставительное рассмотрение на материале разных национальных литератур рождает ряд интересных и дискуссионных аспектов, один из которых – **дивергенция** (лат. *divergere* – расходиться, отклоняться), то есть отклонение, расхождение друг от друга близких или сходных в литературах явлений и художественных форм. Понятие дивергенции в литературной компаративистике используется достаточно редко по сравнению, например, с противоположным ему понятием – конвергенция. Так, в работе В. М. Жирмунского «Литературные течения как явление международное» конвергенция рассматривается как синоним историко-типологическим аналогиям, которые, по мнению ученого, «встречаются в истории мировой лите-

¹ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С.С. Аверинцев // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 192.

ратуры гораздо чаще, чем принято думать» [Жирмунский, 1979: 138]. Не используя специально понятие дивергенции, В. М. Жирмунский вместе с тем обращается к нему и описывает его как результат (продукт) различия литератур, их «разбегания» в процессе международного взаимодействия. В частности, он полагает, что между разноязычными произведениями «возможны очень значительные национальные расхождения, обусловленные особенностями общественно-исторического развития народов, и тем самым частичное выпадение из системы при наличии сходства лишь в группе признаков» [Жирмунский, 1979: 139]. Отметим, что в системе понятий сравнительной методологии, которая была разработана в трудах В. М. Жирмунского, понятию «дивергенция» соответствует понятие «своеобразие» литератур, оно рассматривается ученым как на уровне содержания, так и в области поэтики [Жирмунский, 1936: 40–71].

Аспекты дивергенции также описываются Д. Дюришиным в теоретическом исследовании по сравнительному изучению литератур [Дюришин, 1979: 149–151]. Дивергенция понимается им как аспект рецепции иноязычного произведения, который выражается в трансформации некоторых элементов оригинала и передает естественный «процесс перевоплощения принятых ценностей в духе индивидуального своеобразия и художественной самобытности воспринимающего автора» [Дюришин, 1979: 149]. Отметим, что в настоящее время дивергенция, наряду с конвергенцией, изучается в филологии преимущественно в лингвистическом аспекте; рассмотрение же проблемы дивергенции литературных жанров единично [Русанова, 2015].

Полагаем, что сопоставительное изучение близких по своему функционированию жанров адресованной лирики – посвящения и багышлау – представляет собой богатый и определенно новый теоретический материал, позволяющий установить не только их типологическое сходство, но

и выявить генезис гомологичных форм¹ как фактора различия их истории и поэтики в языковом и художественном пространстве двух разных по своей природе национальных литератур.

Впервые сопоставительное исследование по заявленной теме проводится на материале поэзии **А. С. Кушнера** (1936) и **Р. М. Хариса** (1941). Известно, что творчество российских авторов знаменует полноту и многоликость лирической коммуникации, адресатами которой стали выдающиеся поэты русской литературы и литератур народов России. Среди них – А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. А. Ахматова, И. А. Бродский в русской литературе, Г. Тукай, Дэрдменд, М. Джалиль, Ш. Анак, в татарской. Полагаем, что в силу того, что адресованные (диалогические) жанры прежде не рассматривались на разноязычном художественном материале, обращение к лирике А. Кушнера и Р. Хариса позволит восполнить данный пробел.

Истоки

Литературное посвящение рассматривалось в работах А. П. Квятковского, В. В. Кожина, Н. Д. Кочетковой, К. Ю. Лаппо-Данилевского, Д. М. Магомедовой, Т. С. Круг-

¹ Понятие «гомологические формы», используемое в данной работе, происходит от термина «гомология», которое было широко использовано в трудах Р. Паниккара, в частности, в его статье «Индология как межкультурный катализатор» [Паниккар, 2017]. В ней ученый обосновывает принцип гомологии на материале индологических концептов и проводит его разграничение с понятием аналогии, которое наиболее близко ему по смыслу. Полагаем, что исследование жанров русской и татарской литературы в свете гомологии ведет к установлению гомологических рядов, т. е. таких рядов жанров, которые не аналогичны в «чистом виде», не взаимопереводимы, а соответственно, не способны свободно «переходить» из одной жанровой системы в другую. К ним относятся некоторые жанры в русской и татарской литературах: элегия – марсия, отрывок – кыйтга, басня – масал, стихотворение в прозе – нэсер, лирическое посвящение – багышлау.

ловой и других. Так, в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского посвящение определяется как «поэтический жанр, лирическое стихотворение, предваряющее большое произведение. В посвящении поэт открыто мотивирует подношение этого произведения определенному лицу или, наоборот, выражает свои чувства неназванному адресату, который один только и может понять намеки и недомолвки, имеющиеся в посвящении» [Квятковский, 1966]. В «Литературной энциклопедии» (1925), посвящение рассматривается как «письменно почетное подношение литературного произведения к какому-нибудь лицу, группе лиц (например, друзьям), народу, стране, учреждению, и даже отвлеченному понятию (истине, свободе, прошлому), или памяти лица и прочее. Иногда такая надпись приобретает художественные достоинства» [Эйгес, 1925].

Схожее данному определению находим в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987), в котором термин «посвящение» определяется в двух основных значениях: «1) указание автором лица, честь или память которого он желает почтить своим произведением; как правило, предшествует самому произведению, может быть лаконичным или более пространным; в отличие от дарственной надписи, указание адресата посвящения – самим фактом публикации вместе с сочинением – рассчитано на широкую огласку; 2) поэтический жанр – стихотворное обращение к определенному лицу (редко – к памяtnому для поэта месту, какой-либо реалии, например, шуточное посвящение “К моей чернильнице” А. С. Пушкина), содержащее мотивы обращения, характеристику адресата или самого произведения; и в этом случае может сближаться с посланием. Иногда посвящение обособляется от сочинения, которому предпослано, и становится самостоятельным лирическим произведением» [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 290].

Таким образом, в лирическом посвящении выделяют такие доминантные свойства этого жанра, как наличие названного (эксплицитного) адресата (какое-либо лицо) или «неназванного», по А. П. Квятковскому, адресата и обращение к нему. По-своему они создают основу для корреляции посвящения с наиболее близким по отношению к нему жанром – лирическим посланием, который также занял особое место среди жанров адресованной лирики в русской поэзии XIX века.

По мнению С. Ю. Артемовой, «жанр послания во всех его модификациях (письмо, эпистола, послание) предполагает авторскую – прямую (называние жанра) или косвенную (указание адресата или адреса) – маркировку жанра в заглавии» [Артемова, 2004: 9]. Коммуникативную ситуацию, ведущую к «разделению эксплицитного и имплицитного адресата», С. Ю. Артемова рассматривает как константный признак послания [там же]. Вслед за размышлениями С. Ю. Артемовой мы полагаем, что в посвящении, в отличие от послания, «не реализован риторический прием диалога, позволяющий раскрыть точку зрения субъекта сознания» [там же: 8], хотя и создана диалогическая ситуация между лирическим субъектом и «другим». В отличие от послания, «формальный признак которого – наличие обращения к конкретному адресату и соответственно такие мотивы, как просьбы, пожелания, увещевания» [Гаспаров 1987: 290], в стихотворном посвящении доминирует *характеристика адресата* как наиболее авторитетной и духовно близкой для поэта личности. Реже в лирических посвящениях объектом становится не конкретное лицо, а памятное место его жизни, или различного рода предметы, окружающие его (например, стихотворение А. Кушнера «Сахарница»).

Важнейшие черты стихотворного посвящения – **маркированность заглавием**, при этом речь идет как о самом жанре («Посвящение» А. А. Ахматовой), так и указании в за-

головочном комплексе адресата, выполняющего функции перитекста¹ – объекта посвящения. К таким произведениям относятся, например, посвящения, написанные М. Цветаевой («Бабушке», «Бальмонту», «Анне Ахматовой»), Е. Евтушенко «К. Шульженко», «Хотят ли русские войны. М. Бернесу», А. Кушнера «Памяти Ахматовой» и другие.

Наиболее полно генезис посвящения в русской литературе раскрывается в специальной статье Н. Д. Кочетковой «Литературные посвящения в русских изданиях XVIII – начала XIX века». Исследователь полагает, что традиция предварять свои произведения посвящениями уходит своими корнями в европейскую литературу, в которой «в XVIII столетии посвящение («dedication») получает форму «посвятительного письма» («didicatory epistle»): оба термина становятся синонимами» [Кочеткова, 2002: 66]. В русском языке XVIII в. названные выше слова «употреблялись как синонимы слов “посвящение”, “приписание”; “посвятить”, “приписать”» [там же] и использовались преимущественно по отношению к прозаическим или поэтическим текстам, предваряющих само произведение. В своей работе Н. Д. Кочеткова выявляет различия между посвящениями и предисловиями, которые часто сопровождали издание книг XVIII века. В частности, исследователь указывает на чисто формальный признак, разграничивающих их: если предисловия обращены к читателю вообще, то посвящения «к какой-то группе читателей или конкретному лицу» [Кочеткова, 2002: 70]. С течением

¹ К перитексту (péritexte), согласно концепции Ж. Женетт, относятся «такие элементы паратекста, которые непосредственно соприкасаются с текстом (название, имя автора, жанровое обозначение, посвящение, эпиграф, дата, предисловие, примечания, комментарий, но также выпускные данные, элементы оформления издания и т. д.)» (Цит. по: [Автономова, 2024: 360]). Перитекст является важнейшей составляющей более объемного явления – паратекста (paratexte), сущность и свойства которого были рассмотрены в специальной работе «Пороги» [Genette, 1987].

времени посвящения стали носить более дружеский и личный характер, адресат мог указываться через инициалы, поэтому раскрыть его могли «...только люди, достаточно близко знающие автора, причастные к его личной жизни» [Кочеткова, 2002: 80]. К ним относятся, например, инициалы «А. М. К.», которые предваряют известный роман А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790). Инициалы легко угадывались читателем того времени – Алексей Михайлович Кутузов.

К. Ю. Лаппо-Данилевский в статье «Н. А. Львов – посвячитель, меняющий маски» приводит примеры тесного взаимодействия посланий и посвящений в литературе второй половины XVIII века, а также отмечает динамику внутренних изменений в них, в частности, пародирование самоуничижительных формул, с которых начиналось хвалебное посвящение. Как пишет ученый: «поэтика посвящений Львова оказывается в высшей степени близка поэтике его посланий, от которых их отличает лишь ярко выраженная функция перитекста. Они тесным образом (и именно художественно) связаны с посвящаемыми текстами и, запечатлевая их связь со столь ценимой автором личностью, высекают из основных текстов новые смыслы, способствуют усложнению перспективы их восприятия» [Лаппо-Данилевский, 2013: 125].

Исходя из выше сказанного, считаем, что стихотворные посвящения своим формированием испытывали воздействие оды и панегириков (хвалебные речи). Их можно рассматривать как художественную основу, давшую своего рода «импульс» к возникновению стихотворных посвящений. При этом литературные посвящения в данном контексте ясно проявляют свою «подвижность». С одной стороны, в русской литературе XIX века есть немало примеров их сближения и своего рода «скрещивания» с посланием, которое так же, как и посвящение принадлежит эпистолярному кругу (например, стихотворение А. С. Пушкина «Он между нами жил», по-

священное Мицкевичу в 1834 г.; М. Ю. Лермонтова «К деве небесной», 1831 г.). Подобно ему, лирическое посвящение диалогично, а поэтому намеренно включает в свое содержание образ «другого» (адресата) и «многообразные знаки контрапунктной связи с другими голосами», предполагает принадлежность субъекта к «полифоническому собирательному контексту» [Сендерович, 1982: 135]. С другой стороны, есть примеры их элегизации.

Современный исследователь Т.С. Круглова рассматривает посвящение как одну из разновидностей адресованных жанров в литературе Серебряного века, наряду с посланием, эпистолой, эпитафией и другими. В своем автореферате диссертации «Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект» она, в частности, указывает на некоторую «размытость», неясность жанровой архитектуры коммуникативно-ориентированных текстов и относит их к произведениям «с непроявленной жанровой этиологией» [Круглова 2013: 12]. Во многом такая особенность жанров обусловлена фактором адресата, который может быть разным в художественном содержании. К примеру, помимо «спонтанной, имплицитной адресации», Т. С. Круглова раскрывает возможности поэтических текстов с эксплицитной адресацией, т. е. таких произведений, которые основаны на диалоге с конкретным адресатом и ориентированы на «интерперсональное общение» [там же: 11]. Специфика межсубъектной структуры в разных жанрах адресованной лирики, «особенности статуса адресата» в них, разнообразие форм диалогических интенций во многом определяют поэтику стихотворных произведений, а именно, конкретные коммуникативные тактики, композицию, стилистику. Как пишет Т. С. Круглова, «...когда коммуникативная цель пишущего – общение, ряд параметров художественного текста меняется» [Круглова, 2013: 12]. Так, рассматривая лирические посвящения как доминирующий жанр адресованной лирики М. Цветаевой,

автор диссертации убедительно доказывает, что в них «на первый план выдвигается ощущение глубинного творческого родства, к которому нередко присоединяется чувственно-прагматический фактор, связанный с установкой на интимизацию отношений с адресатом» [там же: 24]. Речь идет прежде всего о посвящениях С. Эфрону, Б. Пастернаку, О. Мандельштаму.

В поэзии Серебряного века в силу активного лирического диалога выявляются многообразие видов адресованной поэзии: «полемической, инвективной, императивной, поэтологической, дифирамбической, эпитафической и др.» [там же: 13]. Таким образом, лирические посвящения, подобно посланиям, рассматриваются исследователем как «скрыто или эксплицитно диалогические жанры, которые сыграли важную роль в межличностных контактах ведущих поэтов русского модернизма» [там же: 13].

Жанр лирического посвящения в русской поэзии коррелирует с жанром **багышлау** в татарской. Согласно «Литературоведческому словарю», изданному под редакцией А. Г. Ахмадуллина, багышлау представляет собой надпись, которая указывает на имя того, кому посвящено произведение, или специальное стихотворение в честь памяти о значимых событиях и отдельных личностей [Әдәбият белеме сүзлеге, 1990: 24]. В средневековый период в татарской литературе багышлау в основном существовало в форме надписи в знак уважения автора к тому, кто оказывал ему поддержку и материальную помощь. Так, багышлау Танибек-хану звучит в поэме Кутба «Хәсрәү вә Ширин» («Хосров и Ширин»), Мухаммаду Хужабакку в книге Хорезми «Мәхәббәтнамә» (Махаббатнамә»), Сахибгарай хану в дидактической поэме Мухаммадьяра «Нуры содур» («Свет сердца»).

Подчеркнем, что в теории татарской литературы жанрам адресованной лирики уделяется недостаточное внимание. Можно утверждать, что багышлау мало изучен в аспекте ком-

паративистики, в частности, сопоставления его архитектоники с европейскими художественными формами (посвящения, послания), которые в отдельных случаях могут соотноситься с ним по признаку подобия, аналогии, или напротив, оттенять черты, указывающие на их расхождения.

Выделим некоторые научные концепции, сложившиеся в татарском литературоведении в связи с проблемой жанровой идентичности багышлау. В статье Ф. Ф. Хасановой «Посвящения чувашским поэтам в современной татарской литературе» [Хасанова, 2009] устанавливается диалогическое начало в структуре и содержании этого жанра как доминантное свойство. Многие багышлау напоминали литературно-политический памфлет или, напротив, раскрывали глубоколичностные, душевные переживания поэта. Последнее наиболее полно проявилось в лирике Ш. Баби́ча, в творчестве которого есть лирические произведения, относящиеся к адресованной лирике.

По мнению Я. Г. Сафиуллина, «почти вся лирика Баби́ча – утверждение конкретного, состоит из стихов, написанных на случаи из жизни. <...> Послания, любовные стихи, эпиграммы Баби́ча – адресные. Он любил также “встраивать” свои стихи в конкретную жизнь: читать и петь их друзьям и знакомым, о чем говорится в ряде воспоминаний о нем» [Сафиуллин, 2021: 370]. В его поэзии выделяются как стихотворения, которые имеют конкретного названного адресата: «Тимергә» («Тимуру», 1915), «Сажидәгә» («Сажиде», 1915), «Зөфәргә» («Зуфару», 1917), «Зөһрәгә» («Зухре», 1917), «Шәмсекамәргә» («Шамсекамар», 1917), «Әкһлимәгә» («Акклиме», 1917), так и произведения, субъектом адресации которых выступает символический образ, с которым лирический субъект ведет глубокий, полный потаенного смысла, задушевный разговор: «Читлектәге сандугач янын-да» («Рядом с соловьем, заключенным в клетку», 1916) и «Курайкайга» («Курая моему», 1918). Среди произведений

с эксплицированным адресатом немало альбомных стихотворений, написанных «на одном дыхании», «попутно», как экспромт. Исследователь Р.Т. Бикбаев относит к ним следующие лирические произведения: «Зухре», «Когда уезжаю», «Аклиме», «У Багбостана» и другие [Бикбаев, 2020: 147].

Вслед за Г. С. Кунафиным и Р. Т. Бикбаевым, исследователями поэзии Ш. Бабича, полагаем, что большая часть его адресованных произведений не являются в «чистом виде» багышлау, а близки к лирическим посланиям, которые репрезентированы в форме восточного жанра «мактуб»¹. По сравнению с багышлау, мактуб является камерным и медитативным жанром, ему свойственны такие черты стихотворного письма, как автобиографичность и документальность; в мактуб поэт выражает свои чувства и мысли, которые непосредственно связаны с его жизнью [Кунафин, 1998: 28]. Так, в альбомном стихотворении Бабича «Сажидэгэ» лирический субъект, обращаясь к юной девушке, сравнивает ее совершенную красоту с ягодой в молодой листве: «Син элэ яшь, син яңа яфрак чыгарган бер бөрлегән, / Син яңа зәңгәр чәчәкләргә бөрелгән бер үлән. // ... Вакты житкәч, бар чәчәкләр дә аталар бөреләнәп, / Син дә балкырсың шулай, аткан чәчәктэй нурланып» (*«Ты так юна, ты словно костяника, у которой распустилась свежая листва, / Ты как травинка, что синими цветами зацвести готова // ... Когда приходит время, все распускаются цветы, бутоны набирая, / И ты светиться будешь также, как распустившийся цветок, блистая»*)² [Бабич, 1990: 125]. Несмотря на то, что большая часть этого произведения посвящена описанию нежной красоты и молодости Сажида, в нем также присутствует коммуникативная ситуация. С одной стороны,

¹ Мактуб – слово арабского происхождения, букв. означает «это написано».

² Здесь и далее перевод на русский язык стихотворений Ш. Бабича выполнила Л. Ф. Переведенцева.

здесь есть начало диалога с *ней*, с Сажидой, с другой – лирический субъект обращается к Всевышнему с молитвенной просьбой, сберечь ее от разочарований и зла: Сажидэ үскәч, чәчәк булгач, Ходаем сакласын, / Кунмасын туфрак чәчәккә, жил-давыллар какмасын» (*«И вырастет когда-то Сажида, и станет цветком, храни Всевышний, / Пусть не пристанет к тому цветку земля, и не тронут ни бури, ни ветра»*) [Бабич, 1990: 125].

Подробнее. Подобная интенция, ведущая к созданию диалога с близкими поэту по духу его современниками, раскрывается во многих посланиях-мактуб Ш. Бабича. В частности, наиболее полно поэтика названного жанра проявилась в стихотворении «Зөһрәгә», в котором лирический герой выступает как «активное» действующее лицо [Кунафин, 1998: 28]. Данное произведение буквально соткано из диалогов, усиливающих событийность лирического сюжета. С одной стороны, в него входит диалог субъекта речи с Зухрой, молодой девушкой, к которой он испытывает нежные чувства, с другой, с тетужкой Марьям, которая высказала слова восхищения Зухрой: «“Бик матур, бик ямьле” – дип, / Мәрьям түтәй мактады» (*«Так красива, так прелестна», – / Тётушка Марьям хвалила»*) [Бабич, 1990: 206]. Наконец, финальную часть произведения образует обращение к Всевышнему с просьбой помочь ему в создании молодой семьи («Зөһрә кызны насып ит, – дип, / Дога калдым Тэнремә» (*«Судьбой мне в жёны уготовь Зухру», – / Вот так Всевышнему молитвы воздаю»*) [там же]. Как мы видим, лирический субъект выступает в разных субъектных формах: он является и носителем душевных переживаний, и участником любовной ситуации, в которую вовлечены также другие «персонажи» – Зухра и Марьям.

Согласно взглядам Ф. Ф. Хасановой, в татарской поэзии XX – нач. XXI в. багышлау отличаются сюжетностью, жанр имеет устойчивые элементы композиции (к примеру,

имя адресата указывается в заголовке, который ставится в дательном падеже и используется как антропоним) [Хасанова, 2009]. Данный жанр наиболее полно представлен в поэзии Рената Хариса. В ней есть немало примеров, когда «стихотворное послание напоминает торжественную поэтическую прозу, имеющую законченную форму: всегда из шести строф, смежная рифма, каждая стихотворная строка, состоящая из двенадцати слогов, обязательное присутствие обращения: “Помнишь ли...”» [Хасанова, 2009: 338]. Свои торжественные посвящения Р. Харис адресовал Б. Урманче, К. Иванову, Я. Ухсаю и другим.

В монографии Н. Ш. Насибуллиной «Типология и систематизация художественных образов в поэзии Роберта Миннуллина» лирическое посвящение рассматривается как метажанровая форма [Насибуллина, 2016: 41]. В энциклопедии «Габдулла Тукай» понятие «багышлау» означает указание на то, что произведение создано в честь памяти какой-то личности; багышлау также существует как самостоятельное, имеющее свои отличительные жанровые черты, лирическое произведение, адресованное определенному (конкретному) лицу или событию [Харрасова, 2016: 93]. По мнению автора словарной статьи, свойства багышлау наиболее полно выразила лирика Г. Тукая.

Д. Ф. Загидуллина в своей монографии «Художественные приемы и жанрово-стилевые новации в татарской литературе (в контексте тюркских литератур XX–XXI вв.)» подчеркивает тот факт, что багышлау достаточно ярко проявились в национальной поэзии начала XX столетия наряду с такими жанрами, как «кытга», «озын шигырь», «парча». Ученый считает, что «в жанре багышлау основным формальным признаком может быть названо риторическое обращение (восклицание, вопрос, констатация и т. д.), которое сохраняется при любом тематико-проблемном оформлении» [Загидуллина, 2022: 180].

Таким образом, обобщение ряда научных трудов позволяет утверждать, что в татарском литературоведении жанровые признаки багышлау выделены неясно, что указывает на размытость его содержания и формальных свойств. Вместе с тем в татарской поэзии XX века лирические багышлау сложились в творчестве многих известных авторов: Г. Тукая («Хөррияткә», «Милләтә»), Дәрдемнда («Шагыйрьгә», «Абдул Абдуличкә»), Ш. Бабича («Габдулла әфәнде Тукаев»), С. Сунчалая («Иңеш»). Багышлау в их лирике, представляя своего рода поэтические образцы этой художественной формы, стали узнаваемы в национальной литературе.

Полагаем, что генезис багышлау по сравнению со стихотворными посвящениями в русской поэзии, имеет свои особенности, характеризующие его самобытную жанровую идентичность. Основой багышлау и близкой к нему формы хат (письмо), также входящей в эпистолярный дискурс, стала **мадхия**¹ – жанр, «выделенный из структуры касыды еще в доисламский период» и «посвященный восхвалению какого-либо события или человека» [Загидуллина, 2022: 168]. Мадхию по отношению к багышлау и стихотворному письму (хат) можно рассматривать как жанровый источник, который по-своему трансформировался в них и приобрел иное, более жизненное, глубокое и совершенно неидеализированное, по сравнению с панегириком, содержание, сохранив при этом модус возвышенного как доминантное свойство поэтики изучаемых нами художественных форм. Многие «багышлау догалары» («молитвы посвящения»), которые в течение многих веков значимы в религиозной жизни татар-мусульман, также являются одним из источников изучаемого

¹ «Мадхия (мадх – с арабского “панегирик”) – в средневековых восточных литературах лирическое произведение, посвященное восхвалению достоинств и заслуг знаменитой личности, в большинстве случаев представителей власти, царей, военачальников и пр., а также произведение, созданное по случаю различных торжеств, праздничных событий» [Шарипов, 2001: 67].

жанра. В них посвящение, звучащее с самого начала молитвы, в котором прославляется имя Аллаха, формирует основной смысл и возвышенный пафос произнесенного сакрального слова.

Что же касается «скрещивания» багышлау с другими лирическими жанрами, и прежде всего, посланием (такое явление, как отмечалось выше, достаточно типично для русской поэзии), то здесь имеет место *дивергенция*: жанр дружеского послания в татарской поэзии первой трети XX века и в дальнейшем движении литературы имел только единичные примеры. Лирическое послание, наряду с элегией – жанром европейского происхождения – не стала значимым явлением в татарской поэзии этого времени, оно не выделилось как самостоятельная художественная форма, которая бы свободно и «на равных» коррелировала с русским посланием и была бы конвергентна по отношению к ней. Сделаем предположение: функции лирического послания в жанровой системе национальной поэзии взяло на себя багышлау, структура которого также сохраняла в себе образ «другого», но не в аспекте обращения к нему в ходе дружеской беседы, например, а *посвящения памяти о нем* как иная, чем в послании, архитектурная черта. Именно такого рода стихотворения вошли в поэзию Р. Хариса, Р. Миннуллина, Ш. Анака и других.

Жанры адресованной лирики в творчестве А. Кушнера и Р. Хариса: аспекты сопоставительного исследования

Творчество А. Кушнера в российском литературоведении достаточно мало исследовалось с позиции жанров адресованной лирики в русской литературе. Напротив, элегический и идиллический модусы художественности не раз становились предметом изучения в работах В. И. Козлова, И. Б. Роднянской, Е. И. Фетисова и других современных исследователей.

Ими отмечалось, в частности, что, хотя элегическая форма, впрочем, как и идиллия, сознательно не идентифицировалась поэтом, не указывалась им в заглавии, тем не менее элегизм мировосприятия – важнейшая черта его многих стихотворений 70–80-х гг. и начала XXI века: «Быть нелюбимым! Боже мой!», «Человек привыкает», «Осень», «Ну прощай, до завтра», «Я-то помню еще пастухов...», «Мне кажется...», «Читая шинельную оду...», «Я посетил приют холодный твой вблизи...», «У нас теперь такая мания...» и др. В них значительное место отведено поэтически глубоким, поражающим философской тонкостью размышлениям о быстротечности бытия, движении ускользающего времени, о стремлении человека разыскать свое счастье [Козлов, 2018].

А. Кушнер – автор очень многих лирических посвящений, адресованных поэтам русской литературы и литературоведам: М. Ю. Лермонтову, И. Бродскому, О. Чухонцеву, Л. Гинзбург, И. Роднянской. Лирические посвящения А. Кушнера маркированы заглавием. К примеру, одно из них имеет специальный подзаголовок – «Памяти И. Бродского» (1996). В нем, как в других его посвящениях, очевиден диалогический аспект, который вместе с тем не реализован должным образом, как например, в лирическом послании. Названное посвящение иллюстрирует сказанное.

Его содержание основано на воображении лирического субъекта, в котором воссозданы два условных мира: в одном представляется та жизнь, которая *могла быть*, если бы Бродский стоял у власти (*Мы б и года не прожили – всех бы в строфы / Заключил он железные, с анжамбманом / Жизни в сторону славы и катастрофы, / И, тиранам грозя, он и был тираном*), в другом создается мир, в котором, собственно, реализуется дискурс посвящения. Наиболее ярко его репрезентирует образ ястреба, сильной и гордой птицы, найденного в известной элегии Бродского «Осенний крик ястреба». Она

же – символ поэтической мощи и «вершинности» творчества самого поэта.

