

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР В XX–XXI вв.

СБОРНИК СТАТЕЙ

Международной научно-практической конференции

4 декабря 2020 года, город Казань

Выпуск 2

XX–XXI ГАСЫРЛАРДА МИЛЛИ ӘДӘБИЯТЛАРНЫҢ ЖАНР-СТИЛЬ ҮСЕШЕ

Халыкара фәнни-гамәли конференция

МӘКАЛӘЛӘРЕ ЖЫЕНТЫГЫ

2020 ел, 4 декабрь, Казан шәһәре

2 нче чыгарылыш

Казань
2020

УДК 80/82
ББК 83.3
Ж 27

*Печатается решением Ученого совета
Института языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ*

Составители:

А.Ф. Ганиева, Ф.Х. Миннуллина, Л.Р. Надыршина

Ж 27 Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.: материалы