Для лирического субъекта этого стихотворения власть лирики Бродского над ним проявляется в силе ее глубочайшего, тонкого и пронзительного слова, которое для субъекта посвящения, закрадываясь в сердце, становится «счастливым мигом». Красота и безграничность смыслов поэзии Бродского способны возвысить самого лирического субъекта, преодолеть границу возможного и невозможного в его творчестве: *«А в стихах его власть, с ястребиным криком / И презреньем к двуногим, ревнуя к звездам, / Забиралась мне в сердце счастливым мигом, / Недоступным Калигулам или Грозным / Ослепляла меня, поднимая выше / Облаков, до которых и сам охотник, / Я просил его все-таки: тише! тише!»* [Кушнер. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/library/aleksandr-kushner-izbrannye-stihotvoreniya-i-esse-dlya-zhurnalnogo-zala>].

Несмотря на то, что в лирическом посвящении есть начало диалога: лирический субъект обращается с просьбой к «другому» как адресату (*«Я просил его все-таки: тише! тише!»*, *«Мою комнату, кресло и подлокотник / Отдавай, – и любил меня, и тиранил...»*), тем не менее данная поэтическая коммуникация более направлена на себя. Такая углубленность в свой внутренний мир имеет черты интроспекции: посвящение возникает из памяти о «другом», однако большая его часть, особенно финальные строчки – это размышление о своих стихах, о своем творчестве, о своей жизни, над которой открыто рефлексировал лирический субъект и которой, по его мысли, как раз не хватает «взлета ястреба» – птицы, олицетворяющей необычайную, космическую силу вдохновения и красоту (Сравните: *«А в стихах его власть, с ястребиным криком / И презреньем к двуногим, ревнуя к звездам»* и *«Мне-то нравятся ласточки с голубою / Тканью в ножни-*

цах, быстро стригущих дальний / Край небес. Целовал меня: Бог с тобою!»).

Стихотворение А. Кушнера «**Поговорить бы тихо сквозь века**» (2011) посвящено М. Ю. Лермонтову. Несмотря на то, что в нем отсутствует указание на адресата, маркирующего признака изучаемой формы (он является неназванным адресатом, по определению А. Квятковского), тем не менее оно буквально «соткано», с одной стороны, из строк одного из самых известных произведений Лермонтова – «Сон», с другой, в его первой строчке уже содержится указание на известный биографический факт, согласно которому Лермонтов служил на Кавказе в Тенгинском полку (*Поговорить бы тихо сквозь века / С поручиком Тенгинского полка...*) [Кушнер, 2021: 276]. Создание коммуникативной ситуации в форме диалога лирического субъекта с конкретным адресатом, обращение к памяти о нем и интенция возвеличивания русского поэта, позволяют увидеть в стихотворении черты лирического посвящения. Однако здесь оно не представлено в «чистом виде», а граничит с лирическим посланием и его дискурсом.

Лирический субъект и его адресат (поэт Лермонтов) разграничены между собой временной дистанцией («Поговорить бы тихо сквозь века...»), субъект ведет с поэтом воображаемый разговор, стихийная цель которого – выразить слова восхищения и одновременно найти ответы на собственные вопросы: *И лучшее его стихотворенье / Прочесть ему, чтоб он наверняка / Знал, как о нём высоко наше мнение* [Кушнер, 2021: 276].

Сближение двух художественных парадигм, созданных, с одной стороны, воображением поэта, с другой, лирическим сюжетом стихотворения «Сон», явственно раскрывается во второй строфе, в которой классический текст стихотворения нарушается тонкой, едва слышной иронией и «простым» словом: *А горы бы сверкали в стороне, / А речь в стихах бы шла о странном сне, / Печальном сне,*

печальней не бывает. / *«Шёл разговор весёлый обо мне» – / На этом месте сердце обмирает* [там же]. Ирония снижает образ русского классика: теперь в воображении субъекта, которое так же, как «Сон» Лермонтова, подобно состоянию сна, адресат нисходит до дружеского «ты», что окончательно демифологизирует его высокий образ и маркирует в стихотворении черты дружеского послания. Наиболее полно его дискурс передает финальная часть стихотворения: в нем образ Лермонтова «сближается» с субъектом настолько, что становится тем, кто близок ему по духу и словно знает всю его жизнь наперед:

И кажется, что есть другая жизнь,
И хочется, на строчку опершись,
Ту жизнь мне разглядеть, а он, быть может,
Шепнёт: «За эту слишком не держись»
– И руку на плечо моё положит.

[Кушнер, 2021: 276].

Лирическое посвящение А. Кушнера «Поговорить бы сквозь века» сопоставимо по жанру и главному образу с одноименным стихотворением «Лермонтов», которое вошло в цикл посвящений татарского поэта **Рената Хариса** «Каурый каләм» («Перо») [Харис, 1989]. Отметим, что данный цикл лирических посвящений достаточно объемён, он состоит из 16 стихотворений, среди них три посвящены Лермонтову, одно Пушкину, остальные – классикам татарской литературы: Кул Гали, Г. Тукаю, Дэрдменду, М. Джалилю, современному поэту Шамилю Анаку, переводчику Энверу Давыдову и азербайджанскому писателю Расулу Рза. Цикл посвящений построен таким образом, что почти каждое из них в заголовке указывает на конкретного адресата – Г. Тукая, Дэрдмента и других, а также имеет в отдельных случаях маркированный признак жанра в сильной позиции текста – надпись в заголовочном комплексе, например, «Кэбисэ (Ша-

гыйрь Энвэр Давыдов истэлегенэ)» – «Високосный (Памяти поэта Энвера Давыдова)»).

Стихотворение «**Лермонтов**», как и лирическое посвящение А. Кушнера, включает в свое содержание тот же известный факт – в эпитафии упоминается, что Лермонтов служил в Тенгинском пехотном полку и был «убит на дуэли 15 июля, а 17 погребен, погребение пето не было» [Харис, 1989: 184]. Однако в отличие от названного выше посвящения, субъектная структура произведения Р. Хариса имеет особенные черты, указывающие на его смежность с жанром мадхия. Последнее выражается в экспрессивном возвышении адресата, в придании ему качеств идеального поэта и высоко нравственной личности. Мир лирического «я» субъекта в таком панегирическом контексте подчиняется поэтике мадхии, в которую входит интенция движения не вглубь сознания лирического субъекта, не в сферу его личных переживаний, как, например, в элегии, а на «другого» как объекта посвящения. Возвеличивания его. При этом образ поэта Лермонтова – адресата багышлау – входит в «высокий ценностный ряд изображаемого» (С. Н. Бройтман), он предстает поэтом-гением, которому свойственна от природы чистота помыслов, святость пророка и яркость жизни, подобно свету звезды:

... Аллалардан күреп, жен аза –
Лермонтовны жиргэ тыкканнар,
Укымыйча утта янсын, дип!
Янды шагыйрь, янды шулкадәр –
яна-яна яңа йолдыз булды,
шәһит китеп, булды пәйгамбәр.

[Харис, 1989: 184]

... поэта погребают не чинясь,
Поэт-бретер не стоит отпеванья!
Пусть дуэлянт огнем горит в аду!

Сгорает он,
но высшей волей рока –
став углем,
превращается в звезду,
став жертвой,
превращается в пророка!¹

[Харис, 2007: 120]

Стихотворение «**Биштау**», которое в данном цикле лирических посвящений следует за стихотворением «Лермонтов», является своего рода продолжением его. Известно, что для Лермонтова гора Бештау, расположенная на Кавказе и состоящая из пяти снежных вершин, была особенной в его жизни и творчестве. Поэт не раз упоминал ее во многих своих произведениях: «Измаил-бей», «Герой нашего времени», «Аул Бастунджи».

Несмотря на то, что имя русского поэта не входит в заголовочный комплекс стихотворения, оно, тем не менее, называется в финальной строфе: *Ә бишенче саласың / һәр көн, элбәттә, / бөөк Лермонтов жан биргән / утлы сәғәтәтә* [Харис, 1989: 188] (*А пятую [шапку] сними в день, / когда погасла в одно мгновенье душа великого Лермонтова*). Такая «перевернутая» структура посвящения, в которой истинный адресат называется не в начале, а в последних строчках стихотворения, определяет некоторые особенности межсубъектного диалога в поэтическом содержании данного стихотворения. Можно утверждать, что лирический субъект входит в диалог с образом поэта Лермонтова не «напрямую», так сказать, а опосредованно, через образ пяти горных вершин, которые отдалены от него, с одной стороны, незримой природной границей, с другой – величие горных вершин определяет эмоциональную глубину и значимость их «виртуального» диалога о природе и человеческой судьбе.

¹ Перевод на русский язык выполнил Р. Бухараев.

С образом гор единственный в этом стихотворении субъект речи ведет диалог на «ты»: Биш башыңа биш ак бүрек / элөп китәм мин. / Үтенәмен: кия күрмә, зинһар, бүтәнне [Харис, 1989: 188] (*Пять белых шапок на прощанье / оставил на горах твоих... / Бештау, дай мне на обещанье / вовеки не надеть других*¹ [Харис, 2007: 121]). Он обращается к горе с просьбой снять свою белую шапку, пятую шапку, в честь жертвенной смерти поэта Лермонтова, погибшего на Кавказе. Образ величественной горы из пяти вершин как объект посвящения несет в себе память о Лермонтове – подлинном адресате этого лирического жанра.

Все стихотворение строится по принципу неявного, вообразяемого, но при этом экспрессивного диалога субъекта с горными вершинами, образ которых усиливает в произведении вертикальную проекцию, придающей размышлениям динамику движения вверх – повышенную эмоциональность и экспрессивность выражения. Вместе с тем это не диалог в традиционном смысле: ни образ поэта Лермонтова, ни образы пяти горных вершин не являются носителями голоса. Однако это совсем не исключает имитацию диалога, ценностное и сознательное движение к нему, когда «другой» входит в кругозор субъекта, и в то же время отличен от него. Полагаем, что такая интенция субъекта речи может также усиливаться и в воображении читателя, знающего, например, какую роль в судьбе Лермонтова имела эта величественная гора Кавказа. Поэтому упоминание в самой последней строфе имени поэта, входящего до этого в сферу сознания субъекта речи (образ поэта здесь не объективирован вообще), логично завершает этот диалог, делая еще более звучным и взволнованным возвышенный пафос стихотворения. Можно утверждать, что образ Лермонтова, как и образ горы Бештау, теперь становится образом «вершинным» («бөөк Лермонтов»), как в мадхиях.

¹ Перевод на русский язык выполнил Р. Бухараев.

Схожая тенденция проявилась в произведении Р. Хариса «**Кэбисэ (Шагыйрь Әнвәр Давыдов истәлегенә)**», посвященном известному татарскому поэту и переводчику Энверу Давыдову (1919–1968). Стихотворение связано с темой памяти об ушедшем друге и собрате «по перу», в нем переданы глубоко эмоциональные переживания лирического субъекта, потерявшего духовно близкого ему человека. Сильного и открытого сердцем. В его содержание входит надмогильная эпитафия, которую бы хотел видеть лирический субъект на надгробном камне поэта: «Калыпка сыялмас / ритмда яшәгән, / шашынып жырлаган / һәм сабыр яшһәгән // кешегә күз яшһәләр / күрсәтү ул – язык», – / дип, кабер ташында куясы бар язып [Харис 1989: 193]. *«Он жил в ритме сердца. / Он не вмещался в рамки. / Он пел – неистово. / Блистал – сдержанно. / Не печальтесь, живые. / Большие всего он любил жизнь. / И не любил слез». // Вот так бы я написал / на камне твоём надгробном*¹ [Харис, 2007: 130]. Полагаем, что заголовок стихотворения и *надпись*, открывающая лирический текст – «Памяти поэта Энвера Давыдова», – выполняют не только функцию рамки в композиции эпитафического жанра, но и задают ему очевидный посвятительный, возвышенный тон – отличительный маркер многих багышлау в татарской литературе XX века. Так, образ яркого солнца и его ослепительных лучей создают своего рода «характеристику» поэта, а именно, представления о благородстве и светлом начале в жизни Энвера Давыдова: Көннең дә жайлысын, / жәйгесен, асылын... / Сиңа дип нур жыйды / жирдә һәр ясылык [Харис, 1989: 192]. *А день был какой! – и летний, и долгий. / И – словно замерло солнце в зените. / И каждая лужица на земле / лучи для тебя собирала* [Харис, 2007: 128]. Являясь частью воспоминания об усопшем, образ небесного светила, а также воображаемый диалог с умершим как с живым адре-

¹ Перевод на русский язык выполнил Р. Бухараев.

сатом, придают поэтике этого произведения традиционные посвятельные черты.

В стихотворных же посвящениях А. Кушнера, напротив, усилена не вертикальная проекция в построении образов, ведущая к возвеличиванию адресата, а иная направленность, предельно «земная», «предметная», горизонтальная, так сказать, всецело охватывающая «вещный мир» и граничащая с обыденностью человеческого бытия. Предметность изображенного мира выступает своего рода препятствием на «пути» к возвышению адресата – важнейшего элемента в межсубъектной структуре этого поэтического жанра. Исследователь Ю. Казарин называет такое свойство поэтики «денотативностью»: «...у А. Кушнера, – пишет Ю. Казарин, – много в стихах предметов (у Бродского больше). Но предметность, или денотативность, есть неотъемлемая и обязательная часть понятийности. Я бы назвал в этом аспекте стихи А. Кушнера денотативными» [Казарин, 2012]. К примеру, посвящение, в котором есть прямое указание на адресата («Памяти Л. Я. Гинзбург»), имеет совершенно не возвеличивающее его заглавие – **«Сахарница»** (1995, опубл. 1996). Обращение к таланту известного литературоведа Лидии Гинзбург (1902–1990) здесь замещается поэтическим описанием столового предмета, который остался после смерти ее владелицы. Состоящее из четырех строф лирическое посвящение содержит подробное, детальное описание сахарницы, образ которой оживил в памяти субъекта речи воспоминание о прошлом как воплощение другой, более светлой и счастливой жизни: *И украшает стол, и если разговоры / Не те, что были там, – попроще, победней, – / Все так же вензеля сверкают и узоры, / И как бы ангелок припаян сбоку к ней...* [Кушнер, 2000: 268]. В специальной статье А. Жолковского «“Сахарница” А. Кушнера» выявляются уникальные черты художественного мышления российского поэта. В частности, исследователь пишет о том, «программная скромность

кушнеровского «я» принимает многообразные формы: тут и пристальное внимание ко всему малому, в том числе неодушевленному; и установка на сдерживание эмоций, слез, жестов, оценок; и примирение с житейскими трудностями, недоступностью дальних стран, смертью; и тщательно разработанная «естественная простота» говорной поэтической дикции – при ориентации на высокие классические образцы» [Жолковский, 2012].

Полагаем, что изображение «вещности» бытия в стихотворениях Кушнера в целом меняет архитектуру лирического посвящения, а именно, *смещает* этот жанр в сторону лирическо-философской миниатюры в форме отрывка, в котором есть место и тонкой иронии, и описательности предметного мира, и разным приемам «субъективного остроумия», по определению О. В. Зырянова [Зырянов, 2008: 305]. Существовая «на равных» по отношению к лирическому субъекту, адресат не отдаляется от него и не стремится к автономности своего бытия (сравните с багышлау М. Ю. Лермонтову Р. Хариса), а уравнивается, становится близким ему по духу, своего рода продолжением его скрытого «я».

* * *

Проведенное исследование не исчерпывает проблему дивергентных отношений между жанрами адресованной лирики в русской и татарской поэзии. Впервые особенности лирических посвящений и багышлау в русской и татарской литературах рассматривались в данной работе с опорой на методологию изучения разных типов диалога в лирике, разработанную С. Н. Бройтманом. Анализ разноязычного материала подтвердил, что область субъективного в диалогической структуре изучаемых жанров – лирического посвящения и багышлау – имеет более углубленный и репрезентативный характер в русской поэзии второй половины XX – начала XXI века. Несмотря на создание коммуникативной ситуации

лирического субъекта с «другим», эксплицитным и названным адресатом, здесь сильнее представлена сфера субъективного, которая проявилась в своего рода переносе «точки опоры» с субъекта адресации как «другого» на себя и свой внутренний мир. Лирическое посвящение в этом диалогическом аспекте исследования становится жанром самооткрытия и самопознания для поэта. В частности, в лирике А. Кушнера такая поэтическая стратегия наиболее полно проявилась через обращение к памяти о духовно близких для него людях, с которыми сталкивала его судьба – поэтах, музыкантах, критиках, литературоведов («Памяти И. Бродского», «Сахарнича. Памяти Л. Я. Гинзбург», «Памяти Ахматовой» и др.).

В татарских же багышлау интенция «посвятительного» диалога более всего реализована в области «другого» лирического сознания. В частности, в стихотворном цикле Р. Хариса «Перо» лирический субъект находится не на «равных» с духовным миром адресата, а напротив, стремится придать ему идеальные, возвышенные черты. Такая «объективация» художественного образа ведет не только к отдалению его от субъекта речи, но и ослабляет, нарушает собственно коммуникативный ракурс в содержании некоторых багышлау. Можно утверждать, что подобная структура диалогических отношений переводит адресата в область высокого «регистра» художественных представлений, сближая его с миром небесных светил – солнцем и звездами. В багышлау же «Биштау» Р. Хариса к таким возвышенным образам, близким к солнцу, относятся пять горных вершин, символизирующих величие поэта Лермонтова.

Дивергенция проявилась также в характере внутрилитературного синтетизма. Если в русской лирике XX – нач. XXI века лирическое посвящение свободно «скрещивается» с посланием, как генетически близким ему жанром, в том числе, с его самой известной разновидностью – дружеским посланием, то в татарской поэзии багышлау имеет смежные

черты с элегией, мадхией и эпитафией (эпитафическое посвящение).

Полагаем, что объективно новым ракурсом изучаемой темы может стать рассмотрение жанров адресованной лирики в творчестве русскоязычных поэтов – представителей этнических татар: Р. Кутуя, Р. Бухараева, Л. Газизовой. В силу того, что русскоязычная поэзия обладает свойствами транскультурности, т. е. она, с одной стороны, апеллирует к традициям русской литературы, ее культуры и языка, с другой, опирается на эстетический опыт и поэтику татарской лирики, ее исследование проблемизирует дискурс жанротворчества (Т. С. Круглова), а именно, раскрывает возможности выявления «новых» коммуникативных стратегий и диалогических интенций в области жанров адресованной лирики и их связей между собой.

*Исследование выполнено за счет гранта
Российского научного фонда и Академии наук
Республики Татарстан по проекту № 25-28-20082*

ШПРУХ, ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ «VIERZEILER» И «ACHTZEILER» И ШВАНК В ПОЭЗИИ ПОВОЛЖСКИХ НЕМЦЕВ

Е. И. Зейферт

Под российскими немцами понимаются потомки германских эмигрантов в Россию, а также, в редких случаях, германские эмигранты в Советский Союз. Ныне российские немцы живут в странах СНГ (вследствие сталинских репрессий, в частности, массовой депортации во время Великой Отечественной войны), в Германии (вследствие обратной эмиграции в конце XX – начале XXI века), странах Балтии, а также в Польше, Финляндии, Израиле, США, Греции и др. Преобладающее большинство писателей – российских немцев, живших на советском и постсоветском пространстве, эмигрировали в Германию (И. Варкентин, В. Вебер, Р. Лейс, В. Гейнц, К. Эрлих, Н. Пфеффер, А. Шмидт, Р. Лейнонен, Л. Раймер, Р. Пфлюг, Н. Ваккер, Э. Гуммель, А. Штайгер и др.), лишь немногие остались в СНГ – Г. Бельгер (г. Алматы), О. Клинг (Москва), Р. Кесслер (г. Ростов-на-Дону) и др. Безусловно влияние места проживания на творчество российских немцев.

Поволжье – регион, в котором сформировалась этническая группа «российские немцы». Именно в Поволжье переселялись немцы по Манифесту Екатерины II. Приток немцев в Россию заметно увеличился при Петре I, но массовое переселение произошло в царствование Екатерины II [Об истории, 1999: 10]. Согласно Указу, императрица пригласила своих соплеменников «переселяться в Российскую империю на неосвоенные и новые земли». Массовое появление немцев в России не случайно. Немаловажной причиной послужила традиция бракосочетания наследников русского престола с германскими монаршими особами.

Российско-немецкие поэты второй половины XX – начала XXI века обращаются к различным жанрам и жанровым формам. В пределах российско-немецкой литературы, ее жанрового поля, даже одного произведения наблюдается накапливание вторичных элементов, их экспансия в центр. В периферии жанрового поля российско-немецкой литературы зреют жанры, перешедшие затем в ядерные структуры. Жанровое поле российско-немецкой литературы хронологически претерпевает смещение материала из периферии в центр и наоборот. В 1940–1950-е гг. большие (поэма, лирический цикл, лирическая книга), а также изысканные (сонет, венок сонетов, триолет) формы были оттеснены на периферию, потому что в условиях депортации и тем более трудармии российско-немецкие авторы были лишены возможности создавать крупные формы, составлять и издавать книги, а также проявлять интерес к изысканной поэтике.

Сатирические и юмористические жанры (к примеру, шванк) во время депортации также не активны, и очередной всплеск шванка (Э. Гюнтер) возникает уже в 1970-е гг., когда условия бытования российско-немецкого этноса стабилизируются, боль приглушается и у авторов появляется желание прибегнуть к истокам народного юмора.

В 1941–1956 гг. в основном возникают жанры среднего лирического объема, благодаря своей величине не требующие особых условий для создания текста. Их лирическая тоналность позволяет адекватно выражать переживания, в том числе этнические. Наиболее распространенным жанром оказывается песня, способная бытовать в коллективном сознании. Значимы идиллия, элегия, послание и стихотворения с их жанровыми ситуациями.

В 1957–1990 гг., при несомненном сохранении лирики, для осмысления тягот прошлого и отражения социальной и исторической проблематики активизируются эпические и

лиро-эпические стихотворные жанры – поэма, басня, баллада, шванк.

В 1990–2000 гг. для российско-немецких поэтов наступает период раскрепощения творческих сил. При умеренном бытовании лирических, лиро-эпических и эпических стихотворных жанров и проявлении их жанровых аур значительно увеличивается число крупных концептуальных жанровых форм (лирического цикла и лирической книги), появляются экспериментальные (отрывок) и религиозные (молитва, псалом) жанры, укрепляют позиции восточные и западные «твердые» жанровые формы (сонет, венок сонетов, триолет, хайку, сенрю). Жанр молитвы развивается в основном в авангардной традиции. На новом этапе российско-немецкая литература обретает способность к рождению собственных жанровых форм, которые появляются на поле немецкого (*Dreizeiler*, *Vierzeiler*, *Achtzeiler*) и русского (российско-немецкая шансонная песня) языков.

Проявляется интерес к «строфическим» и «твердым» жанровым формам как западного, так и восточного происхождения – сонету, венку сонетов, триолету, хайку, танка, сенрю и др.

Шпрук в контексте жанровых форм «vierzeiler» и «achtzeiler» в поэзии поволжских немцев

Особую роль в генезисе новых российско-немецких «строфических» жанровых форм приобретают шпрук, под влиянием которого рождаются *Vierzeiler* и *Achtzeiler*, и хайку, повлиявшее на возникновение *Dreizeiler*. Остановимся на жанровых формах, одним из источников которых является шпрук.

В названиях стихотворений российских немцев Ф. Больгера (1915–1988), Р. Франка (1918–2001), Э. Гюнтера (1922–1982), В. Гердта (1917–1997) и других авторов нередко встречаются номинации «*Vierzeiler*» (Четверостишия) и

«Achtzeiler» (Восьмистишия). Обзор стихотворений с подобными названиями позволяет предполагать их генетическое и типологическое сходство. О влиянии шпруха на творчество российских немцев свидетельствует их апелляция к нему, а, следовательно, знание этого жанра. Другим предполагаемым источником Vierzeiler, на наш взгляд, является русская частушка.

Слово «der Spruch» в немецком языке имеет несколько значений: 1. Изречение, сентенция; 2. Приговор, решение; 3. Притча, текст (из Библии) [Немецко-русский словарь, 1965: 771]. Выражение «Sprüche machen» означает «хвастаться», «болтать». Кроме того, der Spruch» – обозначение жанра. Жанр шпруха [Генин, 1975: 785–786; Schneider, 1928–1929: 287–293; Moser, 1972; Jolles, 1968) возник в Германии в Средневековье, сначала он был достоянием шпильманов, в XIII–XIV вв. нашел применение в бюргерской поэзии, затем в качестве дидактического жанра перешел к миннезингерам. Шпрух характеризуется дидактизмом, моралистическим императивом, малым объемом, стремится к однострофичности, ямбическим и тоническим размерам, не допускает вымысла, минимально содержит иронию, тяготеет к прямолинейно-буквальному осмыслению мира, имеет предписывающий характер. Тематическая палитра – картина нравов, политические, любовные, этико-философские мотивы. В отличие от афоризма шпрух не отличается парадоксальностью, остротой смысла.

В наши задачи входит разграничить шпрух и Achtzeiler и Vierzeiler, затем – между собой – Achtzeiler и Vierzeiler, далее – две модификации Vierzeiler, возникшие под влиянием разных источников – шпруха и частушки (последнее позволит выяснить, наблюдается ли здесь смешение номинаций или природа данных литературных явлений сходна).

О разграничении Vierzeiler и Achtzeiler и шпруха в авторском сознании говорит тот факт, что эти различные формы могут встретиться в творчестве одного поэта.

Сопоставим Vierzeiler и Achtzeiler с российско-немецким шпрухом. От шпруха Vierzeiler и Achtzeiler, по всей вероятности, принимают дидактизм (заметно сниженный), малый объем, ямб, однострофичность.

Образы в шпрухе предельно упрощены, собирательны (второе лицо в риторических обращениях, местоимение «wer» («тот, кто»)), в Vierzeiler и Achtzeiler – оригинальны, нередко персонифицированы, индивидуальны, порой выражены рефлектирующим субъектом от первого лица.

Элементарность, прямолинейная буквальность подачи изречения в шпрухе сопряжена с использованием императивов (возьмем примеры из «Sprüche zum Nachdenken» («Шпрухи к размышлению») Э. Катценштайна (1918–1992): «Denk, was recht ist, / mach, was echt ist, / meid, was schlecht ist» («Думай о том, что истинно, / делай то, что правильно, / избегай того, что плохо»), модальных глаголов долженствования («Die Hand, die gibt, / die soll bescheiden schweigen. / Doch die bekommende / muss sich erkenntlich zeigen» («Рука, которая дает, / должна скромно молчать. / Но получающая рука / должна быть признательной»), конструкций условия («Wenn zwei sich / recht gut verstehen wollen, / müssen beide ehrlich / dasselbe wollen» («Если двое хотят хорошо понимать друг друга, / они оба должны быть честными»)).

Нередко наблюдается комбинация этих простых возможностей: к примеру, придаточное предложение условия + моральный императив: «Ehe du aus der Haut fährst, / überleg dir, / wie du zurückkehrst» («Прежде чем полезешь из кожи вон, / подумай, / как потом возвратишься»). Для Vierzeiler и Achtzeiler императивные советы факультативны.

Шпрух активно пользуется народной мудростью, вбирая в себя поговорку, пословицу, которые являются для него материнскими жанрами: «Die Wahrheit liege / in der goldnen Mitte. / Was ist denn dann / das erste und das dritte?» («Истина как бы лежит / в золотой середине. / Что же тогда первое и третье?»).

Поучительность шпруха носит категорический характер: шпрух не только поучает, но и выносит вердикт – положительным героям раздает лавры, отрицательных осуждает (см. одно из значений слова «*der Spruch*» – «приговор», «решение»). Доминантная косвенность выражения лирической мысли в *Vierzeiler* и *Achtzeiler* противостоит константной категоричности мыслеизъявления в шпрухе.

Несмотря на то, что шпрух – источник и *Achtzeiler*, и *Vierzeiler*, на последнюю жанровую форму он влияет более прямо. Единичные *Vierzeiler* практически подобны шпрухам: «*Willst du immer friedlich leben...*» («Хочешь ты всегда жить мирно...»), однако в большинстве своем *Vierzeiler* все же занимают промежуточное положение между шпрухом и *Achtzeiler*: в *Vierzeiler* есть черты и шпруха, и *Achtzeiler*, но в явном виде и те, и другие элементы не высокочастотны.

Хотя тематика *Vierzeiler* и *Achtzeiler* широкая, она во многом совпадает с тематикой шпруха. Содержательные аспекты текучи и не могут служить жестким критерием для разграничения или отождествления жанров, но здесь даже на уровне тематики наблюдаются отличия. Несомненна склонность *Achtzeiler* к историчности. Так, «*Achtzeiler*» В. Гердта адекватно служат для изображения судьбы российских немцев. Автор создает оригинальные лирические ситуации на темы судьбы своего народа: лирический герой, дом которого в море жизни бросают волны, обращается к великим мореплавателям с просьбой помочь его народу открыть в мировом океане остров как убежище; зайдя в лес, лирический герой жалеет раскричавшихся ворон, вспомнив, как в детстве разорял их гнезда – теперь он и сам понял, что значит быть бездомным. *Vierzeiler* обращаются к российско-немецкой тематике в редких случаях, российско-немецкий шпрух к такой тематике не обращается.

Тропеические средства, которые использует шпрух, намеренно бедны, порой стереотипны: автор «народного»

жанра преследует цель быть понятым всеми читателями и слушателями. Vierzeiler и Achtzeiler допускают в свою ткань богатую палитру тропов при предпочтении метафоры и аллегории. Из стилистических фигур постоянные элементы как шпруха, так и Vierzeiler и Achtzeiler – параллелизм и анафора, однако в общей массе в Vierzeiler и Achtzeiler стилистические средства по частотности выше, чем в шпрухе (в нашем материале 41,4% к 71,3%). Параллелизм и анафора подчеркивают двуплановость композиции (Больгер Ф. «Liebe gibt dir Mut und Stärke...» («Любовь дает тебе мужество и силы...»)). Примеры иллюстрируют все приведенные отличия:

Die Schwalbe weint: Man hat zerstört
ihr trautes Nest. Doch alle sagen:
Die Schwalbe singt, denn niemand hört
in ihrem Lied die bittren Klagen.
Naive Schwalbe, sei gescheit.
Wem möchtest du dein Leid vertrauen?
Kein Specht, kein Sperling findet Zeit,
um dir ein neues Nest zu bauen.

(Ласточка плачет: разрушили
её родное гнездо. Но все говорят:
ласточка поёт, ведь никто не слышит
в её песне горькую жалобу.
Наивная ласточка, будь разумнее.
Кому ты хочешь доверить свою песню?
Ни у дятла, ни у воробья нет времени,
Чтобы построить тебе новое гнездо.)
(Больгер Ф. Achtzeiler)

Tränen schmecken immer bitter,
wenn sie eine Frau vergoss,
bitter in der kleinsten Hütte,
bitter auch im reichsten Schloss.

(Слёзы на вкус всегда горькие,
когда женщина их льёт,
горькие – в маленькой хижине,
горькие – и в самом богатом замке.)
(Больгер Ф. Vierzeiler)

Wer unrecht tut
ist verdorben und schlecht.
Wer es wortlos duldet,
tut auch nicht recht.

(Кто неправильно поступает –
тот испорченный и плохой.
Кто бессловесно терпит,
тот тоже не прав.)

(Катценштайн Э. Sprüche zum Nachdenken
(Шпрухи к размышлению))

Таким образом, несмотря на то, что шпрух выступает источником Vierzeiler и Achtzeiler, он передает им лишь некоторые свои черты, не покидая жанровое поле российско-немецкой поэзии в чистом жанровом виде. Генетически связанные со шпрухом, Vierzeiler и Achtzeiler развиваются самостоятельно, получая и совокупность собственных признаков. Vierzeiler более подвержены влиянию шпруха. Возможно, это второй этап в цепочке данного жанрообразования: шпрух – Vierzeiler – Achtzeiler, причем ни одна из этих форм не теряет своей уникальности, в том числе те из них, что способны быть материнскими.

Константой отличия Vierzeiler и Achtzeiler, безусловно, служит их строфический объем (четырёх- или восьмистишная форма). Влияет ли он на тематическую композицию этих литературных явлений?

Рассмотрим лирические ситуации в отдельных Achtzeiler. «Achtzeiler» Ф. Больгера:

«Mir war entschlüpft ein böses Wort...» («Из меня выскользнуло злое слово...»).

Лирическому герою не дает покоя произнесенное им некогда плохое слово, он пытается найти его, чтобы уничтожить, но как только находит, оно развеивается и приносит новое несчастье.

«Die Schwalbe weint: Man hat zerstört...» («Ласточка плачет: разрушили...»). Ласточка поет о том, что ее гнездо разрушено, но никто не слышит в ее песне жалобу.

«Mein Glück zu suchen, zog ich fort...» («Свое счастье искать я двинулся...»).

Лирический герой отправился в далекие края искать свое счастье, седым вернулся на родину. Здесь его встретило Счастье, спросив, где же он был так долго.

«Achtzeiler» Р. Франка:

«Vom Kriege halb zu Tod geschunden...» («Войной почти до смерти истерзана...»). После войны земля истерзана, но приходит Плуг и сшивает ее упорно по швам, рубцуя раны.

«Die Toten ruhen hier in ewgem Schweigen...» («Мертвые покоятся здесь в вечном молчании...»). Мертвые покоятся под плитами, а на земле раздается детский смех, звучат песни.

«Im Herbst war's, beim Kartoffelroden...» («Это было осенью, на уборке картофеля...»). Лирический герой, собирая осенью картофель, сравнивает лежащие рядом с новыми клубнями остатки семенного картофеля со стариками, уступающими дорогу молодым.

Лишь немногие ситуации в Achtzeiler стереотипны. Так, в стихотворении «Es war im März, im trüben März...» («Это было в марте, в пасмурном марте...») Ф. Больгер сопоставляет весеннее оживление с душевным всплеском лирического героя.

Каковы лирические ситуации в Vierzeiler?

«Vierzeiler» Ф. Больгера:

«In verstummten Felsenklüften...» («В молчаливых ущельях...»). В молчаливых ущельях обитает ленивая Вечность. Чтобы открыть ее тайну, туда спешит оживленное Время.

«Legt die Wahrheit man in Ketten...» («Правду заковывают в цепи...»). Правду заковывают в цепи, но она все равно остается истинной. Если хочешь спасти правду, не робей ни перед какой опасностью.

«Steine seufzen still und stöhnen...» («Камни вздыхают тихо и стонут...»). Камни вздыхают, стонут, когда их освещает луна. Камни – это застывшие слезы, которыми иногда плачет небо.

«Liebe gibt dir Mut und Stärke...» («Любовь дает тебе мужество и силы...»). Любовь дает мужество и силы и делает слабым. Любовь создает прекрасные произведения и разрушает их.

«Alle lieben frische Nelken...» («Все любят свежие гвоздики»). Все любят свежие гвоздики, но, когда они вянут, их выбрасывают.

«Männer knirschen mit den Zähnen...» («Мужчины скрипят зубами...»). Мужчины лишь скрипят зубами, когда от боли разрывается сердце. Где мужчина рыдает, там камни плачут в поле.

Как видим, лирическая ситуация в Achtzeiler более развернута, чем в Vierzeiler. Она нередко строится на интересной, оригинальной аналогии и отличается парадоксальностью движения мотивов, нередко притчеобразным (кратким, иносказательным, поучительным) лирическим сюжетом (срабатывает одно из значений номинации источника исследуемых жанровых форм «der Spruch» – «притча»). Achtzeiler имеет не только притчеобразный, но и баснеподобный (но не басенный) характер художественной ситуации. Притчеобразность Achtzeiler подчеркнута персонифицированными аллегориями: у Р. Франка таким героем выступает Плут, у Ф. Больгера – Счастье, аллегорические персонажи наделены прямой речью, причем в их уста вложена истина, «соль» стихотворения.

По примерам лирических ситуаций видно, что притчевой и аллегорический характер порой, но значительно реже имеют и Vierzeiler (53,9% в Achtzeiler/12,3% в Vierzeiler): см., к примеру, у Ф. Больгера – «In verstummen Felsenklüften / weilt die träge Ewigkeit. / Ihr Geheimnis uns zu lüften, / eilt bergan die rege Zeit» («В молчаливых ущельях / находится ленивая Вечность. / Чтобы открыть нам ее тайну, / спешит в гору оживленное Время»). Vierzeiler также могут включать в себя аналогию, антитезу (стилистически это нередко выражено параллелизмом) и также могут быть парадоксальны, но реже, чем Achtzeiler (аналогия, антитеза – 42% к 79,1%; парадоксальность – 23% к 51,2%).

Двуплановость композиции Achtzeiler и Vierzeiler обусловлена разными причинами – показом двух параллельных друг другу планов, философичным притчевым характером (подтекст + реальный план).

Шпрух не имеет пуанта – его поучительное содержание обычно равномерно разлито по тексту. Vierzeiler и Achtzeiler нередко пуантированы, хотя Achtzeiler чаще, чем Vierzeiler (75,6% к 36,1%), несмотря на то, что все Vierzeiler, претерпевшие влияние частушки, перенимают от нее пуант.

Таким образом, при сопоставлении Achtzeiler и Vierzeiler просматривается следующая тенденция: отдельные черты, высокочастотные, доминантные для Achtzeiler, для Vierzeiler среднечастотны или даже факультативны (это двуплановость композиции, притчеобразный характер, аллегории, пуант). Подобная тенденция связана с большей близостью к шпруху Vierzeiler, чем Achtzeiler.

Обратимся к форме Vierzeiler, возникшей под влиянием частушки. К примеру, Э. Гюнтер, известный российско-немецкий шванкист, поэт-сатирик, создает два цикла сатирических Vierzeiler о жизни в советской немецкой деревне – «Vierzeiler» и «Vierzeiler über verkehrte Liebe» («Четверостишия о неправильной любви»). Они подобны частушкам.

Герои Vierzeiler Гюнтера близки героям его шванков. Автор высмеивает неверность в любовных отношениях, лень, любовь к загранице, ханжество и другие пороки. Цикл «Vierzeiler über verkehrte Liebe» полностью посвящен высмеиванию неверности в любви. Оба цикла сопровождаются рамочными куплетами – вступительным и заключительным. «Vierzeiler» поданы с намеренным маркированием синтетического характера Vierzeiler, возникшего под влиянием частушки. Автор предваряет текст ремаркой – «Vorgetragen von der Melkerin Grete und dem Schofför Michel» (Исполняется дояркой Грет и шофером Михелем). Михель начинает пение, затем исполнители поют Vierzeiler по очереди и последний, заключительный куплет исполняют вдвоем. Ремарки носят предписывающий характер морального императива (к примеру: «Die man schonnungslos entlarvt» («Таких людей терпеть нельзя»)), отсутствующий в частушке, но присущий шпруху.

Русская частушка, безусловно, дарит Vierzeiler свою 4-строчную куплетность. От частушки к возникшим под ее влиянием Vierzeiler также переходят лиро-эпическая ситуация (краткий сюжет, кульминативность), подача материала от лица рассказчика, использование прямой речи, пуант.

Причины, по которым российско-немецкие Vierzeiler начинают нуждаться в ином, кроме шпруха, источнике, по всей очевидности, следующие.

1. Vierzeiler стремятся питаться как немецкой, так и русской традицией.

2. Российские немцы востребуют здесь сатиричность, не свойственную шпруху (он минимально допускает иронию), но характерную для частушки.

3. Хотя идущий от фольклора шпрух ориентирован на устное произнесение, частушка своей потенциальной синтетической природой бытования (вокал, музыка, художественный свист, танец) в комплексе сильнее воздействует на слушателя.

Источники здесь сближаются и действуют в комбинации, усиливая свое влияние.

Слово «*der Spruch*» содержит в себе семантику «хвастаться, болтать» («*Sprüche machen*»), что роднит данное слово с легкой, задорной частушкой.

Vierzeiler, ориентированные на частушку, не используют традиционный для частушки и привычный для ее исполнения песенный хорей, а апеллируют к традиционному для шпруха ямбу (ср.: Гюнтер Э. *Vierzeiler*; *Vierzeiler über verkehrte Liebe*).

Характерно, что к шпруху в основном обращаются массовые литераторы (Э. Катценштайн), а к *Vierzeiler* и *Achtzeiler* – авторы первого и второго ряда (Ф. Больгер, В. Гердт).

Какова строфико-метрическая специфика *Achtzeiler* и *Vierzeiler*? Наблюдается практически абсолютное тяготение к ямбу, хотя в диффузных формах, к которым мы вернемся ниже, возникает свободный стих. Графическая нерасчлененность (отсутствие пробелов между строками) для *Vierzeiler* константна, для *Achtzeiler* доминантна. Строфические схемы в *Achtzeiler* стремятся к единству – к примеру, сохраняя чередование мужских и женских клаузул, выражая стремление пользоваться минимальным количеством рифмопар. Картина в *Vierzeiler* такая: формы, возникшие под влиянием шпруха, имеют перекрестную рифмовку, появившиеся под влиянием частушки – парную.

По нашим наблюдениям, *Vierzeiler*, *Achtzeiler* и шпрух в поэзии российских немцев в силу своих генетических и структурно-содержательных особенностей не живут вне цикла. Шпрух еще в XIII–XIV вв. примыкал к другим жанрам больших и средних форм – поэме, басне и др. [Генин, 1975: 785]. Малый объем шпруха, *Vierzeiler* и *Achtzeiler* побуждает их создавать вместе с подобными себе формами моножанровые и – реже – полижанровые циклы, а интонационно-смысловая законченность данных форм позволяет им

вступать в циклическое единство без опасения потери автономии. Характерно, что авторы Vierzeiler и Achtzeiler нередко не ставят между отдельными текстами в цикле знак «***», подчеркивая одновременно слитность цикла как одного произведения и полную автономность гномических форм в ней, не нуждающуюся в маркировке.

В качестве примера полижанрового цикла можно назвать «Kurzgedichte» («Короткие стихотворения») А. Гизбрехт (1953). Возможно, само понятие «Kurzgedichte» возникает по аналогии с термином «Kurzgeschichte» («Короткие рассказы»). Судя по репертуару, автор относит к Kurzgedichte стихотворения от 3 до 8 строк, отдельные из которых представляют собой хайку: «Am Strand...» («На пляже...»), Dreizeiler: «Gedankenmuster...» («Рисунок мысли...»), а также диффузные образования, включающие в себя черты Dreizeiler (отсутствие рифмы и метра) и Achtzeiler (8-строчность): «Erinnerungsflüsse...» («Реки воспоминаний...»).

Vierzeiler, Achtzeiler и шпрух в российско-немецкой поэзии бытуют только на немецком языке.

В немецкой поэзии, в том числе в современной, по данным проведенного нами обзора, не наблюдается склонности к жанровым формам Vierzeiler и Achtzeiler, что позволяет говорить об их специфичности для российско-немецкой поэзии.

Важной чертой шпруха, способствующей его сохранению в российско-немецкой поэзии, является моралистический императив. Благодаря этой жанровой доминанте российско-немецкие литераторы, в основном представители массовой литературы, получают возможность передавать младшим поколениям свой жизненный опыт.

Однако стремление к косвенной передаче знания жизни, сопряженное с отображением российско-немецкой проблематики, формирует новые формы Vierzeiler и Achtzeiler, рожденные на основе шпруха. Этот процесс получает подпитку

благодаря воздействию такого элемента этнической картины мира российских немцев как стремление подчеркнуть своеобразие родного этноса. Бикультурализм российских немцев для создания *Vierzeiler* активизирует и русский источник – частушку.

Судя по набору признаков в исследуемых жанровых формах, сначала появляется *Vierzeiler*, затем при его влиянии – *Achtzeiler*. Явное преобладание собственных признаков *Vierzeiler* и *Achtzeiler* (косвенная передача лирической ситуации, российско-немецкая тематика, двуплановость композиции, притчеобразность, пуантированность, аллегории, философизм, рефлектирующее «я»), различающихся по иерархичности, над заимствованными у шпруха (дидактизм (в небольшой степени), малый объем, ямб, однострофичность) решает вопрос жанрового статуса в пользу автономности новых образований.

Шванк российских немцев: развитие немецкого жанра в России (на примере творчества Эдмунда Гюнтера)

Шванк (нем. *Schwank*) – жанр немецкой городской средневековой литературы, небольшой юмористический рассказ в стихах, а позднее в прозе, часто сатирического и назидательного характера, возник в Германии в XIII в. Как отмечает современная исследовательница И. В. Десятникова, «попав в Россию в XVII в., шванк начинает самостоятельный путь развития и отделяется, таким образом, от шванка в Германии» [Десятникова, 2006: 238].

Жанр немецкого шванка в России, как правило, осваивали российские (советские) немцы. В жанре шванка писали Э. Гюнтер, Ф. Больгер, Д. Буш, Р. Кёльн, Г. Гафнер, К. Гердт, А. Закс, Ф. Кригер, Э. Куфельд, Л. Маркс, А. Рамбургер, В. Файст, И. Штейзель, К. Экк, Р. Эрхардт, К. Оберт, И. Кунц, Э. Шпулинг и др.

Наиболее полное представление об исследуемом жанре дает творчество известного шванкиста Эдмунда Гюнтера. Будучи двуязычным автором, Э. Гюнтер пишет шванки только на немецком языке, что подчеркивает осознание поэтом немецкой генетической природы данного жанра. Используя указание на шванк в названиях книг, циклов, стихотворений, Гюнтер апеллирует к совокупности жанрообразующих признаков шванка, среди которых – фабульность, монособытийность, сатирическая и юмористическая тональность, дидактичность, анекдотичность, локальность художественного пространства, суженное художественное время «недавнее прошлое», характерные сюжетные действия, типичные персонажи, субъект повествования – рассказчик и др. Эти свойства характерны вообще для шванка. Для шванка российских немцев характерно совмещение жанрового модуса шванка с идиллическим модусом, на чем мы остановимся подробно ниже.

Жанровое указание на шванк (*der Schwank*) Гюнтер применяет в названиях книг, циклов произведений и отдельных стихотворений.

Влечет ли вербальное указание на шванк у Гюнтера использование всей совокупности признаков этого жанра? Трансформирует ли автор жанр шванка? Для анализа возьмем стихотворный цикл Э. Гюнтера «*Versschwänke über bunte Liebesgeschichten und obendrein... ein fataler Kuß*» («Стихотворные шванки о разных любовных историях и, кроме того... один роковой поцелуй») из его немецкоязычной книги «*Gefeixt und geschmunzelt*» (дословный перевод – «Обсмеяно и высмеяно»; издательское название на русском языке «Акты и факты» (1970).

Во всех стихотворениях цикла: «*Der heiratslustige Okse-Felix*» («Желающий вступить в брак здоровый, как бык, Феликс»), «*Das arme Kind*» («Бедный ребенок»), «*Dr größte Schoufhammel im Dorf*» («Самый большой баран в деревне»),

«Jon Jonitsch» («Джон Джонич»), «Dr nackche Klaus» («Голый Клаус»), «Der fatale Kuß» («Роковой поцелуй») – широко используется гессенский диалект, относящийся к западно-средненемецким, рейнскофранкским диалектам. Гессенский диалект был широко распространен в Поволжье, сам Гюнтер был носителем этого наречия.

В текстах Гюнтера обнаруживаются такие признаки гессенского наречия, как, например, отрицание «ка» («ka Graa»), уменьшительно-ласкательный суффикс «je» вместо «chen» («Katje»), сочетание «st» («biste» вместо «bitte»). Неоднократно встречается свойственный западным диалектам диалектизм «Gaul» (конь). Поэт использует характерную для всех немецких диалектов редукцию гласных, синкопы и апокопы (в частности, инфинитивы утрачивают конечное «n»).

Одна из важнейших черт жанра шванка – фабульность. Рассмотрим фабулы шванков Гюнтера.

1. «Der heiratslustige Okse-Felix» («Желающий вступить в брак здоровый, как бык, Феликс»). Феликс жалуется на отсутствие к нему внимания со стороны женщин. Он здоров, как бык, но не может найти себе невесту. Самый умный человек в деревне, всеобщий советчик Мишке (Mischke) обращает внимание Феликса на причину его невезения – пристрастие к спиртному.

2. «Das arme Kind» («Бедный ребенок»). Петер – единственный ребенок Флоре, поэтому он сильно избалован. Юноша, «бедный ребенок», вырос невеждой, лентяем. Хотя Петер уже общается с девушками, мать продолжает опекать его. Большим потрясением для Флоре становится новость Мале, которая сообщает, что родила ребенка от «бедного ребенка» Петера.

3. «Dr größte Schoufhammel im Dorf» («Самый большой баран в деревне»). Линус – хвастун и хулигатель женщин. Ни одна из девушек в деревне никогда не устраивала его, он

грубо критиковал их внешность. Теперь Линусу сорок лет, но он еще не женат. Заметив, что мужчина увлекся Мале, женщины вступают в сговор, решая отомстить Линусу. Когда он по договору с Мале приходит выпившим ночью к ее дому и, не дождавшись ее, засыпает, женщины сталкивают его на землю, пачкая в пыли. С тех пор проученного и высмеянного женщинами Линуса зовут «Бараном».

4. «Jon Jonitsch» («Джон Джонич»). Джон Джонич, большой любитель женщин, донжуан, постарел и вспомнил о своих многочисленных незаконных детях в разных городах. Но дети не желают знать такого отца. Тогда Джон Джонич подает в суд на одного из своих сыновей, летчика. Судья просит истца опознать ответчика из двух молодых людей в форме летчика. Джон Джонич ошибается. Судья не признает его отцовских прав.

5. «Dr nackche Klaus» («Голый Клаус»). В военное время женщин в деревне было много, а мужчин единицы. Этим перевесом пользуется Клаус. Он меняет женщин одну за другой, оправдывая свои измены хозяйственной неумелостью избранниц. Когда Клаус «влюбляется» в Лизбет, та предупреждает его, что в случае измены отомстит. Клаус не учитывает этого и изменяет Лизбет. Она подговаривает других оскорбленных женщин, и они вместе секут обманщика крапивой. Клаус становится посмешищем. Он так спешно убегает из деревни, что якобы забывает на скамейке штаны. С тех пор Клауса зовут «Голым Клаусом».

6. «Der fatale Kuß» («Роковой поцелуй»). Герой узнает о доказательстве профессором Штронгом пагубного воздействия на организм страстных поцелуев и просит жену впредь прекратить любовные утехы. Находчивая женщина объясняет мужу, что профессор просто не знает горячего женского поцелуя. В жизнь героя возвращаются страстные ласки.

По своей жанровой традиции шванк монособытиен. Гюнтер, даже если и расширяет сюжет шванка (так, жизнь

Джона Джонича показана с юности до старости, Петера – с детства до вхождения во взрослую жизнь), то крупным планом и с подробностями он показывает только центральный эпизод (суд Джона Джонича с сыном, история с незаконным ребенком Петера). Прозвища Линуса (Баран) и Клауса (Голый Клаус) также обязаны случаю, описанному в главном эпизоде шванка. Динамичность развития действия в шванке постоянно подчеркивается лексически – глаголами (*rennt* / мчится, *eilt* / спешит), наречиями (*im Nu* / мигом, *sofort* / сразу).

Художественное время шванка сужено его монособытийностью. Первый шванк у Гюнтера изображает настоящее, остальные – прошлое, но недавнее прошлое (см., к примеру, зачин в шванке о Клаусе: «*Das ist nicht gar zu lange her, / was mit dem Klaus geschehen*» («Это было не так давно – / то, что случилось с Клаусом»)). Соответственно в первом шванке использованы глаголы настоящего времени, в других – прошедшего (имперфект, реже – перфект). Преобладание прошедшего времени несовершенного вида указывает не только на письменный характер произведений, но и на некую незаконченность действия в шванке, его типическую повторяемость. Ориентирами во времени служат и наречия – «*nun*» (теперь), «*gar zu lange*» («не так давно»).

Художественное пространство шванка локально. Действие в основном происходит в конкретной деревне. На место действия косвенно указывает и использование диалекта, как известно, исторически вытесненного в сферу устного общения определенного социального слоя – крестьянства. Биобиблиограф А. Моритц отмечает, что Гюнтер родился в крестьянской семье [Moritz, 2004: 52]: следовательно, шванкист описывает хорошо знакомую ему среду. Шванк имел городскую и деревенскую традиции. Гюнтер в пяти шванках апеллирует к деревенской традиции, в одном – «*Der fatale Kuß*» – к городской. Широкая география любовных по-

хождений Джона Джонича (едва ли не весь Советский Союз) только упомянута, но не развернута.

Герои Гюнтера – неудачливый в отношениях с женским полом пьяница Феликс, маменькин сынок Петер, хулиатель женщин Линус, обманщик женщин, донжуан Клаус, прелюбодей Джон Джонич (легко заметить, что все шесть шванков построены на пикантных любовных ситуациях, что заявлено уже в названии цикла) – осмеиваются автором в соответствии с сатирической природой шванка; в первых пяти шванках Гюнтер высмеивает пьянство, прелюбодеяние, избалованность, обман, хуление, несправедливость, гордыню, в шестом – наукообразные домыслы персонажа. Это стихотворение отличается шутливой тональностью (план героя и его супруги Сузи) и сатирическим подтекстом (план профессора Штронга как автора псевдонаучной теории): мишенью для нападок становится не герой, выступающий от имени «я», а упомянутый в шванке профессор Штронг.

Сатирическая и юмористическая природа шванков Гюнтера усилена общим названием книги – «Обсмеяно и высмеяно». Слова с семантикой «смеха», «насмешки» рассыпаны по всему циклу – «lacht spöttisch» (язвительно смеется), «lachend» (смеясь), «foppt jeder Aff» (дразнит каждая обезьяна), «ward Klaus nun zum Gelächter» (теперь Клаус стал посмешищем) и др.

Для сюжетной морфологии шванка характерны ситуации наказания любовника с помощью плутовских трюков («Dr größte Schoufhammel im Dorf», «Dr nackche Klaus»). По предварительному сговору женщины наказывают обидчиков Линуса и Клауса. Плутовской, преднамеренный характер наказания особенно подчеркнут в шванке о Линусе, где Мале просит Линуса прийти к ее дому в полночь выпившим и ждать условного сигнала, сама же ночью с тремя другими женщинами прячется в укрытии. В шванке о Клаусе Лизбет предупреждает обманщика о мести, что снижает степень

женского «плутовства». В других сатирических шванках Гюнтера героини наказывают себя сами: Феликс – пьянством, следствием которого становится неприятное для него холостое положение, Петер и Джон Джонич – небрежностью в любовных связях и соответственно нежелательным отцовством (Петер, Джон Джонич) и одиночеством в старости (Джон Джонич).

Как и свойственно шванку, исследуемые стихотворения Гюнтера дидактичны. Рассказчик в шванке порой прямо обращается к читателю, советуя ему с осуждением относиться к тому или иному герою. К примеру, в заключительных строках шванка «Джон Джонич» читаем: «Korzum, wann Jonitsch eich bgegt, / sou schickt'n..na.. wuhie ihr wollt!» («Короче, когда встретите Джонича, / пошлите его... куда хотите!»). Эта «рекомендация», замыкая текст, как бы заменяет мораль.

В шванках встречаются и готовые «морали», например: «Solang wie du die Flasch umarmst, / tut dich ka Fraa umarme» («Пока ты обнимаешь бутылку, / никакая женщина тебя не обнимет») – в стихотворении о Феликсе; «Doch bleibt die Lieb net nour beim Kisse, – / däs gebt aach Kinnr, liewe Leit» («Но любовь не только поцелуи, – / она дает еще и детей, милые люди») – в стихотворении о Джоне Джониче.

Рассудительный рассказчик хорошо знает жизнь и предугадывает краткость беспечной жизни маменькиного сынка Петера: «Mag noch so schön das Liedchen sein, / doch einmal hats ein Ende» («Как ни замечательна песенка, / когда-то быть концу»).

Безусловно дидактичны названия шванков, включающие в себя прозвища героев: Гюнтер приводит эпизод, который послужил причиной получения обидной клички, и учит читателей не поступать так же, чтобы не быть заклеяменными прозвищем, как происходит в стихотворениях «Dr größte Schoufhammel im Dorf» и «Dr nackche Klaus». В первом

шванке собирательным рассказчиком является коллективное «мы» – односельчане Феликса. В остальных шванках субъект повествования выступает от первого лица единственного числа. Показательно, что «мы» сочувствует герою (односельчане жалеют Феликса и советуют ему обратиться за помощью к самому умному мужчине в деревне), а «я» осуждает. «Мы», как видно, идентифицирует героя с «одним из нас».

Какова дистанция между рассказчиком и персонажами в шванках Гюнтера? Рассказчик – свидетель отдельных событий, случившихся с героями (ситуация с Феликсом), лично знаком с некоторыми персонажами (с Джоном Джоничем), в своем повествовании опирается на слухи: «Dr größte Schoufhammel im Dorf»: «Doch hörte man, daß er des Nachts / sich schleiche zu der Male» / «Но говорили, что он по ночам / похаживал к Мале»). Рассказчик, очевидно, живет (жил) в одной среде с персонажами. Определяет ли дистанцию между рассказчиком и персонажами использование литературного языка в речи рассказчика в пяти шванках из шести (в шванках Гюнтера в прямой речи героев широко используется диалект)? Можно ли утверждать, что рассказчик образованнее, культурнее персонажей? Исследователь Т. Строева утверждает, что «сравнение носителя диалекта с примитивным человеком подтасовано», «диалект не является искажением, испорченной разновидностью общенародного языка, как это часто считала старая наука в связи с социально-низким положением диалекта по сравнению с литературным языком» [Строева, 1985: 7]. Будучи формой языка более низкой в сравнении с литературным языком, диалект в то же время является живой и свободной речью. Современная наука считает, что диалектные особенности, в основном, не народные, а разговорные. По утверждению Т. Строевой, многие крестьяне владеют и диалектом, и литературным языком, по-разному разговаривая в зависимости

от функции общения (разговор с односельчанином, крестьянином из другой деревни, учителем, врачом или пастором, горожанином). Так что говорить о резкой дистанции между рассказчиком и персонажами нельзя. Читатели и слушатели шванка – широкая публика, в основном деревенские жители. Этим и объясняется использование диалекта не только в речи персонажей, но и в речи рассказчика (в шванке «Джон Джонич»).

Рассказчик ощущает себя ближе к читателю, чем к персонажам, ищет в читателе единомышленника, прямо обращается к нему (к примеру: «Ihr wißt 's, wie 's nach Kriegszeit war...») («Вы знаете, как было в послевоенное время...»). Персонажи характеризуются нелестно: «armer Topp» («горемыка»), «alter Wallach» («старый мерин»), «Prahlhans» («хвастунишка»), но в основном устами других героев, а не рассказчика, однако нелестное мнение совпадает, как видно, с мнением рассказчика.

В шестом шванке, отличном от других, сам рассказчик становится главным героем повествования, перенося сатирическое высмеивание на другого персонажа. Рассказчик этого шванка и его жена, судя по их речи, горожане.

«Разговорная речь склонна к образности, яркости, насыщенности в эмоциональном отношении». Эта характеристика относится в исследуемом материале и к речи рассказчика, и к речи других персонажей. Образно поданы моменты мщения обидчикам: женщины толкают Линуса, и он падает в пыль – по шутливому наблюдению рассказчика, «будто что-то ищет там»; Клаус быстро убегает – по мнению остролова-рассказчика, «будто его неожиданно укусила бешеная собака» (далее образы варьируются: женщины шутят, что он бежал так быстро, что «ни одна беговая лошадь не догнала бы»; люди затем придумывают, что Клаус умчался так спешно, что «забыл штаны на скамье»). Благодаря тропам развязки легче запоминаются.

Метки прозвища, данные народом Линусу и Клаусу, остры на язык любовницы Клауса, между ударами крапивой колко припоминающие ему его упреки.

Разговорность речи определяет простоту синтаксических построений (простые предложения, сложные предложения с незатейливой сочинительной или подчинительной связью), а также особое, «устное» построение фразы. Так, рассказчик по ходу повествования припоминает, уточняет детали случившегося: «Dann ging er von der Male fort, / im Juli war 's, beim Dreschen» («Потом он ушел к Мале, / это было в июле, во время молотбы»).

Шванк не чуждается грубого юмора. Лутц называет Клауса «оборотнем», Грет – «петухом». Грязен на язык Линус: у Миле, по его мнению, «волосы подстрижены, как у старого коня», Эмма «так худа, что видны все ребра», у Лоре – «аистина шея», у Кате – «нос сапожком» и «обезьяний лоб». В оскорблениях героини используют диалектизмы – «Gickel» («петух»), «Gaul» («конь»). Гюнтер не применяет в шванках нецензурную лексику, но указывает на ее употребление персонажами:

Ein Sprung!
Ein Stoß!
Ein Purzelbaum!
Ein dreistöckiges Fluchen...

(Прыжок!
Толчок!
Кувырок!
Трёхэтажная брань...)

Сочный, недвусмысленный язык шванка Гюнтера практически обходится без тактичного эвфемизма и перифразы (к тому же слишком сложных для стиля шванка), но не опускается на самое дно низовой культуры.

В заглавии автор не дает разгадку прозвища героя или развязку сюжета, чтобы заинтриговать читателя. Разгадка или развязка предлагаются в самом финале шванка: «Ich denk', nun ist es klar, warum / die Leut ihn «Hammel» nennen» («Я думаю, теперь ясно, почему / люди зовут его бараном»; «...nahm sie sich lachend schon den x-ten Kuß!» («...взяла она смеясь уже n-ный поцелуй!»).

Шванкам Гюнтера свойственна пуантированность. Пуантами исследуемых шванков являются пьянство Феликса как причина нелюбви к нему женского пола, рождение незаконного ребенка у Петера, наказание женщинами Линуса, непризнание отцовских прав Джона Джонича, наказание женщинами Клауса, объяснение Сузи непонимания профессором Штронгом пользы страстных поцелуев.

Героями и одновременно объектами насмешки во всех шванках у Гюнтера являются мужчины. Женщины – в основном предмет несправедливых обвинений и субъекты мщения. Автор-мужчина позволяет себе выпады в основном против представителей своего пола, вероятно, опасаясь обвинений в дискриминации противоположного пола. Женщины в шванках Гюнтера высмеиваются косвенно: устами героев (Клаус хулит женщин, но за это наказан), описанием порочных поступков мужчин (Флоре неправильным воспитанием портит своего сына; поощряя прелюбодеев, женщины сами становятся на путь порока).

Интересна ономастика в исследуемом материале. В шванках Гюнтера повторяются одни и те же имена женщин, что указывает не только на однообразие немецких имен в поволжских деревнях, но и на второстепенный план изображения женских персонажей. Герои-мужчины носят имена, встречающиеся в цикле единожды (Феликс, Петер, Линус, Клаус, Джон Джонич), причем среди них не только типично немецкие распространенные (Петер, Клаус) и редкие (Линус), но и не имеющие отношения к немецкой традиции

(Джон). Отчество у Джона Джонича, во-первых, прибавляет комичности персонажу, во-вторых, как бы указывает на возможную потомственность, прочность порока – донжуанства (заметим, что имя «Джон» является английским аналогом имени Жуан, а по звучанию сходно со словом «донжуан»). Женские имена (Анне, Кате, Лене, Грет, Флоре, Мале, Миле, Лизбет, Эмма, Лоре, Кате, Инге, Сузи) автором намеренно повторяются, как в жизни.

На то, что шванки написаны российским (советским) немцем, на уровне лексики указывают руссизмы («...is es Kryschka» / «...крышка»), отдельные имена (Мишке), наличие отчества у героя Джона Джонича, топонимы советского пространства (Омск, Рига, Краснодар, Самарканд, Львов, Пенза, Киев – места проживания незаконных детей Джона Джонича).

Бытописание как неотъемлемый компонент жанра шванка присутствует и у Гюнтера. Шванки Гюнтера лишены фантастических элементов, возможных в этом жанре, но бытовыми элементами не перегружены. В цикле встречается не более десятка бытовых реалий («der Hinterhof» (задворье), «die Bank» (скамья), «das Häusche» (домик) и др.), основное внимание шванкиста обращено к фабуле. Названия отдельных бытовых элементов попадают в тропы: «du saufst dr Schnaps / wie 's Kalb die Milch» («ты пьешь шнапс, / как теленок молоко»). Немногочисленность бытовых реалий компенсируется использованием диалекта, употребляемого именно в сфере бытового общения.

Создавая стихотворный шванк, Гюнтер лишь в малой степени, как этого и требует жанр, использует поэтические приемы для украшения текста.

Это редкие и незатейливые анафоры и параллелизмы:

Sou wie dr Gickl 'n rote Kamm,
Sou wie vorm Schouf a hungrich Lamm.

Wie war vour den däs Friehjour lustich!
Wie war vour den dr Summer hell!

(Как красный гребень петуха,
Как голодный перед овцой ягненок.

Как была для него весела весна!
Как было лето для него светло!)

Встречаются и нехитрые композиционные повторы ситуаций. Клаус, бросая женщин и оправдывая свои измены, упрекает их в бесхозяйственности:

Die Lutz war seine erste Frau,
doch nur auf sieben Wochen.
Dann sagte er: «Die kann for mich
net backe und net koche».

Die zweite war die Hannse Gret –
und wieder tät's nicht glücken.
Ihr sagte Klaus: «Schub los! Du kannst
Net stricke und net flicke».

(Лутц была его первой женой,
но только на семь недель.
Потом он сказал: «Эта не может для меня
печь и готовить».

Второй была Грет Хансе –
и опять не повезло.
Ей Клаус сказал: «Убирайся! Ты не можешь
вязать и штопать».)

Другая женщина, Мале, не умела, по наговорам Клауса, гладить и стирать («...die kann sogar net bichle un wäsche» / «она даже не может гладить и стирать»). В развитии действия шванка эта тройственность действий повторяется. Разъяренные женщины секут Клауса, и Лутц «угощает» изменника: «Die Lutz schrie laut: “Dir werd ich heit / net was backe und was

koche. / Jetzt freß, du Werwolf, biste platzt...» («Лутц громко кричала: «Сегодня я буду тебе / печь и готовить. / Жри сейчас, оборотень, пока не лопнешь...»»). Грет обещает ему «штопать» и «вязать»: «Du stolzer Gickel», – chrie die Gret, – / «dir muß ich etwas flicke, / un wann drsch noch zu wenig is, / werd ich dir noch was stricke» («Ты гордый петух, – кричала Грет, – / я должна тебе что-то заштопать, / но если тебе этого мало, / то я тебе что-нибудь и свяжу»). Мале грозит «помыть» Клаусу голову и «погладить» ее: «Gleich wäsch ich dir den dumme Kopp / und werde ihn auch glätte», – / schrie Male («Сейчас я помою твою глупую голову / и поглажу ее», – / кричала Мале»).

В шванке о Феликсе синтаксические повторы маркируют движение сюжета. Жалуясь на отсутствие к нему внимания со стороны женского пола: «Der Felix ächzt, / der Felix klagt...» («Феликс стонет, / Феликс жалуется...»), – юноша получает совет обратиться за причиной к самому умному человеку в деревне и бежит к нему: «Der Felix eilt, / der Felix rennt...» («Феликс спешит, / Феликс мчится...»).

Стихотворные шванки традиционно писались 4-стопным ямбом с парной рифмовкой. Гюнтер как талантливый шванкист улавливает исконный ритм шванка: из шести анализируемых текстов пять написаны 4-стопным ямбом (последний шванк «Der fatale Kuß» написан 5-стопным ямбом, также допустимым в шванке). Однако строфика в шванках Гюнтера не типичная: все стихотворения написаны катренами с перекрестной рифмовкой (что сближает шванк Гюнтера с балладной традицией). В графике шванка «Der heiratslustige Okse-Felix» использован столбик, маркирующий динамичность ситуации и прозаизирующий стих:

Er ist klügste Mann
im Dorf,
ist auch ein Frauenkenner,

er findet stets
den besten Rat
für unglückliche Männer.

(Он – умнейший мужчина
в деревне,
и также знаток женщин,
он всегда найдет
лучший совет
для несчастных мужчин.)

В названии цикла особо выделен последний шванк: «*Versschwänke über bunte Liebesgeschichten und obendrein... ein fataler Kuß*» («Стихотворные шванки о разных любовных историях и, кроме того... один роковой поцелуй»). Слово «*obendrein*» (кроме того) ставит последний шванк – «*Der fatale Kuß*» – в особое положение. Обратившись к названиям других циклов в анализируемой книге, можно увидеть тенденцию совпадения заглавий циклов с заглавиями последних стихотворений в циклах: во 2, 5 и 6 циклах наблюдается полное совпадение, название 4 цикла включает в себя заглавие последнего произведения «*Das moderne Geschenk*» [«Современный подарок»] – «*Etwas über Hochzeit und das moderne Geschenk dazu*» [«Кое-что о свадьбе и современный подарок к ней»]. Здесь так же, как и в цикле шванков, название последнего стихотворения в заглавии цикла не закавычено, что привносит новый смысл: читателю как бы «дарится» роковой поцелуй и современный подарок.

Последнее стихотворение в цикле шванков отличается от других языком (написано на литературном языке), новым для классического жанра шванка типом персонажа (шванк высмеивает деятеля псевдонауки), тональностью (шутливая, а не сатирическая, как в других текстах), субъектным строем (герой выступает от первого лица, в других шванках – от третьего), общей композицией (содержит эпиграф

«из сообщения в прессе»), стихотворным размером (написан 5-стопным ямбом в отличие от остальных шванков, написанных 4-стопным ямбом). Герои финального шванка скреплены законными узами брака («...kam ich nach Hause und sagte meiner Ehehälft', der Sus» / «пришел домой и сказал моей законной половине, Сузи») в отличие от греховных героев других шванков Гюнтера.

Шванк Гюнтера, как и классический шванк, избегает истории, политики. Однако российско-немецкий шванк приобретает свою особенность. К примеру, заявляя о том, что в поволжской деревне в военное время жили в основном женщины («Dr nackche Klaus»), шванкист не уточняет причины отсутствия мужского немецкого населения (подвергшегося массовой депортации). Депортированы были и женщины с детьми. Автор ждет от читателя и слушателя смеха, а не сочувствия героям.

Создавая шванки, российско-немецкий автор преследует три основные цели: 1) отвлечь читателя и слушателя от общественных и политических проблем (частная, интимная сторона жизни отдельного человека, подчеркнуто конкретный, хотя и типический случай); 2) развлечь простую публику (грубоватый юмор, анекдот); 3) воспитать реципиента на колоритном примере (дидактичность, сатира).

Питаясь немецкой традицией, шванк Гюнтера стремится, однако, подчеркнуть своеобразие российско-немецкого этноса. Это проявляется на лексическом уровне (диалект, руссизмы в немецкой речи, антропонимы и топонимы). Камерность художественного пространства шванка Гюнтера косвенно указывает на бытование советских немцев внутри чужого пространства. Изображая жизненный уклад российских немцев, Гюнтер стремится воспроизвести ситуацию их жизни в автономии, создавая своего рода фантом. Несмотря на совершенно иную тональность, в этом смысле его шванк становится функционально близким идиллии. Националь-

ное ключевое понятие российских немцев «das Heim»/ «die Heimat» / «(родной) дом» / «Родина» явлено в шванке Гюнте-ра как имеющее место в настоящем.

Жанры шпруха и шванка как традиционные немецкие жанры укоренились и в поэзии российских немцев. Шпрух наряду с другими источниками породил российско-немецкие жанровые формы «Vierzeiler» и «Achtzeiler». Именно поволжские немцы наиболее активно продолжают традиции шпруха и шванка. Это обусловлено тем, что массовый приток немцев по Манифесту Екатерины II был именно в Поволжье, где ставшие российскими немцы создали свою анклавную культуру.

КНИГА СТИХОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. М. ШАРОНОВА (на материале книг «На земле Инешкипаза» и «Монологи»)

Е. А. Шаронова

В современном литературоведении активно используется понятие книги по отношению к стихотворным и прозаическим сборникам произведений. По мнению С. П. Гудковой, «особое место в творчестве современных авторов Мордовии занимает «итоговая» книга – своеобразная поэтическая биография поэта, сложная архитектоника которой дает основание причислить ее к метажанровым образованиям. <...> современные авторы отказываются от доминирующего мотива прощания, экзистенциальной проблематики, а заостряют внимание на подведении творческих итогов, знаковых событиях жизни. Отличительными чертами “итоговой” книги А. Шаронова, В. Гадаева, А. Громыхина и др. являются жанровая поливалентность, сложная композиция, наличие развернутых вступительных статей, послесловий литературных критиков и поэтов, авторских комментариев. Все это позволяет понимать ее в широком смысле как поэтическую книгу. Кажущийся на первый взгляд разнородным поэтический материал, расположенный в определенной последовательности, приобретает во внутреннем пространстве отдельной книги новые смысловые акценты, становясь “летописью души поэта”» [Гудкова, 2010: 204].

Существуют авторские книги стихов и прозы – явление уникальное и интересное с точки зрения и содержания, и формы. Считаем, что книга стихов и прозы как жанровое явление мыслит измерениями книги стихов (книги прозы) и может рассматриваться в ее теоретическом ракурсе (данный тезис может быть воспринят как справедливый только при внешнем восприятии явления, ибо при анализе его внутренней природы мы столкнемся с необходимостью исследовать

принципы сосуществования прозаической и поэтической составляющих книги, чтобы понять: в их основе союз или противоборство). Подход к осмыслению содержательной составляющей книги стихов и прозы усложняется, поскольку необходимо уяснить законы, по которым автор объединяет в книгу произведения разные не только по жанру, но и по способу организации художественной речи. Будучи собранными в книгу, они, в обычной жизни существующие независимо друг от друга, здесь вынуждены формировать обоюдогоармоничное пространство, находить точки соприкосновения, переплетаться для организации нового механизма события и звучать в унисон. Очевидно, что «книга оформляет текст так, чтобы читатель его понял неким образом» [Теория литературы, 2011, II: 107]. Данное утверждение обладает полисмысловым потенциалом, ибо в нашем случае может быть принято с позиции и книговедения, и литературоведения, осмысляющего такое жанровое/метажанровое образование, как книга стихов и прозы. «На земле Инешкипаза» и как книга, и как книга стихов и прозы – плод творчества А. М. Шаронова: он создатель произведений и сюжета книги и автор обложки, поэтому «в тексте задуманном и представленном как единый, авторское отношение к нему... манифестировано в самом тексте», однако здесь оно получает и «внетекстовую (книжную) материализацию» [Теория литературы, 2011, II: 114].

Важно понимать, что «особую роль играет авторское осмысление при создании составного текста (сборника и т. п.)» [Теория литературы, 2011, II: 114]. Автор, составляющий книгу стихов и прозы, убежден в невозможности выразить себя иным образом. Для создания столь сложно организованного высказывания необходимо умение найти ту самую важную точку пересечения стиха и прозы, из которой родится живое повествование, содержащее идею, сюжет, тему, мотивы, героев и пр.

История книги стихов и прозы некоторым образом может быть начата с первой половины XVIII века – с филологических опытов В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, которые в XIX столетии получили качественно иное продолжение в творчестве К. Н. Батюшкова («Опыты в стихах и прозе»). «На земле Инешкипаза» структурно и содержательно не повторяет своих предшественников, их связывает только замысел – объединение в одном издании поэтических и прозаических сочинений.

Заметим, что существуют разновидности книги стихов и прозы. В одном случае – это собрание стихотворных, прозаических, публицистических и прочих сочинений, объединенных автором или издателем под одной обложкой, представляющее собой некое завершение очередного этапа творческого пути.

В другом случае – книга стихов и прозы есть художественное целое, элементы которого связываются не только именем автора, но сюжетным единством, цельностью персонажного мира, переживающим становление героем. Вот к такому варианту книги стихов и прозы мы и относим «На земле Инешкипаза» А. М. Шаронова.

Рубеж XX–XXI веков показал особенный интерес писателей к так называемым синтетическим формам вообще и к книге стихов и прозы в частности. Он проявился не только в желании автора определенным образом собрать произведения, чтобы выразить важную идею; структурировать их; продемонстрировать, наконец, полифоничность своего таланта. Случается, что писатель, переиздавая свои тексты, всякий раз располагает их в новом порядке, добиваясь все нового их прочтения, выявляя в них все новые смыслы, актуализируя свой новый замысел. Сегодня в такого рода образованиях прослеживается движение к созданию оригинального произведения, существующего как таковое самостоятельно и полноценно, в котором прочитываются перипетии судьбы

не только героев, но и автора, тоже являющегося действующим лицом. Причем «требуется», чтобы подлинная история автора была не менее остросюжетна, чем истории его персонажей. Все это позволяет говорить о стремлении к романизации в современной книге стихов и прозы, в которой жизнь писателя прочитывается как романическая история вымышленного героя.

В книге стихов и прозы А. М. Шаронова «На земле Инешкипаза» все – название, обложка, композиция текстов (стихотворных и прозаических) – подчинено центростремительной силе постижения, раскрытия и творения героем самого себя, мира и родной земли.

Инешкипаз – верховный бог народа Эрзя, его покровитель и защитник, а земля Инешкипаза – это земля Эрзи. По земле Инешкипаза шагает не просто человек, а человек, этнически ориентированный, мыслящий себя эрзянином, гордящийся этим высоким званием и страдающий от того, что не все так прекрасно и безоблачно на «милей родине».

Тема, обозначенная в заглавии, продолжается в обложке книги, на которой изображен обряд всеэрзянского моления (Раськень озкс). Условно картинка делится на две части: внизу – люди (в числе которых и создатель книги) в национальных эрзянских одеждах творят обряд поклонения богам; наверху – безграничное голубое небо, рождающее ощущение того, что Инешкипаз вместе с другими богами благосклонно наблюдает за происходящим.

На задней стороне обложки – портрет автора, озаглавленный «На милой родине. Шокша». Тема родной земли здесь продолжается, конкретизируясь названием села, в котором родился А. М. Шаронов и из которого начинает свой путь герой книги «На земле Инешкипаза».

В стихотворной и прозаической частях книги судьба героя зеркально отражается, он дважды проживает свою жизнь, помещаемую то в лирические, то в эпические

контексты. Поэтическая часть заканчивается стихотворением «Отчаяние»:

Все корабли ушли. Спешил напрасно он.
В душе опять подули ветры горя
И потопили синий горизонт
В штормящих волнах океана-моря.
За морем где-то там его страна,
Эрзянь и Русь, где солнце ясно светит.
Она ему, как сыну мать, нужна,
Как мера всех вещей на этом свете.
«Россия, без тебя устал я жить! –
Тоска вопит в груди у эрзянина. –
Лишь ты мне можешь родиною быть
И только мастерскою – Аргентина.
Я пилигрим уставший, не беглец.
Затем я по чужим краям скитаюсь,
Чтоб поняли в России наконец,
Что именем я верным называюсь...
В пучине тонут тут же корабли,
Как я ступлю на палубу ногою.
И, запертому на краю земли,
Исхода нет на родину изгою.
«Утешься! – меня учит “Моисей”. –
Причины нет для горя и кручины.
Теперь ты, Эрзя, сын планеты всей,
Она вся родина твоя отныне».
Что истины, когда нет силы жить
И в небесах звон слышу колокольный?!
Я это море должен переплыть!..»
И бросился в отчаянье он в волны...
Вослед ему в даль синюю глядит,
В путь провожает тихо, словно сына,
Страна, что как неведомый магнит
Его к себе тянула, – Аргентина.
«Эрзя, что Тюштя, волны укротит
И не погибнет в штормовой пучине.

Пусть море злится, бедами грозит,
Плывут с ним рядом, сторожа, дельфины». (1966)
[Шаронов, 2006: 100–101]

Герой бросается в бушующее море, чтобы, переплыв его, выйти на сушу обновленным и полным сил. В этом стихотворении в качестве центрального сюжета автором используется сюжет жизни великого скульптора Степана Эрзя, взявшего в качестве псевдонима имя своего народа. Однако наряду с основным сюжетом развиваются сюжеты жизни автора стихотворения и народа эрзя, к которому принадлежат и великий скульптор, и поэт. Последнее обстоятельство рождает множество смыслов: строчки «Эрзя, что Тюштя, волны укротит / И не погибнет в штормовой пучине» прочитываются как имеющие отношение к судьбе Степана Эрзя, который справится со своим отчаянным положением творца вне Отечества; к судьбе народа эрзя, который устоит под натиском времени и сохранится во что бы то ни стало; к самому поэту-эрзянину, способному, несмотря на череду трудностей, «не погибнуть в штормовой пучине» жизни.

Это стихотворение замечательно и своей провидческой миссией: упомянутое здесь имя легендарного эрзянского и мокшанского инязора (правителя) Тюштяна предсказывает появление эпоса «Масторава», к работе над которым А. М. Шаронов приступил в 1974 году и в котором Тюштян – один из центральных персонажей.

Прозаическая часть «На земле Инешкипаза» начинается представлением героя – молодого аспиранта, фольклориста, полного сил и замыслов, открывающего папку с записями, привезенными из экспедиции, из которой, словно из сказочного волшебного короба, появляются все новые и новые истории о народе, о людях, о земле. Этот фольклорный механизм позволяет создать образ «земли Инешкипаза» и проявиться в нем «выплывшему из бушующего моря» герою,

ничего не помнящему о прошлом и, как в первый раз, проходящему уже пройденный однажды путь.

Часть первая «Стихотворения» с точки зрения формальной организации может быть определена как лирический цикл, подчиненный объединяющей идее, четко проводимой автором. Тексты намеренно связываются здесь не в хронологической последовательности, но образуют некое смысловое единство, цель которого в постепенном явлении национального человека и «земли Инешкипаза».

Прологом к книге вообще и к первой ее части явилось стихотворение «Поэту» (2002):

Поэт! Не тщишь понять, в чем смысл бегущих лет.
В потоке смутном их разумной связи нет.
Во всем, что есть вокруг, один найдешь секрет:
Любовь, вино, война – все суета сует.
И стар и млад один и тот же век живут.
Герой и раб одну и ту же песнь поют.
Старушка-мать и дочь-красавица – взгляни:
Одной рекою вброд, согбьась, идут все дни.
Преступник и судья одно ярмо несут.
Преступен у судьи его неправый суд.
На море все равны, один на всех ковчег.
Один в конце пути всех ожидает брег.
«Я выслушал тебя, – ответил мне поэт. –
И понял: суть всего есть суета сует».

[Шаронов, 2006: 4]

Жизнь – «суета сует», но она означает не бессмысленное существование. У А. М. Шаронова жизнь бесконечна и конечна, человек бессмертен и смертен, он над вечностью и поглощен ею (здесь прочитываются явные державинские аллюзии). Эта мысль продолжается в «Колесе смеха», где метафорой жизни является карусель, кружась на которой человек то с восторгом поднимается ввысь, то с ужасом бросается вниз.

Поэт утверждает: настоящее несовершенно лишь при отсутствии людей, способных противостоять прихотям зла. Светлые образы героев-богочеловеков, соединяющих в себе представления об идеальном, сформированные человечеством в древности и развитые под влиянием современных событий, доминируют в лирике А. М. Шаронова. Рождается герой, сознательно готовый творить новый мир, чувствующий в себе силу великих предков, направляемый их разумом и мудростью:

Я родился в эрзянской деревне,
Вырос я средь буртасских полей.
Там в семь лет себя иноком древним
Я почувствовал в мире людей.
Я услышал в себе гул веков,
Мне сказал мой таинственный предок:
«Ты с Пургаса великого слепок,
Вождь его громоносных полков.
Обойди ты свою Мастораву,
По эрзянской земле всей пройди.
И героев отважных найди,
Чтоб вернуть ей тюштянскую славу».
Я повесил на грудь медный рог,
Взял я в руки инязорский цётмар
И сошел за родимый порог,
Зашагал по Саровам и Потьмам.
Я везде в рог тюштянский трубил,
Призывал «Соирайтесь, эрзяне!»,
Но народ, что на зов приходил,
Не творил со мной озкс на поляне <...>
Снял с груди я тюштянский свой рог,
Спрятал в сумку инязорский цётмар
И назад по Саровам и Потьмам
Зашагал, одинок и убог <...>
Возвратился я в Шокш и позвал
На беседу дух предков далеких.
«Нету больше эрзян светлооких,
Масторава пропала», – сказал.

Подо мной содрогнулась земля,
Из могил древних вырвался голос:
«Зарастут вновь хлебами поля,
Если есть на них хоть один колос».

(«Зов предков», 1990) [Шаронов, 2006: 10–11].

Стихотворение, помимо образа героя и идеи сохранения этнических корней, национального духа, языка и философии, любопытно включением широкого круга понятий, создающих характерную атмосферу и свидетельствующих об исторических, философских, культурных, научных приоритетах поэта: эрзянская деревня, буртасские поля, эрзянский князь Пургас, богиня земли Масторава, легендарный правитель Тюштян, бог богов Инешкипаз, медный рог и инязорский цётмар – атрибуты власти Тюшяна, родная деревня поэта – Шокша, озкс – всеэрзянское моление. Лирический герой здесь является олицетворением самого автора – эрзянина, в котором течет кровь славных буртасов, который поклоняется эрзянским богам и верит в непреходящее интеллектуальное и нравственное воздействие на потомков легендарного эрзяно-мокшанского инязора Тюштяна. Оправдана поэтому легко читаемая во всей книге стихотворений параллель: Тюштян – лирический герой – автор.

Темы, звучащие в «На земле Инешкипаза» А. М. Шаронова, открывают один из основных мотивов – мотив родного дома («На родине», «Ах, узнал я в себе невзначай...», «Возвращение», «О, я люблю Эрзянию мою...», «Теньгушетия», «Письмо, что крик кукушки одинокой...» и в др.). Заметим, что понятие родного дома для поэта, в первую очередь, связано с селом Шокшей, в котором он родился, с которым никогда не терял связи и которое неотступно владеет его мыслями и чувствами:

Я не слышу на родине песен.
Но в душе пробужденной светло.

В ней поют все мои сорок весен.
Здравствуй, родина, Шокша-село!»

(«На родине», 1988) [Шаронов, 2006: 22]

Каждый день в разлуке без пощады
Я свою Эрзянию жалел.
Пой же ты и салютуй! Я вижу
Вновь родимый край в пыли веков.
А по Шокше весть разносят – слышу:
«Шарон Сандра таго сы кудов...»
(в переводе с эрз. яз.: «Шаронов Александр
возвращается домой...»)

(«Возвращение», 1966) [Шаронов, 2006: 23]

Ах, Теньгушетия моя, Теньгушетия!
Ах, милый край, родимые места!
Через все пространства и столетия
Дух мятежный мой летел сюда.
Отлетят печали в дали дальние,
Зацветут сады средь белых вьюг,
Потекут по Мокше воды талые,
Сядет журавлиный клин на луг,
Если я вернусь с тоской полночною,
Перестану жить с тобою врозь.
Ты, знать, мой Вастамбуль, что воочию
Мне увидеть в жизни привелось...»

(«Теньгушетия», 1959) [Шаронов, 2006: 36]

О чем бы ни размышлял поэт, какие бы образы ни рождались его воображением, какие бы темы ни волновали его, всем его существом управляет Любовь – к жизни, к миру, к человеку, к отчому краю, к женщине.

Необыкновенно гармонична, многомерна, философична и в то же время конкретна любовная лирика А. М. Шаронова, представленная в книге «На земле Инешкипаза». Одним из ярчайших образцов его любовной поэзии является стихотворение «Я из радуг корону сотку...»:

Я из радуг корону сотку
Для любимой, когда не смогу
Свить венок ей из алых цветов
С первоталых апрельских лугов.
Я под твердью небесной дворец
Ей воздвигну, когда, наконец,
На закат красный день мой уйдет,
В те пределы, где стужа и лед.
Я дорогу на небо найду,
За амброзией к Анге взойду
И ее дивной пищею той
Накормлю, чтоб была молодой.
Я спущусь за живою водой
В подземелье, как древний герой,
И с нее все следы бытия,
Годы вспять повернув, смою я.
Смою знаки утрат и обид,
От которых так сердце болит.
Пусть сияет, не ведая лет,
В ней земной красоты дивный свет.

[Шаронов, 2006: 41]

Лирический герой А. М. Шаронова – творец, исполненный пигмалионовской веры в свое творение. Он не встречает случайно свою Возлюбленную, он создает ее, вдыхает в нее жизнь, наделяет разумом, красотой и божественным совершенством. Она – плод его мечтаний, идеальных представлений, философских размышлений:

Прекраснее всех женщин Ева!
Сам Бог над ней слова любви шептал,
Покуда из ребра Адама создавал,
Как меру всех вещей, красу земную – деву.
«Прекраснее тоски моей ты, Ева!»
Адам ошеломленный восклицал...»

(«Ева», 1966) [Шаронов, 2006: 37–38]

Иногда на миг он прозревает, ему открывается ее неидеальность, но в такие моменты он презирает «правду», оставаясь постоянным в восхищении собственным созданием. Его Возлюбленная, как всякая женщина, непостоянна во всем, кроме своей женственности и готовности вдохновлять:

Моя любовь – безумие. Я знаю.
Но прочь уйти из сердца не молню.
Коль в муках суждено страдать – страдаю,
Коль в муках суждено любить – люблю». («Моя любовь», 1992) [Шаронов, 2006: 47]

Часто Возлюбленная лирического героя сравнивается с Евой, являющейся вселенским воплощением женственности, искустельницы, подвергшейся и постоянно подвергающейся искушению, и с Анге – эрзянской богиней красоты, жены Инешкипаза, невинной и непорочной. В образе Возлюбленной соединяются эти два начала, борются, сосуществуя, делая ее еще более привлекательной, притягательной и таинственной («Ты ушла, ты ушла, ты ушла...», «Прощай», «Твои глаза смеются надо мной...», «Марина», «Три лебедя», «Света», «Облака летят надо мной синие...» и др.).

Герой, осознав, что ценность жизни состоит в самом процессе жизни, отправляется «блуждать по городам и весям» («Издать Шарону эпос помоги...», «Финно-угрия», «Откуда ты и кто ты, Русь моя?») безграничной Эрзянии-Руси. Его путешествие – это своего рода очищение, к которому он приходит, пройдя через ад («Канул век золотой», «Бунт», «Завтра будет такая же синь», «Предчувствие Атиллы», «Холм», «Страх») и воскреснув надеждой («На родине», «В Инсаре», «Возвращение», «О я люблю Эрзянию мою», «Тень-гушетия», «Ева», «Любовь поэта»). Герой, словно прервав смертельный сон, чувствует в себе невероятные силы для борьбы:

Который раз уж начинаю жить
Все бесшабашней, дерзостней и злей.

Руками обнаженными мечи
Хватаю, укрощаю их, как змей.
Отвагою познания мира полн,
В пространства недоступные дерзаю,
Сажусь один на легкокрылый челн
И, как Нептун, моря переплываю.
Ярись и злись, бескрайний океан!
Грозите, небеса, злой непогодой!
Я сам, как буря, страстью обуян
И от угроз стихий душой свободен.

(«Который раз уж начинаю жить», 1965)

[Шаронов, 2006: 29]

Он через воскрешение уподобляется Богу, поскольку принимается творить мир, в котором источником жизни оказывается сам. Так заканчивается первая часть книги стихов и прозы «На земле Инешкипаза» А. М. Шаронова.

Мы уже отмечали, что стихотворения в этой части располагаются не по хронологии, их порядок подчинен авторскому замыслу, который формулирует идею книги. Главная идея – создать образы родной земли и национального человека, выражающего в полной мере ее уникальность. Герой этой книги соразмерен осмысляемому им пространству. Такое восприятие земли и человека характерно для А. М. Шаронова – мыслителя и поэта. Подобно русским поэтам XVIII века (М. В. Ломоносову и Г. Р. Державину), он осознает человека частью Космоса, по его выражению, человек – это маленький бог, «маленький Инешкипаз».

Богатство его натуры, культурный кругозор, нравственные и эстетические идеалы раскрываются в его поэзии, создавая своеобразный духовный портрет ее создателя. Часть I «Стихотворения» в книге «На земле Инешкипаза» задумана таким образом, что представляет собой биографию лирического героя: читатель наблюдает его духовный рост, вместе с ним покидает пределы родной деревни, постигает

безграничный мир знаний и страстей, созидает и разрушает, разочаровывается и познает, – одним словом, творит жизнь. История лирического героя прочитывается здесь как история становления личности.

Все вышесказанное парадоксальным образом рифмуется с точкой зрения А. А. Арзамазова на поэтическое творчество А. М. Шаронова: «Следует признать, что Александр Шаронов – поэт ограниченного набора тем, однако каждая из них носит глобальный характер, провоцирует на субъективные оценки и альтернативные точки зрения, апеллирует к развернутым этнографическим картинам действительности, предполагает полемику, широту компараций» [Арзамазов, 2023: 185]. «Ограниченный набор тем» ограничен следующим их перечнем: философия, история, литература, фольклор, этнография, мифология, эпос, космос, человек и др. Т. е. научное и художественное творчество А. М. Шаронова основывается на интересе к онтологической проблематике.

Во второй части книги «На земле Инешкипаза» «Повести фольклориста» читатель наблюдает создание молодым, свободным, «возродившимся из пепла» героем нового старого мира.

Обозначенный в заглавии второй части книги А. М. Шаронова жанр имеет свою историю. Можно провести некоторые параллели с «Повестями Белкина» А. С. Пушкина, с «Записками охотника» И. С. Тургенева, с «Губернскими очерками» М. Е. Салтыкова-Щедрина, с «Записками врача» М. А. Булгакова. Различаясь в частности, эти произведения сближаются в главном – в единстве замысла, в образе рассказчика, являющегося единственным внешним связующим звеном, в многолинейности сюжетных ответвлений, в полифонии, в многоликости персонажного мира, в восприятии современного человека и общества сквозь призму взгляда рассказчика, «ограниченного» определенными интересами.

Помимо обозначенных общих черт выделяется ряд особенностей, являющихся следствием травестирования многих фольклорных и литературных жанров, в результате чего возникают мир-пародия, человек-пародия, общество-пародия. Повествование построено на череде контрастов: безумная современность («Полавтома» (перестройка. – *Е. III.*), «Сандра», «Яхим», «Небожители», «Ударник коммунистического труда» и др.) сменяется фантастическими картинками прекрасного будущего («Планета Эра», «Пуркай и Софья»), ничтожные характеры, скотоголовые существа, пытающиеся извратить естественный ход вещей (Лавгандай, Сандра, Нешкаин, Идемевсин), – образами красивых, умных, совершенных героев (Александр Петрович, Аким, Гадалка, Филя Покштяй, Акулина и др.), вывернутая наизнанку жизнь страны Потехонии («Потехония») – фантастическим совершенством цивилизации на Планете Эра («Планета Эра»).

«Повести», являясь самостоятельными, сюжетно законченными произведениями, в которых действуют персонажи, имеющие завершенные характеры, связываются образом рассказчика и замыслом автора. Во вступлении под названием «Шляпа профессора Маскаева» воссоздается встреча доктора филологических наук профессора А. И. Маскаева с аспирантом-первокурсником, только что вернувшимся из первой фольклорной экспедиции с богатыми полевыми записями. Отчитываясь перед профессором о поездке, он знакомит его с наиболее интересным материалом. Здесь и обязательные анекдоты, и частушки, и дневниковые записи, и легенды, и воспоминания о прошлом, и необычайные любовные истории, и сатирические сказки, и рассказы о встречах с инопланетянами, и гротесковые повествования о перестроечных и постперестроечных временах. А. М. Шаронов вкладывает в уста своих персонажей анекдоты, песни, сказки, частушки собственного сочинения, стилизованные под фольклор, в которых опосредованно выражается взгляд автора на современность.

Структура «Повестей фольклориста» примечательна тем, что внешне имеет цикличную форму, внутри которой возникают особенные тематические и жанровые образования. Финальной в цикле «Повестей фольклориста» является повесть «Потехония». Мир, созданный в «Потехонии», – своего рода антимир, дьявольское Зазеркалье, в котором привычные человеку нравственные ценности низвергаются, а утверждают разврат и продажность; на показ выставляются самые интимные стороны жизни человека. Место, в котором оказывается герой, называется Потехония, и находится оно в Неросии, где есть город Несаранск. Стремясь вырваться из круга неразрешимых проблем, главный герой покидает Саранск и отправляется в Потехонию, где когда-то уже был. Однако чудовищные изменения проникли и в ранее благодатную Потехонию. Он попадает в мир абсурда, уродливый и отвратительный, в котором его знают все (как Нешаронова), он же не узнает никого. Впереди его ожидает встреча со своим двойником Нешароновым – бунтарем-одиночкой, талантливым и ненавидимым скотоголовыми противниками. Властью наделенные обитатели Несаранска, в пределах своих семейных очагов вполне нормальные люди, добрые отцы, любящие мужа, в служебных кабинетах подвергаются немыслимым метаморфозам, превращаясь, кто в черта, кто в быка, кто в шакала, кто в свинью.

В повести мы сталкиваемся с явлением троемирия: мир реальный, мир-пародия и мир-утопия, в который герой попадает посредством инопланетного корабля по воле инопланетян, организовавших идеальную цивилизацию, существующую исключительно по законам разума, где совершенно нет места спонтанному проявлению чувств, старости и бессилию, какому бы то ни было неравенству, зависти и злобе, где все одинаково талантливы и красивы. Несмотря на это герой возвращается в привычную для себя обстановку, поскольку без борьбы со злом, без преодоления его сопротивления, без

творчества не мыслит своего существования. Тот же самый принцип создания образа главного героя был нами отмечен в написанном А. М. Шароновым эпосе «Масторава» [см. об этом: Шаронова, 2025, 3: 30–48]. Таким образом, смута перестроечной поры («Полавтома»/ «Перестройка») сменяется агонией современности («Потехония»), которая завершает определенный писателем внешний круг событий, образуя единое художественное целое, где встречаются прошлое и настоящее, спеша занять место друг друга.

Внутри внешнего сюжетного круга помещаются произведения, в которых поднятые проблемы, содержание и персонажный мир позволяют говорить об эпопейной манере повествования, дающей писателю возможность нарисовать масштабное историческое полотно бытия народа, протяженное во времени и пространстве. «Меря», «Аким», «Тюштя», «Акулина», «Любовь и карлик», «Планета Эра», «Пуркай и Софья» написаны в разных жанрах – легенда, сказка, анекдот, рассказ, фантастическая повесть, в которых постепенно проявляется портрет народа, обозначаются пути формирования его национального образа и менталитета от легендарных времен древности до настоящих дней. Черты, из которых складывается характер нации, не идеальны: подчас отвратительны, подчас прекрасны.

Книга стихов и прозы «На земле Инешкипаза» имеет зеркальную композицию: первая часть заканчивается бегством героя из несовершенного мира в стремлении создать мир новый и прекрасный. И как будто бы ему это удастся, поскольку во второй, прозаической, части мы наблюдаем его движение по обновленной земле. Но дороги опять его приводят в Потехонию – символ безжизненности, бессмысленности, смерти. И снова герою приходится искать способы для спасения.

Главной идеей книги «На земле Инешкипаза» является идея миротворения, когда Бог и Черт, свет и тьма едины

в своем стремлении, и фигурой автора: он и повествователь, и рассказчик, и герой (как равноправное действующее лицо имеет индивидуальный характер, оригинальную внешность, завязывает отношения с другими персонажами, предопределяет ход событий и т. д.), и субъект, влияющий на процессы бытия. И вновь мы вынуждены констатировать невольное и закономерное следование автором однажды выбранному принципу структурирования произведения и превращения его в книгу – принципу, по которому им была написана «Масторава»: «живущий высокими категориями эпоса поэт и не может писать иначе – лироэпические “просторы” отвечают коммуникативному темпераменту, историко-культурной горизонтали, мифологической многомерности его художественных замыслов. Стихи А. М. Шаронова представляют интерес и как пространство нередко имплицитных рифморитмических особенностей. Очевидная поэтическая нацеленность на рифмовую прозрачность и простоту осложняется значительной текстовой протяженностью, продолжительностью однообразноавтоматизированного процесса рифмования, неизбежным возникновением специфических “осечек”» [Арзамазов, 2023: 184].

В сравнении с книгой стихов и прозы «На земле Инешкипаза» А. М. Шаронова рассмотрим книгу стихов русского поэта Мордовии А. А. Громыхина «Нежность» (2003). Сравнительный взгляд на эти произведения позволит увидеть не только своеобразие поэтического почерка каждого писателя, но и их космо-психо-логос.

Признавая особый статус книги стихов в истории развития литературы, исследователи определяют ее как «систему циклов», одну из «форм циклизации лирики», «жанровое образование», «сверхжанровое образование» [Дарвин, 2003; Измайлов, 1976; Магомедова, 2003].

Книга стихов является одним из популярных способов, избираемых поэтом для диалога с читателем [Гудкова, 2010:

121]. Любопытным образцом такого диалога является книга стихотворений А. А. Громыхина (1954–2021) «Нежность», открывающая одноименный поэтический сборник, в который также входят лирические циклы «Фиолетовая тишина», «Исповедуюсь тебе», «Русская слеза», «Но что ж ты, сердце, дико так болишь?!?».

Важно отметить, что определение жанровой формы книги стихотворений – авторское. По композиционной структуре «Нежность» – целостное поэтическое единство, вбирающее в себя стихотворения с созвучными темами, идеями, образами и настроением. В ней определенно присутствует сюжет, который развивает лирический герой: размышляет, переживает, сомневается, страдает, любит, разочаровывается и прозревает. Созданию целостной картины духовной и эмоциональной жизни лирического героя способствует и то, что поэт не указывает даты написания своих произведений. Благодаря этому «Нежность» прочитывается как непрерывное повествование о мятущейся, беспокойной, пребывающей в нескончаемых поисках божественной и земной истины душе лирического героя. Причем, история поисков истины рассказывается от первого лица, что позволяет говорить об исповедальном, дневниковом характере «Нежности».

Избирая форму «лирического дневника» с его акцентируемым монологизмом, но, вместе с тем, отказываясь от принципа хроникальности, указания точных дат, не нужного здесь «внешнего» биографизма, автор передает процесс душевных переживаний лирического героя, перемену чувств и эмоций. Объектом поэтического осмысления становятся вечные темы: любовь, преклонение перед женщиной, поиск счастья и гармонии, размышления о смысле жизни.

Следует отметить важную смысловую функцию, которую выполняет заголовочный комплекс. Он предсказывает характер содержания, ориентирует восприятие на ту сферу действительности, которая воссоздается: «Душа», «Истина»,

«Судьба», «Игра», «Май», «В этом мире все извращено...», «Бессонница», «Неужели жду тебя?», «О, злые перемены бытия...» и т. д.

Лирический герой книги стихотворений А. Громыхина не готов мириться с мимолетностью счастливых мгновений и пребывает в состоянии вечного поиска гармонии:

Я верю,
Что цветущий май
Нам нежность новую подарит!
И нежно
Я сойду с ума,
И сердце вспыхнет,
Как розарий! [Громыхин, 2003: 20]

Без любовных переживаний нет жизни, нет судьбы, но предощущение пришествия Возлюбленной амбивалентно («Судьба»). Оно и вдохновляет лирического героя, и лишает его надежды:

Ты не придешь, я знаю, знаю...
Хотя все время ты идешь...
И эта истина простая –
Совсем не ложь,
Совсем не ложь... [Громыхин, 2003: 4]

Передавая непростое душевное состояние лирического героя, поэт прибегает к традиционным художественным приемам: описанию природы, введению образов-символов, развернутых метафор.

Дневниковый характер повествования, особенностью которого, помимо исповедальности, является отрывочность «записей», их разнохарактерность и неравномерность, может привести к заблуждению, что стихотворения в «Нежности» не имеют четкой последовательности. Ритм биения сердца и полет души также непредсказуемы и непоследовательны, но именно они отражаются в поэзии.

Объединяющим началом книги стихов является развитие темы; наличие «общих мест»: разного рода переключек, поэтических символов и стилистических формул, общий пафос, скрепляющий поэтический материал. Лирический сюжет строится на развитии эмоции, выявлении ее оттенков, а сила чувства является созидательным моментом в пределах единой поэтической структуры.

Концептуальный пафос книги стихов «Нежность» А. А. Громыхина заключается в демонстрации переживания Любви как Жизни в разных его проявлениях, стадиях, ситуациях. Каждое стихотворение, входящее в данный цикл как глава в роман, взаимодействуя с другими, создает ощущение движения, непрерывности жизни. Понимание жизни поэтом как неразрывной цепи множества эпизодов, важных фрагментов (ибо неважного в жизни не бывает) отражается и на обложке поэтического сборника. Взяв книгу в руки, читатель видит простой черно-белый рисунок, на котором изображена девушка-березка как воплощение нежности и нереализованная мечта о прекрасной Возлюбленной. На форзаце книги – фотографический портрет поэта. А между ними – поэтическая история вечного поиска друг друга.

Все эти детали раскрывают принципы внутренней организации произведения, которые исповедует автор. И здесь, повторимся, имеет значение все – характер циклизации, композиция, заглавие, обложка книги. Имеет значение характер личности поэта, уникальность его взгляда на мир, место его рождения и пр. Две рассмотренные книги позволяют убедиться в лирическом восприятии мира одним поэтом («Нежность» А. А. Громыхина – его эмоциональный портрет) и эпико-лирическом – другим («На земле Инешкипаза» А. М. Шаронова демонстрирует стремление создать эпическую картину мира).

В 2019 году А. М. Шаронов издал книгу стихов «Монологи», в которую вошли ранее уже опубликованные

произведения и новые. «Монологи» – авторская книга стихов, ставшая результатом осмысления поэтом очередного этапа собственного жизненного пути и пути, пройденного его Отечеством. Заголовок книги говорит о том, что у поэта появилась необходимость высказаться о том, что происходит с ним, с его семьей, с его Родиной, с миром – это речь одного человека, обращенная к другим и к самому себе. Такой подход заставляет даже старые тексты звучать по-новому, они превращаются в самостоятельные высказывания, в отдельное концептуально звучащее слово. Если внешне структура книги стихов никак не обслуживает этот авторский замысел (она не делится на части или главы), ее сюжет не очевиден, то внутренний сюжет книги имеет следующее строение: Бог, сотворение мира, формирование законов существования мира, рождение Эрзянии – необходимо нужного жизненного пространства для поэта, Любовь, Жена, дети.

«Монологи» открываются стихотворением «Смотрю на все стороны света» (2017):

Смотрю на все стороны Света.
Где правильно, Свет, ты стоишь?
Не слышу на крик свой ответа,
На юге и севере – тишь.
Молчанье на синем востоке,
На западе розовом – то ж.
И вдруг – словно голос от Бога:
«Что криво стою – это ложь!
И сосны и ели прямые,
Берёзы стройны, тополя,
Как скатертей глади льняные
Лежат друг за другом поля.
Гармония всюду, а криво
Стоишь только ты, погляди:
Пустыня – и та красива...
А ад лишь слепым на пути».
Ломаю я перья и копья.

Неужто и впрямь Белый Свет
Увидеть, какой он, не смог я
В свои двадцать и тридцать лет?
Неужто, что криво, не вижу
И зря Белый Свет наш браню?
«Не видишь, – вновь голос услышал, –
Я прямо и верно стою».

[Шаронов, 2019: 6]

Это стихотворение написал взрослый человек, состоявшийся поэт, оригинальный ученый, но главное его переживание – сомнение. Он не уверен в себе, он не доверяет небесам, он не смеет верить своим глазам. Первое слово, произнесенное лирическим героем этой книги стихов, – слово неуверенного, растерявшегося человека.

Завершаются «Монологи» стихотворением «Задумчивы, стремительно высоки... (1963):

Задумчивы, стремительно высоки,
Гигантской мощностью СССР сильны,
Стоят, обозревая ширь далёко,
Ракеты, сторожа моей страны.
Под ними сосны, ели мирно дремлют,
За станцией Юрья деревни спят,
На небе их дыханью звёзды внемяют,
Что снится им, наверно, знать хотят.
А где-то там, раскалывая полночь,
Несётся поезд в сёла, в города,
Вокруг него шумят ржанные волны,
Пасутся на лугах стада,
Текут на север полноводно реки,
Вращать турбины мощные плотин...
Мы видим всё. Мы не смыкаем веки.
Мы крепко здесь за родину стоим.

[Шаронов, 2019: 412]

Последнее слово – слово молодого, сильного, гордящегося своим Отечеством, ни в чем не сомневающегося человека.

Его монолог внушает надежду, одаривает силой и бесстрашием: неверие сменяется верой, сомнение – уверенностью, слепота – прозрением. Казалось бы, автор заставляет своего лирического героя пуститься в обратный путь, чтобы обрести себя, но это ложное впечатление, ибо обрести себя в прошлом или в будущем невозможно. Человеку суждено лишь настоящее, но в его настоящем неизменно присутствуют образы прошлого и будущего. Выбор заключительного стихотворения, написанного в 1963 году, сделан поэтом в 2019 году, и это означает, что оно и есть его настоящее. Здесь кстати будет обратиться к Б. Томашевскому, отметившему: «стиховая речь есть речь тесных смысловых ассоциаций» [Теория литературы, II, 2011: 160]. Заключение, сделанное по иному поводу, в полной мере отражает поэтическую природу книги стихов А. М. Шаронова «Монологи».

Рассмотрев «На земле Инешкипаза» и «Монологи» А. М. Шаронова, приходим к выводу, что поэт склонен к эпическому восприятию мира, обладает эпическим мышлением, которое воздействует на его творчество. В его системе координат все величественно: Космос, Земля, Человек.

**ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА
В УДМУРТСКОЙ ОЧЕРКИСТИКЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940–1960-х гг.
(на примере творчества писателя-фронтовика М. Лямина)**

Т. И. Зайцева, О.М. Максимова

Очерк, как самый оперативный жанр литературы, первым уловил одну из насущных проблем послевоенного периода – необходимость художественного осмысления пути, пройденного народом в тяжелейшие годы испытаний Великой Отечественной войны. В удмуртской прозе второй половины 1940 – середины 1960-х гг., как и в военное время, активным остается очерк, который, расширяя и углубляя свой тематический диапазон, по-новому осмысляет проблематику фронтовых будней. Описывая героические качества бойца, очерк теперь стремится подчинить военный материал художественной задаче – показать личность солдата, его индивидуальность. Вместе с тем, конкретный поступок бойца осмысливается как синтез индивидуального и типического. Авторы, используя беллетристические приемы разных жанров малой прозы, целенаправленно обращаются к воссозданию портрета фронтовика, несущего в себе личностные и обобщающие начала. Военный очерк начинает соединять в себе элементы проблемного, портретного, событийного, социального очерков, косвенно обращаясь к форме письма, воспоминания, к приему реминисценции. В жизненно-достоверных образах рассказали о героизме своих земляков писатели-фронтовики М. А. Лямин (1906–1978), М. П. Петров (1905–1955), И. Г. Гаврилов (1912–1973), С. Т. Шихарев (1917–1992), В. В. Голубев (1923–2018), Е. В. Самсонов (1925–1989) и др. Очерки, созданные авторами-очевидцами событий, отличаются убедительным, ярко выраженным изображением войны и человека на войне; «агитационный» характер

публицистики военных лет, нацеленный на «прямой» разговор с читателем, сменяется отображением драматизма фронтовой повседневности. Своеобразие в том, что война и подвиг солдата показаны «из окопа» глазами фронтовика.

Характерные черты развития жанра очерка в удмуртской прозе послевоенных лет наиболее полно отражают произведения одного из самых ярких национальных писателей-публицистов Михаила Андреевича Лямина (1906–1978), прошедшего фронтовой путь в составе 357-й стрелковой дивизии, сформированной осенью 1941 г. на территории Удмуртии. Его главной темой стало изображение земляководнополчан, их реальных портретов и боевых подвигов. В военные годы многие ляминские очерки печатались в дивизионной и республиканской газетах, затем были доработаны и опубликованы отдельными изданиями – «Тыл пыртй» («Сквозь огонь», 1945), «Вунэтонтэм аръёс» («Незабываемые годы», 1956), «Ож сюрес» («Боевой путь», 1962). Книга «Боевой путь», имеющая подзаголовок «фронтовой дневникъёсысь: 1941–1945 аръёс» («из фронтовых дневников: 1941–1945 гг.»), в переводе на русский язык А. Никитина вышла под названием «Четыре года в шинелях» (1965) с жанровым уточнением «повесть о родной дивизии». Важно отметить, что М. Лямин, при подготовке своих фронтовых текстов к последующим изданиям, стремился придать им «композиционную завершенность, работал над изображением внутреннего мира человека на войне, старался перенести основной акцент на несобственно-прямую речь и монолог героя» [Зайцева, Петрова, 2024: 121].

Очерки М. Лямина близки по жанру к портретным, военно-событийным, проблемным, историческим, хотя четкое жанровое определение, как и в случае с очерками других авторов, дать им сложно, поскольку совмещают в себе разные структурные элементы. И все же, можно говорить о более четком проявлении жанровых признаков портретного

очерка, в котором действие стягивается к одному или к двум ведущим героям, в центре – подвиг солдата, ужасы фашистских злодеяний. Биография героя, формирование его бойцовских качеств остаются за «кадром» произведения, текст выстроен на драматически острой ситуации, реализованной в поступке конкретного человека. При этом ляминским очеркам свойственно описание не изолированного боевого эпизода, но изображение связной картины военных событий, высвечивающих нравственные качества героя. В трагических коллизиях войны обнажились лучшие черты характера майора И. М. Бахтина, ветеринарного врача по гражданской профессии («Бадзым яг сюрестй» – «По большой дороге бора»); майора Г. А. Поздеева, в прошлом ученого-географа («Ожын кыдан» – «Закалиться в бою»); санинструктора Н. К. Козлова («Лек ож бусыын» – «На жестоком поле боя»); старшего сержанта, в недавнем прошлом заводского рабочего Михаила Вотякова («Батырь» – «Богатырь») и др.

Одним из первых в список героев 357-й стрелковой дивизии, сражавшейся в тяжелых условиях «сорок первого», включено имя старшего сержанта Михаила Вотякова. В очерке «Богатырь» представлен достоверный эпизод, описывающий последнее героическое сражение его расчета в боях за освобождение Смоленска. Численно превосходящий противник, не сумев сломить оборону орудийного расчета молодых бойцов, направляет на них авиацию. Но и это не смогло сломить стойкость защитников. Писателю удалось точно и образно показать картину боя, как солдат Вотяков, вчерашний крестьянин, буквально «врастает в землю», отстаивая свободу Отечества. Образ Вотякова, черты его характера хорошо раскрываются при помощи внефабульных элементов (авторских отступлений) и в особенности – посредством передачи речи персонажа, которая отражает и авторскую позицию. «“Муртлэсь музъемзэ таланы лыктйды тй, убирьёс, сётом ми тйледлы шайгулы тырмымон музьеммес”, – шуыса котькуд

снарядзэ лэзбылйз Вотяков» [Лямин, 1945: 64]. («“Чужую землю пришли отбирать, поганые, выделим мы нашу землю вам под могилу”, – такими словами направлял Вотяков на врага каждый свой снаряд»¹). Умирал герой со словами: «Немецъёс вылэ – андан тыл!» [Лямин, 1945: 64] («На немцев – стальной огонь!»).

Особенности творческой манеры М. Лямина отчетливо проявились в очерке «“Кыл” кутылйсь» («Захватывающий “языка”»). В произведении с удивительной жизненной конкретностью воссоздан образ разведчика Николая Ивановича Семакина. Надо сказать, прозаик часто избирает героями своих очерков разведчиков; видимо, это во многом связано с тем, что среди сослуживцев автора было немало разведчиков-лазутчиков удмуртов, проявивших личное мужество и профессиональные качества. Сильнее всего в характере Николая Семакина ощущаются прирожденная крестьянская смекалистость, хозяйский подход к делу. Начинается очерк с фактов довоенной биографии героя, затем автор описывает его внешность, а дальше идут эпизоды, показывающие непосредственную фронтовую жизнь солдата, его столкновение с врагом. Структура очерка «Захватывающий “языка”» совмещает в себе лирико-романтический пафос и реалистически точное изображение обстоятельств военной действительности. Романтические и лирические отступления, рассказывающие о работе Семакина в мирные годы в колхозе, об его участии в 1939 г. во Всесоюзной выставке в Москве, увлечениях юноши новыми агрономическими технологиями, чередуются с сухими описаниями картин разведпоисков, непредвиденных столкновений с врагом, жестких сражений.

Пожалуй, ни один из героев сборника «Сквозь огонь», в который включен рассматриваемый очерк, не имеет столь подробной довоенной биографии, изображаемой эмоционально,

¹ Здесь и далее, где не указан переводчик, удмуртский текст приводится в дословном переводе авторов статьи. – Т. З., О. М.

как у Семакина. Автор использует романтико-поэтическую лексику при описании внешности главного героя, его однополчан, пейзажных картин, некоторых эпизодов, раскрывающих непосредственную схватку наших солдат с немцами. Именно это способствует показу в публицистическом тексте величия советского воина в единоборстве с фашизмом. Применение поэтически-возвышенной лексики в изображении одного разведбоя небольшой группы бойцов по «добыче языка» превращает маленький фрагмент, раскрывающий смелость и сноровку Семакина, в возвеличение героической сущности всех советских воинов-разведчиков. Эмоционально сильным, своеобразно «приподнятым» оказывается финал очерка: «Ог кӧня ке кылын, кӧня ке суредэн Семкинлэсь куинь арлэсь ятыр ожмаськемзэ возыматыны шуг. Нош оgez тодмо – со артиллеристьёс пӧлысь артиллерист, батырьёс пӧлысь батыр» [Лямин, 1945: 80] («В нескольких словах и в небольших эпизодах передать более чем трехлетний военный путь Семакина невозможно. Одно понятно – он артиллерист из артиллеристов, богатырь из богатырей»). Рядовой солдат Николай Семакин, уроженец далекой удмуртской деревушки Костромка, выросший среди простого народа и впитавший его лучшие традиции, становится воплощением богатырской мощи всей Красной Армии, армии-освободительницы.

Искусному соединению лирических и эпических начал в очерке «Захватывающий “языка”» способствует образ военной дороги. С одной стороны, дорога является изменчивым, динамичным фоном произведения, с другой – характеризует изменение внутреннего мира героя: закалку черт его характера, обретение воли, крепости духа. Дорога олицетворяет военный путь солдата, прошедшего сквозь огонь, воду и тяжести войны, которые невозможно забыть. Дорога, таким образом, – многозначный символ, обозначающий физическое перемещение героя, его жизненный путь в целом.

С большой силой воплотились черты характера «человека на войне» в очерке «Бадзым яг сюрестй» («По большой дороге бора»), посвященном майору ветеринарной службы Ивану Максимовичу Бахтину. Автор, рисуя портрет капитана Бахтина, рассуждает о взаимосвязи на войне жизни людей и животных, задается вопросом: что означают на фронте любовь и смерть, эти две основы человеческого бытия.

Во время Великой Отечественной войны вместе с людьми отвагу и героизм проявили и их надежные товарищи-животные. В очерке говорится о том, что на войне командиры несли ответственность не только за жизнь бойцов, но и «братьев меньших», ибо невозможно представить победу Красной Армии без фронтовых лошадей и четко организованной работы ветеринарной службы. Личность капитана Бахтина раскрывается в его отношении в суровых фронтовых буднях к лошадям, которые обеспечивали боеспособность и мобильность воинской части. «Бадзым ожмаськоньёсын Бахтин ог кыксюлэсь но уно трофейной вал люказ ини. Ма карод, мылкыд солэн вал вылын, сыёе солы кылык кылдэм. Нош вал ожмаськонын сыёе ик дуно, кыёе дуно боец» [Лямин, 1945: 26] («За годы войны Бахтин уже свыше двухсот трофейных лошадей собрал. Да, такой он – пристрастие у него к лошадям с детства еще сложилось. А лошадь в бою так же ценна, как и профессиональный боец»). В очерке живо и динамично описан бой, в котором Бахтин умело использовал тактику стремительного налета на противника на лошадях. Автор совмещает рассказ о ходе боя с показом внутреннего состояния человека. За проявленную сноровку, стратегически верное и храброе ведение того боя Иван Максимович Бахтин награжден орденом Красной Звезды.

Особенности мировосприятия героя, его жизненные ценности раскрываются в диалогах с подполковником, с рядовыми сослуживцами, при этом часто герой говорит простым языком. В речи героя много просторечий, что становится

одним из приемов создания индивидуальной речевой характеристики. Образ Бахтина по-особому оживает в индивидуализированной речи матери, построенной с использованием характерных слов, форм, выражений, интонаций. Вот она делится с одним из своих близких родственников сокровенными мыслями и тревогами: «Оломар пиритча сям пины мертчиз. Мукет пинальгёс вал доры мыныны кышкало, нош солэн оло вань улонэз вал бордын, лэся, кин выжые мынйз, паймисько» [Лямин, 1945: 20] («Что за сила привязалась к ребенку?! Другие дети к лошади подойти боятся, а у него словно вся жизнь с лошадьёю связана, в кого такой уродился, удивляюсь»).

М. Лямину удалось изобразить образы разных людей той эпохи, судьбы и характеры которых изменила война. Многим его военным очеркам свойственен комизм ситуаций, юмористический пафос. К примеру, очерк «Кыктэтй сюрсэ...» («Уж вторая тысяча...»). Герой очерка – старший сержант Петр Федорович Наговицын, прозванный в народе и в части «Рыжим Петыром», – неприметный «труженик» фронта, наделенный особенной житейской мудростью, имеющий крепкий внутренний стержень. Лейтмотивом очерка является мысль: полуграмотный, простой воин-крестьянин будет биться до последнего, не отдаст врагу свою землю. Так, Рыжий Петыр – повар полевой кухни, часто меняет поварешку на оружие. Автор тем самым показывает, что служба фронтового повара требует самоотверженности и мужества; герой очерка хорошо понимает что, если его кухня не пробьется на передовую, голодные солдаты не выиграют сражение. Живым и близким к читателю делают героя его внутренние переживания, передаваемые с помощью несобственно-прямой речи, воспроизводящей одновременно мысли героя и сознание автора: «Куазь толсур азын – чар кезыт, зольгыриос лобан улсазы кезытлы чидатэк пуэктыса куло. Нош азыпал линиин сылйсь салдйос быдэс нунал сионтэк, юонтэк зымырамын.

“Пинь чуланы коть одйг сукари пырызы мед луоз вал, соиз но ведь öвöл соослэн. Сэрыт вуттоно соослы ёзви шунтон. Ведь кык-куинь пуньы пöсь лым жюзиськод ке, мылкыд шулдыр луэ”. – малпаз Петыр. <...>. Көтпыдэс йылаз нюж кыстйсь-киз со пичи пинал сямен, собере кензали амалын азылань но азылань – эшгёсыз пала мынйз» [Лямин, 1945: 68] («Середина зимы – очень холодно, воробьи на лету от мороза леденеют. А солдаты, находящиеся на передовой линии фронта, целый день уже без воды и еды. “В зубах поковыряться хоть один сухарик был бы, и этого нет у них. Спешно бы надо им подвезти еду для подкрепления сил. Ведь хлебнешь две-три ложечки горячего бульона и сразу бодрее становишься”, – подумал Петыр. <...>. Пополз он на животе как ребенок, потом словно ящерица – вперед и вперед двигался к товарищам»).

В очерке «Уж вторая тысяча...» усилена экспрессивность описания окружающей бойцов обстановки, созданы пейзажные картины с помощью приемов олицетворения, аллегории. «Жом-жом пеймыт уез ракетаос öс усьтйськыку кадь югдытъяло. Пушкаослэн гульымысьтызы көрыкысь музэн гомак потйсь тыльёс но сйльзоро чилекъяку кадь ворекъяло. Котырын отын но татын “кутсасько”. Яке пулемёт яке миномёт порпи музэн тэля, яке автомат яке граната ургетъя тöлья» [Лямин, 1945: 65] («Непроглядную темную ночь ракеты освещают так, словно дверь приоткрылась. Огненные шары, вырывающиеся из жерла пушки, сверкают как молнии во время сильного дождя. Все вокруг “молотится”. То ли пулемет, то ли миномет будто жгучий мороз трещат; а еще то ли автомат, то ли граната по ветру рычат»).

На войне смех и юмор поддерживали солдат. Страницы периодической печати военных лет были наполнены не только пафосом гнева и страдания, но и материалом комического характера. Эпизоды рассматриваемого очерка, где автором приведены шутки и смех солдат, свидетельствуют о сохранении человеческого в человеке в самом пекле войны.

Включенный в очерк солдатский юмор дает ощущение, что произведение написано с точки зрения бойца-фронтовика, иными словами – «снизу» или «от солдата», на чьих плечах вынесена война. Эпизоды, написанные с особой иронической интонацией, с доброжелательным смехом, придают тексту особую художественную выразительность:

– Тон дорын сылыны шунды дорын сылэм кадь, учкы ай, воксё пиштйськод. Сое татысь лэзыны уг яра, кортгур интые кельтоно, – серектйз кин ке...

– Вот гордань, тон пöсьтурын кадь вылэм. Пулемётэд но тон кадь ик чйжектйз, бен тыл вылэ жу, – серектйз Захаров землякез.

– Тон сое эн жегаты, Захаров, – шуиз командир.

Петыр, ныпъетъёссэ нипыяса, ас пуртыез доры кыстйсь-киз» [Лямин, 1945: 70].

(– Рядом с тобой стоять, будто рядом с солнышком находиться, смотри-ка, весь светишься. Его нельзя отсюда отпускать, вместо буржуйки поставим, – пошутил кто-то...

– Ну, рыжий, ты как жгучий перец, оказываешься. И пулемет твой как сам краснеет, аж как угольки на огне, – поиронизировал над земляком Захаров.

– Ты его, Захаров, не задерживай, – сказал командир.

Петыр, накинув на плечи опустошенные котомки, к своему котлу отправился»).

Не только о фронтовом поваре рассказывает данный очерк, содержание произведения – шире. Петр Наговицын органически связан с родной удмуртской землей: «Солы Балезиноысь, Шарканысь, Сюрсовайысь пöсь гожтэтъёс лыкто. Аслаз но солэн гожтэмез потэ вылэм книгаын гожтэм музэн вань ужъёссэ, адъёмъёссэ но ичигес гожтэтлы дышескемез могатэ» [Лямин, 1945: 70]. («Ему из Балезино, с Шаркана, с Сюрсовая приходят теплые письма. Ему и самому хотелось бы написать о пережитом-увиденном на войне книгу, но малограмотность не позволяет»). Простой мужик, в прошлом

хлебопашец, олицетворяет стойкость, великодушие и силу российского народа.

Продолжением работы М. Лямина над военной темой, как упоминалось выше, стал сборник очерков «Вунэтонтэм аръёс» («Незабываемые годы»). За одиннадцать лет, разделяющих первую и вторую книги писателя, произошли значительные перемены. К этому времени активно развивалась советская военная проза, что так или иначе способствовало совершенствованию мастерства удмуртского публициста, значительно расширился и его исторический кругозор. Промежуток между военными годами и временем создания книги дал М. Лямину возможность изобразить боевые события аналитически, увидеть новые грани в факте. В «Незабываемые годы» вошло восемь очерков; к числу лучших можно отнести «Зырдыт сюлэм» («Горячее сердце»), «Вунэтонтэм аръёс» («Незабываемые годы»), «Хирург», «Бертон» («Возвращение») и др. Название книги сопровождается авторским разъяснением: рассказы и очерки о воинах Советской армии. Действительно, в сборнике с очерком взаимодействует рассказ, в котором активно используются факт и документ. Потому различить, что автор относит к очерку, а что – к рассказу, практически невозможно, их жанровые границы относительны.

Сопоставляя «Незабываемые годы» со сборником «Сквозь огонь», нельзя не заметить переключение внимания писателя с фиксации события-факта на стремление психологически углубленно показать человека на войне, что стало одной из тенденций прозы военных лет. В частности, исследователи творчества татарского прозаика А. Еники отмечают психологизм его рассказов, написанных в годы Великой Отечественной войны: «Бала» («Дитя»), «Бер генэ сэгатькэ» («На один только час») и др. [Аминева, 2017: 124–137]. В отличие от очерков сборника «Сквозь огонь», в новых произведениях замечен психологический контраст, раскрывающий

внутреннюю атмосферу самой войны. Короткие, обрывистые фразы здесь уступают место сложным предложениям, насыщенным психологическими описаниями.

По силе воздействия на современного читателя выделяется очерк «Горячее сердце», рассказывающий о героической гибели политрука Петра Александровича Блинова (1913–1942), автора известного удмуртского романа «Улэм потэ» («Жить хочется», 1940). С документальной точностью писатель воспроизводит обстоятельства действий разведгруппы Блинова, приводит подлинные имена и фамилии солдат, вступивших в бой 7 января 1942 г. у деревни Павлищево под Смоленском за стратегически важную высоту. В этом сражении погиб смертью храбрых писатель-классик Петр Блинов. В текст очерка включены фрагмент из письма героя жене и маленькой дочери, отрывок из похоронки, написанной комиссаром дивизии, есть воспоминания самого Блинова о предвоенном Ижевске.

Обратившись к предельно драматической ситуации – человек на грани жизни и смерти, желая идти «внутри факта», автор использует непривычный для национальной публицистики тех лет художественный прием. Структура очерка словно соткана из описаний «контрастов», взаимно дополняющих друг друга и внутренне развивающихся. Напряженно-острая ситуация, связанная с боевым заданием, раскрывается не только в действиях героев, но и в их внутреннем психологическом состоянии. Сложные минуты переживает подполковник Корниенко, подыскивая замену не вернувшимся с наряда разведчикам. В глубоких раздумьях идет в разведку на смену погибшим однополчанам политрук Блинов. В ряде эпизодов соединяются воедино размышления автора и героев об эгоизме и самопожертвовании, о сложности выбора между долгом и бесчестием, между желанием жить и необходимостью выполнить рискованный приказ. В контраст войны вплетен драматизм человеческой судьбы,

поскольку противоположна и противоестественна сама ситуация: человечность воина-освободителя и жестокость войны. Довоенная жизнь людей, природа, само мироустройство несовместимы с бесчеловечностью войны. Противопоставления и сопоставления, составляющие внутреннюю интонацию очерка, дают автору возможность удерживать напряженность действия, находить лаконичные характеристики для раскрытия внутреннего состояния героев. Прием контраста в очерке «Горячее сердце» исподволь переводит реалистическое описание в символическое, смерть героев воспринимается как бессмертие, вернее – олицетворяет бессмертие. Таким образом, контраст у М. Лямина выполняет психологическую функцию, а не является простым противопоставлением советского воина и фашиста. Очерк М. Лямина «Горячее сердце» – литературный памятник удмуртскому писателю Петру Александровичу Блинову.

Работу автора над совершенствованием жанра фронтового портретного очерка можно рассмотреть на примере произведения «Незабываемые годы». Его первый вариант был напечатан в дебютном сборнике «Сквозь огонь» (рассмотренном выше) под названием «Закалка в бою». А еще раньше очерк-заметка «Майор Поздеев» был опубликован в газете «Советской Удмуртия» («Советская Удмуртия») в 1944 г. (3 июня). Видимо, М. Лямин чувствовал, что доработанный очерк «Закалка в бою» все еще суховат, напоминает биографию и вновь вернулся к своему герою – молодому удмуртскому ученому-географу, майору Григорию Андреевичу Поздееву, героически погибшему у города Либава. Несмотря на вторичность сюжета, «Незабываемые годы» – уже совершенно новое произведение, тяготеющее к художественно-документальному объемному рассказу. В новом варианте произведения большое место занимают событийные фрагменты, которые расширяют художественное пространство произведения и придают ему эпичность, правдивость. Это освобождение

Белоруссии, Прибалтики, Витебска, рекогносцировка боевых сил в Курляндии и др. Точно датируются многие факты из жизни главного героя, живо и образно описываются его фронтовые встречи с земляками, боевые схватки.

Доцент Поздеев, «оставив кафедру, бесстрашно боролся против немецких фашистов, за что был награжден орденами Красного Знамени, Отечественной войны, Красной Звезды». В произведении показано, что на фронте у автора сложились особо теплые отношения с героем очерка, их объединяла любовь к литературе, взгляды на жизнь, на будущее своего народа. Дружбу двух больших удмуртов раскрывает письмо М. Лямина в тыл сотоварищу по перу А. Бутолину. «Толон, 1944 арын 21 декабре, мон ыштй туж дано адямиез, бадзым эшме, удмурт героез Григорий Андреевич Поздеевез... Ми, фронтовикъёс, оломае но адзим ини, секытлы дышим, но ми, котькуд адями сямен, мур куректыны но быгатйськом. Тани мон гоштэт гоштйсько, нош синтъёсы синкылиен бусаськемын... Мон ыштй фронтовой эшме...» [Бутолин, 1983: 122]. («Вчера, 21 декабря 1944 года, я потерял великого человека, большого друга, героя-удмурта Григория Андреевича Поздеева... Мы, фронтовики, всякое уже видали, привыкли к трудностям, но мы, как и каждый человек, умеем и глубоко скорбеть. Вот и я пишу письмо, а глаза слезами затуманены... Я потерял фронтового друга...»).

Майор Поздеев – человек большого душевного благородства, необыкновенной выдержки, смелости. Война раскрыла новые грани его личности, по своим боевым знаниям и опыту он скоро выделился и стал самым уважаемым человеком в части. Журналист и старшина Никитин, однополчанин Поздеева, пишет: «Частьысьтымы артиллерийской офицеръес пöлысь самой умоез но тодйсь-валасез луэ Поздеев. Туэ гужем наступление дырря солэн подразделениез синмаськымонэсь боевой операциосты ортчйтйз. Та операциос сярысь умой тодо ваньмыз боецъёсмы но командиръёсмы. Книгаын

Поздеев сярись очерк самой умоез луэ» [Никитин, 1944]. («Среди артиллерийских офицеров нашей части самый хороший и умный – Поздеев. Этим летом во время наступления его подразделение особо отличилось в проведении боевых операций. Про эти операции хорошо осведомлены все бойцы и командиры. В книге очерк о Поздееве является самым удачным»).

Образ Григория Андреевича Поздеева нарисован теплым и лиричным, подчеркнуты его тактичность, внимательность к рядовым бойцам. В очерке воссоздан ряд эпизодов героических сражений 357 стрелковой дивизии, пройдя через которые закалялся характер героя. Автор стремится показать, как из скромного и слегка застенчивого ученого, Поздеев превращается в искусного военного профессионала, усилием воли умеющего подавлять в себе любые слабости. Следует отметить, что общее настроение всех эпизодов очерка формируется через воссоздание картин природы. Пейзаж у М. Лямина одновременно оттеняет внутреннее состояние автора, рассказчика (или героя), подчеркивает динамику их настроений.

«Незабываемые годы» приоткрывают судьбу народа на определенном историческом этапе. В образе героя своеобразно воплотились история страны и республики, истоки силы народа в героической победе. Автор, представляя информацию о биографии Поздеева – сиротское детство крестьянского мальчика, любовь к чтению, педтехникум в г. Глазове и Московский педагогический институт, аспирантура в МГУ и защита кандидатской диссертации, кафедра географии в Томском университете, война – стремится связать факты из жизни героя с его поступками и мыслями на фронте. Ясность цели придает особый смысл солдатской жизни Поздеева.

Незаурядные личностные качества майора Григория Андреевича раскрыты посредством отношения к нему однополчан, через их монологи. Узнав о гибели майора, не скрывает слез «железный» старшина Лекомцев: «“Шудо

ожмаськиськом, земляк, жоген бертом”, – шуылоз вал пумиськемлы быдэ. Зэм но, шудо вал. Куинь пол сӧсырмыны шедьылӓз, нош бурмем бераз нош ик дивизияз берытскылӓз» [Лямин, 1956: 32] («“Хорошо сражаемся, земляк, скоро домой”, – говорил при встречах. Счастливым называл себя. И верно, счастливым был. Трижды ранен и каждый раз возвращался в родную дивизию»). Дорога память об этом человеке и ленинградскому профессору, майору Пинхенсону, который такими словами вспоминает своего фронтового товарища: «Ожмаськыны но тушмонэз улляны тон быгатиськод вал, гажано Григорий Андреевич. <...>. Вормон шунды асьме шоры пиштэ ни. Нош тон татчы кылыськод» [Лямин, 1956: 33] («Сражаться и побеждать ты хорошо умел, дорогой Григорий Андреевич. <...>. Солнце победы нам уже светит. А тебя здесь оставляем»). В очерке «Незабываемые годы» раскрыта богатая гамма человеческих чувств, порывов, переживаний.

Особенности очерков сборника «Незабываемые годы» – обращение к выдержкам и цитатам из фронтовых газет, введение в текст произведения отрывков из фронтовых писем, а иногда и целого письма без правки, использование воспоминаний солдат и их рассказов об однополчанах, друзьях, семьях, родных краях. Подлинные свидетельства дают возможность автору глубже и более объективно показать характеры героев, высветить их внутренние убеждения, нравственные и жизненные ориентиры.

Необходимо добавить, что М. Лямин также пристальное внимание уделяет образам женщин-фронтовиков. Во многих искусно построенных очерках изображены нелегкие фронтовые будни медицинских работников, связисток, зенитчиц, их высокие профессиональные и моральные качества. Писатель детально описывает наблюдаемую им на войне ситуацию – «женщина на войне». В женщине перед лицом смерти обостряется чувство самосохранения: возложить выполнение за-

дания на другого, выждать, погибнуть... Ляминские героини остаются верными воинскому долгу, присяге, они защищают Родину, исполняют приказ, с честью проходят через невыносимые испытания. Особенно притягателен образ героической женщины в очерке «Хирург», где удачно использован фрагмент из фронтовой газеты: «Родинамес утисьлы кышкасьтэм хирург Нодова улон сётйз. Зарни киос котьма лэсьтыны быгато. Таёе ужез быдэстон понна жеч тодон-валан, бадзым опыт но усто быгатэм кулэ...» [Лямин, 1956: 36] («Бесстрашный хирург Нодова подарила жизнь не одному защитнику Родины. Все умеют делать золотые руки. Для выполнения такой работы нужно иметь хорошие знания, способности и большой опыт...»).

Выше уже писалось, что накопленный М. Ляминым в военных очерках материал послужил предпосылкой к созданию художественно-документальной повести «Ож сюрес» («Боевой путь», 1962). К книге, как отмечалось ранее, имеется уточняющая авторская формулировка – «из фронтовых дневников: 1941–1945 гг.». Надо сказать о том, что на титульном листе книги М. Лямин пишет: «фронтын ёош ожмаськем эшъёсылы сйзисько» («посвящено друзьям, с которыми сражался на фронте»). Среди удмуртских критиков и литературоведов единого мнения по поводу обозначения жанра этой книги нет. Так, З. А. Богомолова придерживается ляминского определения – «фронтовой дневник» [Я и в мире боец, 1986: 278]. Другие авторы, например, Р. И. Яшина [Яшина, 1986] и Н. П. Кралина [Кралина, 1986], напротив, книгу «Боевой путь» считают повестью. Это связано с тем, что очерк относится к жанрам, в которых органично сочетаются и «чистая» художественность, и «чистая» публицистичность [См.: Росляков, 1956; Прохоров, 1984; Ким, 2004; Гордеев, 2015].

Основу книги «Боевой путь» составили фронтовые дневники и записные книжки М. Лямина. Свои записи автор распределил по годам – 1941 г., 1942 г., 1943 г., 1944 г., 1945 г.

Искусство композиции книги заключается в том, что автор распределяет факты во временной последовательности. В целом же «Боевой путь» состоит из небольших по объему портретных очерков, в которых фотографически точно воссоздаются героические поступки реальных людей в конкретное время и в конкретной ситуации. В некоторых мини-сюжетах М. Лямин лишь фиксирует факты и события, приводит воспоминания очевидцев, дает краткие выписки из военной документации. В авторском послесловии к книге отмечено, что судьба раскидала фронтовиков по всей стране, что имена героев этой книги носят городские и сельские школы, ими названы улицы, совхозы, парки.

Помимо образов героев и трагических обстоятельств войны в книге привлекает внимание пейзаж. С помощью пейзажа писатель часто передает душевное состояние героев. Пейзаж в военно-публицистической прозе Лямина дает возможность наглядно обрисовать условия, в которых воевали бойцы. Это усиливает впечатление читателя от описаний происходящего: «Тол куазед вань кужыменыз кузёяське, номыртэм кезыт. Тылобурдоос лобзыкузы ик кынмыса усё. Боецьёслэн ымнырьёссы кынмылэмын, ожмаськон тйрлык борды кутскыны ик уг луы – киез пульсатэ...» [Лямин, 1962: 28]. («Зима всеми силами властвует, очень холодно. Птицы в полете замерзают и падают. Лица бойцов обмороженные, невозможно братья за боевое оружие – руки леденеют...»).

Характерный прием многих очерков, составивших эту книгу – включение документальных свидетельств. Например, фрагмент из приказа военного округа г. Москвы: «Фронтысь вуэм но военной округлэн составаз пырем 357-тй стрелковой дивизилы сётоно революционной горд знамя» [Лямин, 1962: 68] («Прибывшей с фронта и вошедшей в состав военного округа 357-ой стрелковой дивизии вручить революционное Красное Знамя»). Такого плана документы придают правдоподобие рассказанному автором. Многие очерки «фронтowo-

го дневника» отличает объединение пейзажных и бытовых зарисовок, репортажных элементов с диалогом, с лирическими и публицистическими отступлениями; в них умело реализован прием локализации событий, места, времени. «Боевой путь» нельзя именовать циклом очерков, поскольку в нем еще не развиты соответствующие устойчивые жанровые признаки, однако нельзя не видеть тенденции формирования в удмуртской очеркистике новой жанровой модели.

Манеру работы М. Лямина над своими книгами характеризует З. А. Богомолова: «Он собирал все, что касалось истории удмуртского народа, родной дивизии, его творчества, оставлял копии писем, официальных документов, посланных в разные инстанции, вел строгий учет нужных ему газетных публикаций» [Богомолова, 2003: 275]. Очерки М. Лямина – свидетельство времени, подтверждающее общие тенденции развития удмуртской прозы периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных десятилетий. Особые свойства военного очерка – воссоздание жизненно-достоверного образа человека на войне, уроженца Удмуртии, правдивый рассказ о его героическом подвиге, часто совершенном ценой собственной жизни. Велико значение увековеченных очерком образов фронтовиков и в наши дни для сохранения исторической памяти народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Абукаева Л. А. Лингвопрагматический аспект употребления марийских запретов / Л. А. Абукаева // Проблемы марийской и сравнительной филологии: сб. ст. / Мар. гос. ун-т; отв. ред. Р. А. Кудрявцева. – Йошкар-Ола, 2016. – С. 12–15.

Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191–220.

Автономова Н. С. Фрагмент перевода книги Жерара Женетта «Пороги» и вступительная заметка переводчика / Н. С. Автономова // Шаги / Steps. – Т. 10. – № 4. – 2024. – С. 357–372.

Авченко В. Самая необъятная книга о Великой Отечественной войне и её афтершоках / В. Авченко // URL: <https://unost.org/authors/vasilij-avchenko/samaya-neobyatnaya-kniga-o-velikoj-otechestvennoj-vojne-i-eyo-aftershokah/> (дата обращения: 11.12.2024).

Акцорин В. А. Прошлое марийского народа в его эпосе / В. А. Акцорин / под ред. Н. В. Морохина. – Саров: Альфа, 2000. – 90 с.

Аmineва В. Р. Идеино-художественное своеобразие хикая А. Н. Еники 1940–1960-х гг. / В. Р. Аmineва // Еники А. Н. Невысказанное завещание: рассказы, повесть. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2017. – С. 123–197.

Аmineва В. Р. «Универсальное» и «уникальное» в сопоставительном исследовании национальных литератур / В. Р. Аmineва // Проблемы сравнительного литературоведения и фольклористики Урало-Поволжья: сборник статей и материалов: к 70-летию литературоведа и фольклориста, доктора филологических наук, профессора В. Г. Родионова. – Чебоксары: ЧГИГН, 2018. – С. 55–67.

Ананичева Т., Суханова Л. Песенные традиции Поволжья / Т. Ананичева, Л. Суханова. – Л.; М.: Музыка, 1991. – 174 с.

Анфиногенов Б. В. Этнофутуризм и традиционные представления удмуртов о будущем / Б. В. Анфиногенов // Финно-угорский мир. – 2024. – Т. 16. – № 4. – С. 484–496.

Арзамазов А. А. Марийско-удмуртские поэтические параллели и контрасты. Опыт компаративного прочтения: монография / А. А. Арзамазов. – Казань: Изд-во АН РТ, 2022. – 316 с.

Арзамазов А. А. Поэзия финно-угорских народов Урало-Поволжья: внешние вызовы, внутренние трансформации, новые смыслы / А. А. Арзамазов. – Казань: Изд-во АН РТ, 2023. – 388 с.

Аристотель. Поэтика / Аристотель; перевод, введение и примечания Н. И. Новосадского. – Л.: Academia, 1927. – 124 с.

Артемова С. Ю. Лирическое послание в литературе XX века: поэтика жанр: автореф. ...дис. канд. филол. наук / С. Ю. Артемова. – Тверь, 2004. – 20 с.

Ашмарин Н. И. Чувашская народная словесность: исследования. Автобиография, воспоминания. Письма / Н. И. Ашмарин; сост. и прим. В. Г. Родионова. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. – 430 с.

Аюшкин Н. Город Певек / Н. Аюшкин // URL: https://vk.com/wall81664867_34446?w=wall81664867_34446 (дата обращения: 15.11.2024).

Әдәбият белеме сүзлегә / төз.-ред. А. Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 238 б.

Бабич Ш. Зәңгәр жырлар: Шигырьләр, поэмалар, эпиграммалар, мәкаләләр, хатлар / Ш. Бабич. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 544 б.

Бакиров М. Х. Татарский фольклор / М. Х. Бакиров. – Казань: Ихлас, 2012. – 400 с.

Бахтикиреева У. М. Русофон – русофонный – русофония – русофонная литература – слова глобальные или локальные? / У. М. Бахтикиреева // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2021. – Т. XVIII. Вып. 1. – С. 11–17.

Бахтикиреева У. М. Русскоязычие как актуальная междисциплинарная проблема / У. М. Бахтикиреева // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2015. – № 1 (45). – С. 92–97.

Бахтикиреева У. М., Валикова О. А. Истоки транслингвальной русскоязычной литературы / У. М. Бахтикиреева, О. А. Валикова // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2017. – Т. XIV. Вып. 1. – С. 14–19.

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

Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб., 2000. – 300 с.

Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6 / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – 167 с.

Бельгер Г. К. Российские немецкие писатели. Биобиблиографический справочник / Г. К. Бельгер. – Алматы: Жибек Жолы, 1996. – 136 с.

Бикбаев Р. Т. Шайхзада Бабич. Жизнь и творчество / Р. Т. Бикбаев. – Уфа: Китап, 2020. – 224 с.

Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. III (Приложения) / Н. Я. Бичурин. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 327 с.

Богданов К. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры / К. Богданов. – М.: Новое лит. обозрение, 2009. – 362 с.

Богомолова З. А. Путешествие в этнофутуризм // З. А. Богомолова. Всюду – жизнь... Статьи, очерки, литературные портреты, воспоминания. – Ижевск: Удмуртия, 2008. – С. 190–197.

Богомолова З. А. Голоса эпохи: статьи, воспоминания, эссе, очерки, письма / З. А. Богомолова. – Ижевск: Удмуртия, 2003. – 672 с.

Боура С. Героическая поэзия / С. Боура; пер. с англ. и вступ. ст. Н. П. Гринцера и И. В. Ершовой. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 791 с.

Бояринова Г. Н. Марийская поэзия: сверяя голос с правдой жизни / Г. Н. Бояринова // Край соловьиный: Поэзия марийских авторов: антология: в 2 т.: пер. с марийского. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2020. – Т. 1. – С. 3–18.

Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура) / С. Н. Бройтман. – М., 1997. – 305 с.

Буббайер Ф. Совесть, диссидентство и реформы в Советской России / Ф. Буббайер. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2010. – 367 с.

Бутолин А. С. Кам тулкымъёс: пьесаос, кылбуръёс, статьяос / А. С. Бутолин. – Ижевск: Удмуртия, 1983. – 180 с.

Ванюшев В. М., Тимирязнова И. Ф. Три волны «эры эпоса» в финно-угорском мире / В. М. Ванюшев, И. Ф. Тимирязнова //

В. И. Лыткин: грани наследия: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 115-летию со дня рождения выдающегося финно-угроведа Василия Ильича Лыткина. Сыктывкар, 25–26 ноября 2010 г. – Сыктывкар, 2010. – С. 12–19.

Ванюшев В. М. Куашетон-а, мур пуштрос-а... (Просто шумиха или глубокий смысл...) / В. М. Ванюшев // Кенеш. – 2003. – № 4. – С. 90–95.

Веселовский А. Н. Избранное. На пути к исторической поэтике / А. Н. Веселовский. – М., 2010. – 688 с.

Витрук Н. В. Национальный характер творчества художника-графика Л. А. Прозорова (1947–1999) / Н. В. Витрук // Вестник Удмуртского университета. – 2002. – № 7. – С. 47–56.

Галиуллин Т. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2: Повести, рассказы / Т. Галиуллин; пер. с татар. Н. Мухаметшиной, А. Шайдуллиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. – 463 с.

Гаспаров М. Л. Послание / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энцикл., 1987. – С. 290.

Гачев Г. Д. Национальные образы мира / Г. Д. Гачев // Вопросы литературы. – 1987. – № 10. – С. 156–191.

Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций / Г. Д. Гачев. – М.: Академия. 1998. – 32 с.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.

Генин Л. Е. Шпрук / Л. Е. Генин // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М., 1975. – С. 785–786.

Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер; пер. и примеч. А. В. Михайлова; отв. ред. А. В. Гулыга. – М.: Наука, 1977. – 704 с.

Героический эпос народов СССР: в 2-х т. – М., 1975.

Гордеев Ю. А. Жанровые разновидности современного очерка в печатных и интернет-изданиях / Ю. А. Гордеев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – № 4. – С. 117–120.

Горелова Т. А., Хлопонина О. О., Безрукова О. В. Динамика системы «Герой – Антигерой» в истории культуры / Т. А. Горелова, О. О. Хлопонина, О. В. Безрукова // URL:<https://www.academia>.

edu/96638140/Динамика системы Герой_Антигерой_в_истории_культуры (дата обращения: 12.03.2025).

Громыхин А. А. Нежность: Стихи / А. А. Громыхин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2003. – 142 с.

Гудкова С. П. Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм / С. П. Гудкова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 298 с.

Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики / М. Н. Дарвин // Теория литературы: в 4 т. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.

Дарзаманова Р. З. Многополярный образ мира в публицистических и литературных произведениях Хуго Лечера: монография / Р. З. Дарзаманова. – Казань: КНИТУ, 2016. – 194 с.

Деррида Ж. Письмо японскому другу / Ж. Деррида // Хрестоматия по культурологии. – М.: Изд-во «Центр», 1988. – С. 137–143.

Деррида Ж. Фрейд и сцена письма / Ж. Деррида // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. – С. 336–378.

Десятникова И. В. Шванк и юмореска в литературном творчестве российских немцев: сравнение двух жанров / И. В. Десятникова // Немцы Сибири: история и культура: Материалы V междунар. научн.-практ. конф. – Омск, 2006. – С. 238–240.

Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране: статьи и материалы. – М.: Новое лит. обозрение, 2013. – 308 с.

Дианова Л. П. О становлении русско-инонационального билингвизма в России досоветского периода / Л. П. Дианова // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2018. – № 3. – С. 461–471.

Добренко Е. Джамбул. Идеологические арабески / Е. Добренко // Джамбул Джабаев: приключения казахского акына в советской стране. – М.: Новое лит. обозрение, 2013. – С. 24–70.

Долгат У. Б. Вопросы научного анализа и критической оценки эпических текстов в эдиционной работе / У. Б. Долгат // Фольклор. Издание эпоса / отв. ред. А. А. Петросян. – М.: Наука, 1977. – 286 с.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин; пер. со словацкого [и коммент. И. А. Богдановой, авт. предисл. Ю. В. Богданов, ред. Г. И. Насекина]. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.

Дюришин Д. Межлитературные общности как конкретизация закономерностей мировой литературы / Д. Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей. – М.: Вост. лит., 1993. – С. 9–63.

Дюришин Д. От единичной литературы – к межлитературности / Д. Дюришин // Особые межлитературные общности – 5. – Ташкент: ФАН, 1993. – С. 9–40.

Еники А. Совесть: Повести: пер. с татар. / А. Еники. – М.: Сов. Россия, 1985. – 360 с.

Еники Ә. Әсәрләр: 3 томда. Т. 3: Хикәяләр / Ә. Еники. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – 416 б.

Еники Ә. Әсәрләр: 5 томда. Т. 3: Повестьлар / Ә. Еники. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 400 б.

Ермаков Ф. К. Ма со этнофутуризм? (Что такое этнофутуризм) / Ф. К. Ермаков // Вордскем кыл. – 2001. – № 8. – С. 61–71.

Ермолаев А. А. Зәм ик-а тангыра көтҗожа (Действительно ли плачет тангыра) / А. А. Ермолаев // Инвожо. – 2001. – № 4. – С. 23–27.

Есенин С. Собрание сочинений в трёх томах. Т. 1 / С. Есенин; общ. ред. и вступ. ст. Ю. Л. Прокушева. – М.: Правда, 1977. – 448 с.

Еўмянькоў В. І. Паэма Ю. І. Крашэўскага «Anafielas»: якой Літвы песні? / В. І. Еўмянькоў // Даследаванні па германскай і славянскай філалогіі = Acta Gennano-Slavica: зборнік навуковых артыкулаў / пад рэд. Я. Я. Іванова. – Магілёў, 2013. – Вып. 5. – С. 102–107. – URL: <http://libr.msu.mogilev.by/handle/123456789/1405> (дата обращения: 15.08.2025).

Жаков К. Ф. Биармия: Коми литературный эпос / К. Ф. Жаков / сост., послесл. и коммент. А. К. Микушева. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1993. – 312 с.

Жаков К. Ф. Лимитизм. Единство наук, философий и религий / К. Ф. Жаков. – Рига: Limitiskas filosofijas bedribas Latvija izdevums, 1929. – 226 с.

Жирмунский В. М. Национальный язык и социальные диалекты / В. М. Жирмунский. – Л.: Худож. лит., 1936. – 300 с.

Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 495 с.

Жолковский А. «Сахарница» А. Кушнера / А. Жолковский // Звезда. – 2012. – № 10. – URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/10/poetika-za-chajnym-stolom.html?ysclid=m64pdxvtj646957670> (дата обращения: 20.01.2025).

Загидуллина Д. Ф. Изображение «этнического прошлого» в тюркоязычных советских литературах (1960-е гг.) / Д. Ф. Загидуллина // Вестник СВФУ. – 2025. – Т. 22, № 1. – С. 92–106.

Загидуллина Д. Ф. Художественные приемы и стилевые обновления в татарской литературе (в контексте тюркских литератур XX–XXI вв.) / Д. Ф. Загидуллина. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, 2022. – 252 с.

Загидуллина Д. Ф. Творчество Чингиза Айтматова и тюркоязычные литературы: преодоление соцреалистического канона / Д. Ф. Загидуллина // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2025. – Т. 17. – № 1. – С. 186–198.

Зайцева Т. И. 90-тй аръёсысь удмурт проза но сое эскерон ужпумъёс (Удмуртская проза 90-х гг. и проблемы ее изучения) / Т. И. Зайцева // Вордскем кыл (Родное слово). – 2004. – № 7. – С. 62–66.

Зайцева Т. И. Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.) / Т. И. Зайцева. – Ижевск: Удмурт. гос. ун-т, 2006. – 174 с.

Зайцева Т. И., Петрова Е. Н. Удмуртская литература периода Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.): моногр. / Т. И. Зайцева, Е. Н. Петрова. – Ижевск: Удмурт. ун-т, 2024. – 210 с.

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: ПетрГУ, 1994. – С. 5–11.

Захаров П. М. Поиск силы, или Мистическое прозрение в удмуртской литературе / П. М. Захаров // Инвожо. – 2004. – № 10. – С. 24–33.

Зенкин С. Н. Теория литературы / С. Н. Зенкин. – М.: Новое лит. обозрение, 2018. – 368 с.

Золотницкий Н. И. Корневой чувашско-русский словарь, сравненный с языками и наречиями разных народов тюркского, финского и других племен. VIII / Н. И. Золотницкий. – Казань: Тип. Имп. Ун-та, 1875. – 279 с.

Зырянов О. В. Проблемно-методологическое поле современной этнопоэтики / О. В. Зырянов // Филологический класс. – 2019. – № 1 (55). – С. 8–15.

Зырянов О. В. Эпиграмма / О. В. Зырянов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М., 2008. – С. 305–306.

Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина / Н. В. Измайлов. – Л.: Наука, 1976. – 340 с.

Ильбек М. Черный хлеб / М. Ильбек // URL: <https://www.rulit.me/books/chernyj-hleb-read-590254-1.html?ysclid=m4ryepyckr361857817> (дата обращения: 10.11.2024).

Ингл О. П. Книжные формы эпоса финно-угорских народов: типология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. П. Ингл; Мордов. гос. ун-т. – Саранск, 2015. – 25 с.

Иннокентьев И. Совесть – это кусочек Неба в человеке... / И. Иннокентьев // URL: <https://1sn.ru/ivan-innokentev-sovest-eto-kusocsek-neba-v-celoveke> (дата обращения: 30.04.2025).

История литературы Урала. XIX век: в 2 кн. / под ред. проф. Е. К. Созиной. – Кн. 1. – М.: Изд. дом ЯСК, 2020. – 664 с.

Кабакчи В. В. Литератор между двух языков и двух культур / В. В. Кабакчи // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2016. – № 2 (50). – С. 70–75.

Казарин Ю. Часть вечности: о поэзии А. Кушнера / Ю. Казарин // Урал. – 2012. – № 4. – URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2012/4/chast-vechnosti-o-poezii-aleksandra-kushnera.html> (дата обращения: 18.01.2025).

Казарина Т. В. Три эпохи литературного авангарда (эволюция эстетических принципов): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Самара, 2005. – 37 с.

Калевала: [ка렐о-финский эпос] / записал Э. Леннрот; пер. с финского [Л. Бельского; вступ. ст. М. Шагинян]. – М.: Худож. лит., 1977. – 574 с. (Библиотека всемирной литературы.)

Калиев Ю. А. Мифы марийского народа / Ю. А. Калиев. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2019. – 447 с.

Кардинская С. В. Конструирование удмуртской этничности в дискурсе этнофутуризма / С. В. Кардинская // Вестник Удмуртского университета. – 2005. – № 12. – С. 123–132.

Кардинская С. В. Шадрин А. А. «Национальное образование» как мультикультурный проект / С. В. Кардинская, А. А. Шадрин // Вестник Удмуртского университета. – 2005. – № 12. – С. 133–142.

Кашгари М. Диван Лугат ат-Турк / М. Кашгари; пер., предисл. и коммент. З. А. М. Ауэзовой; индексы сост. Р. Эрмерсом. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 1288 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с. – URL: <https://wysotsky.com/0009/150.htm> (дата обращения: 18.12.2024).

Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. Становление греческой философии / Ф. Х. Кессиди. – СПб., 2003.

Кибальник С. А. Миф о Джамбуле (по материалам современной казахстанской печати) / С. А. Кибальник // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2015. – № 2 (139). – С. 89–99.

Ким М. Н. Жанры современной журналистики / М. Н. Ким. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2004. – 335 с.

Колосов Д. В. «Тени» эпической эпохи // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teni-epicheskoy-epohi/pdf> (дата обращения: 01.03.2025).

Колчева Э. М. Этнофутуризм как явление культуры / Э. М. Колчева. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2008. – 164 с.

Комиссаров Г. И. О чувашах: исследования. Воспоминания. Дневники и письма / Г. И. Комиссаров; сост. и примеч. В. Г. Родионова. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. – 528 с.

Кондратьева Н. В., Шибанов В. Л. Этнофутуризм и современная удмуртская литература. Этнофутуризм как инвариант мирового постмодернизма / Н. В. Кондратьева, В. Л. Шибанов // Арт (Сыктывкар). – 1999. – № 4. – С. 140–148.

Кондратьева Н. В., Шибанов В. Л. Ыйринчукинлык яке Этнофутуризм, постмодернизм но туалал удмурт литература (Вниз головой, или Этнофутуризм, постмодернизм и современная удмуртская литература) / Н. В. Кондратьева, В. Л. Шибанов // Кенеш. – 1999. – № 1. – С. 54–59.

Котылева И. Н., Котылев А. Ю. Интеркультурное настоящее этнофутуризма / И. Н. Котылева, А. Ю. Котылев // Арт. – 2002. – № 3. – С. 131–139.

Кочеткова Н. Д. Литературные посвящения в русских изданиях XVIII – начала XIX века / Н. Д. Кочеткова // XVIII век. Сб. 22. / отв. ред. Н. Д. Кочеткова; рец.: П. Е. Бухаркин, Р. Ю. Данилевский. – СПб.: Наука, 2002. – С. 64–84.

Кралина Н. П. Единожды присягнувший / Н. П. Кралина // Я и в мире боец: очерки, статьи, воспоминания о М. А. Лямине / сост. З. А. Богомолова. – Устинов: Удмуртия, 1986. – С. 90–98.

Красильников А. Г. Этносаундтрек как философское осмысление культурных интерференций / А. Г. Красильников // Кристо Кинке, Олэш Кинке. Этносаундтрек: семь рассказов. – Ижевск: Изд-во ИПК и ПРО УР, 2009. – С. 65–68.

Крашевский Юзеф Игнацы // URL: <http://unienc.ru/274/605186-krashevskiy-yuzef-ignacyi.html> (дата обращения: 15.08.2025).

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.

Круглова Т. С. Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект: дис. ... д-ра филол. наук / Т. С. Круглова. – М., 2013. – 38 с.

Кудрявцева Р. А. Современный марийский рассказ: аксиология и поэтика / Р. А. Кудрявцева // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная моногр. / науч. ред. В. Р. Аминева. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 48–58.

Кунафин Г. С. Развитие жанровой системы в башкирской поэзии второй половины XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Г. С. Кунафин. – Уфа, 1998. – 51 с.

Кучыран Юри (Ю. Н. Лобанов). Удмуртский шаманизм: моя архаика и моя современность / Ю. Кучыран // Егит гондыр веме. Одомаа. Эрумаа. Калмез. Мушому. Тангыра. Идна. – Ижевск: Мар-Шак, 2002. – С. 108–110.

Кушнер А. С. Избранные стихотворения и эссе для Журнального зала // URL: <https://magazines.gorky.media/library/aleksandr-kushner-izbrannye-stihotvoreniya-i-esse-dlya-zhurnalnogo-zala> (дата обращения: 09.03.2025).

Кушнер А. С. Поэтическое восприятие мира / А. С. Кушнер. – СПб., 2021. – 288 с.

Кушнер А. С. Стихотворения. Четыре десятилетия / А. С. Кушнер. – М.: Прогресс-Плеяда, 2000. – 288 с.

Лавринец П. Барон Василий Роткирх. Динабургский театр и литовская мифология / П. Лавринец // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. – Т. 4. – Рига: Даугава, 1999. – С. 171–178.

Лаппо-Данилевский К. Ю. Н. А. Львов – посвяtitель, меняющий маски / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Аониды: сб. ст. в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой / Ин-т русской лит. (Пушкинский дом) Российской акад. наук; [отв. ред.: Н. Ю. Алексеева, А. А. Костин]. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2013. – С. 115–125.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е года: в 2 т. Т. 1. 1953–1968 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2006. – 416 с.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2003. – 688 с.

Леонтьев В. В., Новикова К. А. Топонимический словарь Северо-Востока СССР / В. В. Леонтьев, К. А. Новикова; ДВО АН СССР. Сев.-вост. комплекс; НИИ лаб. археологии, истории и этнографии; науч. ред. Г. А. Меновщиков. – Магадан: Магад. кн. изд-во, 1989. – 456 с.

Лимеров П. Ф., Созина Е. К. «Биармия» Каллистрата Жакова как реконструкция северного эпоса / П. Ф. Лимеров, Е. К. Созина // Уральский исторический вестник. – 2014. – № 3 (44). – С. 6–15.

Литература еткерё: тёпчевсемпе текстсем. Статьясен пуххи. Шупашкар: ЧЛИЭАТИ, 1991. – 112 п.

Литовско-языческие очерки: Исторические исследования Теобальда. – Вильна, 1890.

Лорд А. Сказитель: [Исслед. в обл. теории эпоса: пер. с англ.] / А. Лорд. – М.: Вост. лит., 1994. – 368 с.

Лямин М. А. Вунэтонтэм аръёс: Советской Армилэи воинъёсыз сырысь веросьёс но очеркъёс / М. А. Лямин. – Ижевск: Удмурт. кн. изд-во, 1956.

Лямин М. А. Ож сюрес: фронтовой дневникъёсысь 1941–1945 аръёс / М. А. Лямин – Ижевск: Удмурт. кн. изд-во, 1962. – 164 с.

Лямин М. А. Тыл пыртй: очеркёс / М. А. Лямин. – Ижевск: Удмуртгосиздат, 1945.

Магомедова Д. М. О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. / Д. М. Магомедова // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: материалы Междунар. науч. конф., Москва-Переделкино. – М., 2003. – С. 183–197.

Манаева-Чеснокова С. Ноша поэта Геннадия Ояра / С. Манаева-Чеснокова // Сабанцев Г. Л. Всплохи сердца: стихи. – Йошкар-Ола: Марий журнал, 2014. – С. 186–195.

Манас. Эпизоды из киргизского народного эпоса / пер. С. Липкина и Л. Пеньковского. – М.: Гослитиздат, 1960. – 310 с.

Материалы по истории сюнну (по китайским источникам) / Предисл., пер. и примеч. В.С. Таскина. Вып. первый. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1968. – 177 с.

Материалы по истории сюнну (по китайским источникам) / Предисл., пер. и прим. В. С. Таскина. Вып. второй. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1973. – 171 с.

Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003. – 170 с. // URL: <https://raspopin.denza-dnem.ru/pic-00004/2021-pdf/Mednis-sverh.pdf> (дата обращения: 10.09.2024).

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с.

Мень А. Сын Человеческий / А. Мень // URL: https://modernlib.net/books/men_aleksandr/sin_chelovecheskiy_ (дата обращения: 12.10. 2024).

Месарош Д. Памятники старой чувашской веры: пер. с венг. / Д. Месарош. – Чебоксары: ЧГИГН, 2000. – 360 с.

Миллер Г. Ф. Описание живущих в Казанской губернии народов, яко-то: черемис, чуваш и вотяков / Г. Ф. Миллер. – СПб.: Имп. Акад. Наук, 1791. – 99 с.

Миллер Ф. Сталинский фольклор / Ф. Миллер; пер. с англ. Л. Н. Высоцкого. – СПб.: Академический проект, 2006. – 188 с.

Миллер Ф. Сталинский фольклор / Ф. Миллер. – СПб., 2006.

Михайлов В. Т. Поэт Г. Сабанцев-Оярын сылнымут тўняже / В. Т. Михайлов // Художественная культура народов Волго-

Камского полиэтнического региона в парадигме современности: сб. ст. / Мар. гос. ун-т. – Йошкар-Ола, 2015. – С. 112–119.

Михайлов С.М. Собр. соч. / С. М. Михайлов / сост., предисл. В. Д. Димитриев. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. – 510 с.

Монголо-Ойратский героический эпос / пер., вступ. ст. и примеч. Б. Я. Владимирцова. – Пб.; М.: Госиздат, 1923. – 254 с.

Му пуксьём – Сотворение мира / авт.-сост. П. Ф. Лимеров. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 2005. – 624 с.

Мухаметзянова Л. Х. Татарский эпос: книжные дастаны / Л. Х. Мухаметзянова. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – 380 с.

Нагуманова Э.Ф. Человек и эпоха в современной прозе о деревне (на примере творчества А. Варламова и Т. Галиуллина) / Э. Ф. Нагуманова // Русский язык и литература в тюркоязычном мире: современные концепции и технологии: материалы Международ. науч.-практ. конф., Казань, 4–6 октября 2016 г. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный ун-т, 2016. – С. 257–260.

Напольских В. В. Древнейшие этапы происхождения народов уральской языковой семьи: данные мифологической реконструкции (прауральский космогонический миф): материалы к серии «Народы Советского Союза» / В. В. Напольских. – М.: ИНИОН АН СССР, 1991. – Вып. 5. – 189 с.

Насибуллина Н. Ш. Типология и систематизация художественных образов в поэзии Роберта Миннуллина / Н. Ш. Насибуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 184 с.

Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.) [Текст]: коллективная моногр. / науч. ред. В. Р. Аминева. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – 234 с.

Немецко-русский словарь / под ред. А. Лепинга и Н. Страховой. – Изд. 4. – М., 1965. – С. 771.

Немцы России. Т. 1. Немцы России: энциклопедия / редкол.: В. Карев (пред. редкол.), А. Айсфельд, В. Бем, С. Бобылева и др. – М.: ЭРН, 1999. – 832 с.

Никитин А. Удмуртилэн пиосыз / А. Никитин // Советской Удмуртия. – 1944. – 2 сент.

Огрызко В. В. Этнофутуризм: спасет нас или погубит / В. В. Огрызко // Мир Севера. – 2004. – № 5. – С. 15–18.

Одесский М. П. Категория совесть в советской литературе 1920-х гг. (на материале романа А. А. Фадеева «Разгром») // Вест-

ник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. С. 125–138; URL: <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-9-125-138> (дата обращения: 15.11.2023).

Особые межлитературные общности – 5. – Ташкент: ФАН, 1993. – 156 с.

Ояр Г. Нумалтыш: почеламут-влак, поэма / Г. Ояр. – Йошкар-Ола: Марий книга савыктыш, 1993. – 158 с.

Ояр Г. Шўмсавыш: почеламут-влак, поэме / Г. Ояр. – Йошкар-Ола: Марий книга савыктыш, 2008. – 322 с.

Ояр Г. (Сабанцев Г. Л.). Всполохи сердца: стихи / Г. Ояр. – Йошкар-Ола: Марий журнал, 2014. – 198 с.

Ояр Г. Илышпӧрдем: поэзий ойпого / Г. Ояр. – Йошкар-Ола: «Марий книга издательстве» савыктыш пӧрт, 2018. – 480 с.

Ояр Г. Припадаю к истокам: книга поэзии / Г. Ояр; пер. с марийского. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2023. – 415 с.

Памятники книжного эпоса. Стилъ и типологические особенности / П. А. Гринцер, Е. М. Мелетинский (отв. ред.), С. Ю. Неключов, Б. Л. Рифтин. – М.: Наука, 1978. – 272 с.

Паниккар Р. Индология как межкультурный катализатор (межкультурное взаимодействие – новая задача индологических исследований) / Р. Паниккар; пер. с англ., предисл. и коммент. Р. Ф. Бекметова и И. Р. Сафина. – Казань: Школа, 2017. – 20 с.

Панова О. Б. Эпос Древней Греции: от мифа к логосу. О генезисе философии в истории античной культуры / О. Б. Панова // Философия и общество. – 2010. – № 4. – С. 76–89.

Плотников М. А. Янгал-Маа: вогульская поэма со статьей автора о вогульском эпосе / С. Клычков. Мадур Ваза победитель: вольная обработка поэмы «Янгал Маа». – М.; Л.: Academia, 1933. – 610 с.

Посвящение // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энцикл., 1987. – С. 290.

Поспелов Е. М. Географические названия мира: топонимический словарь / Е. М. Поспелов; отв. ред. Р. А. Агеева. – 2-е изд., стереотип. – М.: Русские словари: Изд-во Астрель: Изд-во АСТ, 2002. – 512 с.

Пропп В. Я. В свете фольклора / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2007. – 168 с.

Прохоров Е. П. Искусство публицистики: размышления и разборы / Е. П. Прохоров. – М.: Сов. писатель, 1984. – 360 с.

Пуришев Б. Немецкие прозаические шванки и народные книги эпохи Возрождения / Б. Пуришев // Немецкие шванки и народные книги XVI века / сост., подгот. текста и предисл. Б. Пуришева; коммент. В. Жирмунского, Е. Маркович, Н. Москалёвой. – М., 1990. – С. 7–22.

Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность / Б. Н. Путилов. – Л.: Наука, 1988. – 223 с.

Пыпин А. Н. История русской этнографии: в 4 т. Т. 1 / А. Н. Пыпин. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1890. – 424 с.

Радосветов С. Отличие шаманизма от язычества // Славянская лавка. URL: <https://www.slavyarmarka.ru/otlichie-shamanizma-ot-jazychestva/> (дата обращения: 30.10.2024).

Рахим Г. Избранные труды / Г. Рахим / сост.: М. И. Ибрагимов, А. М. Гайнутдинов. – Казань: Ихлас, 2018. – 560 с.

Революционер чăваш литератури. Текстсем (XX ёмёрчен). 1-мёш т. – Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1984. – 464 п.

Родионов В. Г. Чувашский стих. Проблемы становления и развития / В. Г. Родионов. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. – 224 с.

Родионов В. Г. Этнос. Культура. Слово / В. Г. Родионов. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. – 552 с.

Родионов В. Г. Епле пурăнать-ши аякри тăван (Как живёт наш дальний родственник) / В. Г. Родионов. – Шупашкар: ЧПГАИ, 2008. – 400 п.

Родионов В. Г. Об одной пратюркской магической формуле, ставшей в обрядовом фольклоре причиной образования жанра «песня» / В. Г. Родионов // Вестник Чувашского университета. – 2021. – № 2. – С. 171–180.

Росляков В. П. Советский послевоенный очерк / В. П. Росляков. – М.: Сов. писатель, 1956. – 272 с.

Роткирх В. А. Ночной ездки / В. А. Роткирх // Виленский вестник 1885. – № 21; Теобальд. Отрывки из литовской поэмы И. И. Крашевского «Витольдовы битвы» // Виленский вестник 1885. – № 68, 76; 1886. – № 107, 112.

Роткирх В. А. Литовско-языческие очерки: Историческое исследование Теобальда / В. А. Роткирх. – Вильна: Тип. п. ф. О. Завадского, 1890. – 201 с.

Русанова С.В. О функциональной дивергенции жанра промемории XVIII в., конкуренции терминов и региональных внутрижанровых преобразованиях / Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – 3 (49). – С. 405–411.

Рябинина М. В. Марийская повесть второй половины XX века: поэтика психологизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. В. Рябинина. – Чебоксары, 2014. – 21 с.

Рябинина М. В. Психологизм как стилевая доминанта марийской повести второй половины XX века / М. В. Рябинина // Проблемы создания региональной истории литератур народов Поволжья: материалы регион. науч.-практ. конф. – Чебоксары: Новое время, 2017. – С. 234–241.

Сабанцев Г. Чытамсыр курым: почеламут-влак / Г. Сабанцев. – Йошкар-Ола: Марий книга издательство, 1987. – 96 с.

Сабанцев-Ояр Г. Светом единым: стихи / Г. Сабанцев-Ояр; пер. Г. Смирнова. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2003. – 88 с.

Çавра юрă – Сто строф – One hundred stanzas. Из истории чувашской народной афористической поэзии / сост. и пер. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2017. – 127 п.

Салламаа К. Уральская философия и этнофутуризм как базис финно-угорской литературы / К. Салламаа // V Междунар. конгресс финно-угорских писателей. Август, 1998. Сб. докл. и выступлений. – Сыктывкар: Полиграф-сервис, 1999. – С. 32–39.

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

Сафиуллин Я. Г. Сопоставление литератур / Я. Г. Сафиуллин // Теория литературы: словарь для студентов / науч. ред. Я. Г. Сафиуллин. – Казань: Казан. ун-т, 2010.

Сафиуллин Я. Г. Жизнь поэта в его стихах. 125-лет со дня рождения Ш. Бабича // Сафиуллин Я. Г. От романтизма к сопоставлению литератур / Я. Г. Сафиуллин; науч. ред. М. И. Ибрагимов. – Казань, 2021. – С. 368–396; С. 97–99.

Сбоев В. А. Заметки о чувашах / В. А. Сбоев. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. – 142 с.

Седельник В. Д. Категория межлитературности и проблема национальной принадлежности писателя (на примере Швейцарии в ее взаимосвязях с родственными по языку странами) // *Studia Litterarum*. Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, – 2016. – Т. 1. – № 1–2. – С. 47–72.

Семёнов Д. Ю. Этнофутуризм как направление в современном изобразительном искусстве Удмуртии: дис. ... канд. искусствоведения / Д. Ю. Семёнов. – М., 2007. – 216 с.

Сёмушкин Т. Алитет уходит в горы // URL: <https://itexts.net/avtor-tihon-zaharovich-semushkin/179202-alitet-uhodit-v-gory-tihon-semushkin/read/page-6.html> (дата обращения: 20.10.2024).

Семяшкин Р. Тихон Сёмушкин: пионер Крайнего Севера // URL: <https://rus-lad.ru/news/tikhon-syemushkin-pioner-kraynego-severa/> (дата обращения: 13.11.2024).

Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики / С. Сендерович. – Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1982. – 281 с.

Скорино Л. На Урале, в дни войны / Л. Скорино // Мастер, мудрец, сказочки: воспоминания о П. Бажове / сост. В. А. Стариков. – М.: Сов. писатель, 1978. – С. 369–435.

Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья: автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Е. М. Смирнова. – СПб.: СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. – 58 с.

Современная марийская лирика: художественные модели мира и поэтика творческой индивидуальности: коллект. монография / Мар. гос. ун-т; Р. А. Кудрявцева, Н. Н. Старыгина, Н. И. Любимов и др. – Йошкар-Ола, 2022. – 181 с.

Созина Е. К. Авторский эпос в литературе народов Урала / Е. К. Созина // V Международный конгресс «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избр. докл. и тез. / под общ. ред. И. Л. Волгина. – М., 2015. – С. 147–154.

Созина Е. К. Произведения авторского эпоса в литературе народов Уральского региона / Е. К. Созина // Дергачевские чтения – 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций: материалы XI Всерос. науч. конф. с междунар. уч., Екатеринбург, 6–7 окт. 2014 г. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 41–49.

Соколов Ю. М. Русский фольклор: учеб. пособие. 3-е изд. / Ю. М. Соколов; отв. ред. В. П. Аникин. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 2007. – 544 с.

Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.

Спиридонов А. Я. От автора / А. Я. Спиридонов // Ончыко. – 2000. – № 4. – С. 168–169.

Спиридонов А. Я. Югорно: песнь о вещем пути: эпос мари: опыт синтеза / А. Я. Спиридонов. – Йошкар-Ола: Марев, 2002. – 248 с.

Старыгина Н. Н., Кудрявцева Р. А. Марийский национальный текст в русских переводах (на материале стихотворений Геннадия Ояра) / Н. Н. Старыгина, Р. А. Кудрявцева // Полилингвистичность и транскультурные практики. – 2023. – Т. 20. – № 2. – С. 283–297.

Стеблева И. В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период / И. В. Стеблева. – М.: Наука: Гл. ред. вост. лит., 1976. – 214 с.

Стеблин-Каменский М. И. Фольклор и литература / М. И. Стеблин-Каменский // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1972. – Т. 31, вып. 3. – С. 248–254.

Стекланникова С. В. Совесть как социокультурный регулятив: автореф. дис. ... канд. филос. наук / С. В. Стекланникова. – Ростов-на-Дону, 2001. – 23 с.

Строева Т. В. Немецкая диалектология: Учебное пособие / Т. В. Строева. – Л., 1985. – 90 с.

Султанов К. К. Эволюция и традиция: от «младописьменной» литературы к нарративной идентичности / К. К. Султанов. – М.: ИМЛИ РАН, 2025. – 544 с.

Сухих И. Территория Олега Куваева // Литературная газета. – 2015. – 8 апр. – № 14 (6504). – URL: <https://lgz.ru/article/territoriya-olega-kuvaeva/> (дата обращения: 15.10.2024).

Таныгин А. Ший мундыра: марий калыкнан эртыме корныжо, шнуйжо, онжо да онаенже-влак нерген / А. Таныгин // З. Глушкова Г. Ласточкина чумыренит. – Йошкар-Ола: Марий Эл Республикысе юмыйўлан рўдō юмыйўла ушемже, 2013. – 180 с.

Теория литературы. Т. 2. Произведение. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 376 с.

Теория литературы: словарь для студентов / науч. ред. Я. Г. Сафиуллин; сост.: Я. Г. Сафиуллин, В. Р. Аминева, А. З. Хабибуллина и др. – Казань: Казан. ун-т, 2010. – 147 с.

Теракопян Л. День вчерашний – день нынешний / Л. Теракопян // Якубов А. Совесть / пер. с узбекского В. Дудинцева. – М.: Библиотека Дружбы народов, 1982. – С. 154–157.

Тлостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литературы США конца XX века / М. В. Тлостанова. – М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. – 400 с.

Тошто марий ой-влак / В. А. Аккорин чумырен. – Йошкар-Ола: Кн. лукшо марий изд., 1972. – 216 с.

Удмуртская мифология / под. ред. В. Е. Владыкина. – Ижевск: УдНИИ УрО РАН, 2004. – 196 с.

Урманче Ф. И. Лиро-эпос татар Среднего Поволжья: основные проблемы изучения баитов / Ф. И. Урманче. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 256 с.

Феномен этнического и глобализация культуры народов Поволжья и Приуралья: художественная практика, дискурс, образование / сост. Н. А. Розенберг. – Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2004. – 196 с.

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

Харис Р. Испивший молнию. Книга стихов и поэм / Р. Харис; вступ. сл. Николая Переяслова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2007. – 191 с.

Харис Р. Хэбэр. Шигырьлэр, жырлар, поэмалар / Р. Харис. – Казань: Татар. кит. нәшр., 1989. – 367 б.

Харрасова Р. Ф. Багышлау / Р. Ф. Харрасова // Габдулла Тукай. Энциклопедия / [баш мөх. З. З. Рәмиев]. – Казань: Г. Ибрагимов исем. Тел, әдәбият һәм сәнгать институты, 2016. – Б. 95–96.

Хасанова Ф. Ф. Посвящения чувашским поэтам в современной татарской литературе / Ф. Ф. Хасанова // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – 2009. – № 3. – С. 336–340.

Хегедюшова З. Двойная литературная принадлежность в межлитературной общности / З. Хегедюшова // Особые межлитературные общности – 5. – Ташкент: ФАН, 1993. – С. 67–78.

Холмуродов А. Психологизм в романах Адыла Якубова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Холмуродов. – Ташкент, 1991. – 21 с.

Худяков М. Дорвыжы: удмуртский героический эпос / М. Худяков / ред.: Д. А. Яшин, В. М. Ванюшев. – Ижевск: Удмуртия, 2008. – 137 с.

Хузангай А. П. Этнофутуристические тенденции в современной культуре урало-поволжских народов / А. П. Хузангай // Национальные традиции в культуре народов Поволжья. – Чебоксары: Чуваш. гос. ун-т гуманитарных наук, 2003. – С. 4–20.

Чăваш халăх пултарулăхĕ. Сăнавсемпе ёненÿсем. Тĕлĕксем. – Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 2009. – 383 п.

Чăваш юрри. Хăна, тăванлăх, юрату, сăмрăклăх юриссем. – Шупашкар: Сĕнĕ Вăхăт, 2012. – 252 п.

Чижев Н. С., Комаров С. А. Поэма «Янгал-маа» в художественном наследии М. Плотникова: этническое как ресурс жизнестроительного проектирования / Н. С. Чижев, С. А. Комаров // Уральский исторический вестник. – 2024. – № 1(86). – С. 29–37.

Чукчи // Национальная политика: информационный портал. URL: <https://национальнаяполитика.рф/nationalities/Чукчи> (дата обращения: 22.09.2024).

Шарипов А. М. Система стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе VIII–XIV вв. (зарождение, становление и функционирование): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. М. Шарипов; Казан. гос. ун-т. – Казань, 2001. – 81 с.

Шаронов А. М. На земле Инешкипаза / А. М. Шаронов. – Саранск, 2006. – 408 с.

Шаронов А. М. Монологи / А. М. Шаронов. – Саранск, 2019. – 512 с.

Шаронов А. М. Фольклорное и авторское сознание «Масторавы» / А. М. Шаронов // Поэтика литератур Урало-Поволжья: коллективная моногр. / под ред. М. И. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ, 2024. – С. 31–48.

Шаронова Е. А. Книжная форма эпоса Урало-Поволжья // Поэтика литератур Урало-Поволжья: коллективная моногр. / Е. А. Шаронова / под ред. М. И. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ, 2024. – С. 12–30.

Шаронова Е. А. Космо-психо-логос народа эрзя в эпосе «Масторава» / Е. А. Шаронова // *Филология: научные исследования*. – 2025. – № 3. – С. 30–48.

Шафранская Э. Ф., Гарипова Г. Т. Дети Иова: крымская версия / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова // *Вопросы филологии*. – 2020. – № 3 (71). – С. 61–66.

Шафранская Э. Ф., Гарипова Г. Т. Тувинский текст в аспекте транскультурации / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова // *Полилингвистичность и транскультурные практики*. – 2023. – Т. 20, № 3. – С. 497–514.

Шафранская Э. Ф., Гарипова Г. Т., Кешфидинов Ш. Р. Транскультурная литература XXI века / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова, Ш. Р. Кешфидинов. – М.: Юрайт, 2024. – 235 с.

Шибанов В. Л. Как и почему критикуют этнофутуризм? / В. Л. Шибанов // *Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические*. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т им. И. Я. Яковлева, 2006. – С. 51–55.

Шибанов В. Л. Зигзаги современности, или Ростки этнофутуризма в удмуртской литературе / В. Л. Шибанов // *Литературная Россия*. – 2002. – 13 сент. – С. 10–11.

Шибанов В. Л. Этнофутуризм в удмуртской литературе / В. Л. Шибанов // *Congressus nonus internationalis fenno-ugristarum 7. 13.8. 2000. – Pars VIII. – Tartu, 2001. – С. 185–187.*

Шибанов В. Л. Этнофутуризм как современная тенденция в развитии национальных культур Урало-Поволжского региона / В. Л. Шибанов // *Литература Урала: история и современность*. Вып. 5. Национальные образы мира в региональной проекции / сб. ст. – Екатеринбург, 2010. – С. 163–171.

Шкалина Г. Е. Священный мир марийский / Г. Е. Шкалина. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2019. – 303 с.

Шкалина Г. Е., Кудрявцева Р. А. Культурфилософский контекст аксиосферы марийской литературы / Г. Е. Шкалина, Р. А. Кудрявцева // *Вестник Марийского государственного университета*. – 2022. – Т. 16. – № 3. – С. 386–396.

Эйгес И. Посвящение // *Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2-х т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-*

Вертинского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. URL: <https://feb-web.ru/feb/slt/abc/> (дата обращения: 09.03.2024).

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

Эпштейн М. Конструктивный потенциал гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М.: Изд. центр РГГУ, 2006. – 71 с.

Южак: ветер, который могут вынести только чукчи // Назад в прошлое. URL: <https://vk.com/@old.history-uzhak-veter-kotoryi-mogut-vynesti-tolko-chukchi> (дата обращения: 15.09.2024).

Юзеев С. Не перебивай мертвых: Сб. / С. Юзеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2015. – 226 с.

Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: сб. / К. Г. Юнг; пер. с англ. А. А. Алексеева. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ: [перевод] / Карл Густав Юнг; предисл. А. М. Руткевича, с. 5–22; примеч. В. М. Бакусева и др.]. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 297.

Я и в мире боец: очерки, статьи, воспоминания о М. А. Лямине / сост. З. А. Богомолова. – Устинов: Удмуртия, 1986. – 288 с.

Якубов А. Совесть (пер. с узбекского В. Дудинцева) / А. Якубов. – М.: Библиотека Дружбы народов, 1982. – 157 с.

Яшина К. И. Локальные тексты в творчестве Беллы Ахмадулиной: дис. канд. филол. наук / К. И. Яшина. – Нижний Новгород, 2021. – 203 с. // URL: <https://diss.unn.ru/files/2021/1176/diss-Yashina-1176.pdf> (дата обращения: 15.11.2024).

Яшина Р. И. О военных рассказах М. А. Лямина / Р. И. Яшина // Я и в мире боец: очерки, статьи, воспоминания о М. А. Лямине / сост. З. А. Богомолова. – Устинов: Удмуртия, 1986. – С. 67–75.

Moser H. Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. Darmstadt, 1972. 440 s. (Средневековая поэзия шпрухов. Дармштадт, 1972.)

Jolles A. Einfache Formen. – Tübingen, 1968. – 144 s. (Джоллес А. Простые формы. – Тюбинген, 1968.)

Berry E., Epstein M. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication. – New York: St. Martins Press (Scholarly and Reference Division), 1999. – P. 141.

Genette G. Seuils. – Paris: Edition du Seuil, 1987. – 388 p.

James E. O. The ancient gods: the history and diffusion of religion in the ancient Near East and the Eastern Mediterranean. – London, 1960. – P. 359.

Moritz A. Lexikon der rußlanddeutschen Literatur. – Essen, 2004. – S. 52–54.

Moser-Rath E. «Lustige Gesellschaft». Schwank und Witz des XVII–XVIII Jh. im kulturellen und sozialgeschichtlichen Kontext. – Stuttgart, 1984. (Мозер-Рат Э. «Весёлая компания». Комедия и острота XVII–XVIII веков в их культурном и социально-историческом контексте. – Штутгарт, 1984.)

Neumann S. Schwank und Witz als Medien sozialer Aussage. Bemerkungen zur Problematik der Schwank- und Witzforschung // Volksleben und Volkskultur in Vergangenheit und Gegenwart. Befunde und Probleme im internationalen Vergleich. – Bern; Berlin, 1993. – S. 49–65. (Нойманн З. Фарс и анекдот как средства социального самовыражения. Замечания к проблемам исследования фарса и анекдота // Народный быт и народная культура в прошлом и настоящем. Достижения и проблемы в международной компаративистике. – Берн; Берлин, 1993.)

Schneider H. Spruchdichtung, mittelhochdeutsche // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. B., 1928–1929. – Bd. 3. – S. 287–293. (Шнайдер Г. Поэзия шпрухов, средневековая // Реальный лексикон немецкой истории литературы. Т. 3. – Берлин, 1928–1929. – С. 287–293).

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.



Гарипова Гульчира Талгатовна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов; профессор департамента филологии Московского городского педагогического университета.



Загидуллина Дания Фатиховна, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.





Зайцева Татьяна Ивановна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой удмуртской литературы и литературы народов России, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»/



Зейферт Елена Ивановна, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Московского государственного лингвистического университета.



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.



Максимова Ольга Михайловна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры удмуртской литературы и литературы народов России, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»/



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.



Хабидуллина Алсу Зарифовна, доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики её преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета.

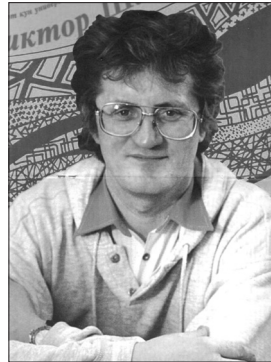


Шаронова Елена Александровна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва.

Шафранская Элеонора Федоровна, доктор филологических наук, профессор, профессор института русского языка Российского университета дружбы народов.



Шибанов Виктор Леонидович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы Удмуртского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук.



Шкалина Галина Евгеньевна, доктор искусствоведческих наук, профессор кафедры культуры и искусств Марийского государственного университета.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие <i>М. И. Ибрагимов</i>	3
Конвергенции и дивергенции как факторы Урало-Поволжской межлитературной общности: теоретические проекции	
Конвергенция и дивергенция как факторы современного межлитературного процесса <i>В. Р. Аминева</i>	12
Этнофутуризм как опыт межкультурных конвергенций (дискуссии 1999–2009 годов) <i>В. Л. Шибанов</i>	36
Особенности формирования «локального текста» в цикле стихотворений Геннадия Ояра «Северные сполохи» <i>Р. А. Кудрявцева</i>	53
Понятие совести в национальных литературах в 1960–1970-е годы: опыт сопоставительного анализа <i>Д. Ф. Загидуллина</i>	77
Проблемы развития современной татарской литературы в контексте парадигмы «русская литература и литературы народов Российской Федерации» <i>Г. Т. Гарипова, Э. Ф. Шафранская</i>	97
Эпическое сознание в литературах народов Урало-Поволжья: история и современность	
Лиро-эпические традиции чувашского фольклора в контексте межжанровых и исторических межэтнических связей <i>В. Г. Родионов</i>	130
Авторский эпос в литературе нового времени <i>Е. К. Созина</i>	149
Марийский героический эпос «Югорно. Песнь о вешем пути» как этнический способ освоения мира <i>Г. Е. Шкалина</i>	173

Жанровые процессы в литературах народов Поволжья: национальные традиции и типологические параллели

Жанры лирического посвящения и багышлау в русской и татарской поэзии: аспекты дивергенции <i>А. З. Хабибуллина</i>	206
Шпрук, жанровые формы «vierzeiler» и «achtzeiler» и шванк в поэзии поволжских немцев <i>Е. И. Зейферт</i>	233
Книга стихов в творчестве А. М. Шаронова (на материале книг «На земле Инешкипаза» и «Монологи») <i>Е. А. Шаронова</i>	264
Великая Отечественная война в удмуртской очеркистике второй половины 1940–1960-х гг. (на примере творчества писателя-фронтовика М. Лямина) <i>Т. И. Зайцева, О. М. Максимова</i>	288
Список использованной литературы	306
Сведения об авторах	329

Научное издание

**ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ:
КОНВЕРГЕНЦИИ И ДИВЕРГЕНЦИИ**

Корректор *А. А. Давлетова*

Компьютерная верстка *Н. Т. Абдуллиной*

Дизайн *Т. В. Семиной*

*В оформлении обложки использовано цифровое изображение
картины Ю.А. Зайцева «Горы Сильби» (1946 г.). Холст, масло. 60,5×50,5
из фонда Чувашского государственного художественного музея*

Подписано в печать: 10.09.2025.

Бумага офсетная. Формат: 60×84 1/16. Гарнитура «Times New Roman».

Усл.-печ. л. 19,3. Уч.-изд. л. 15. Тираж 500 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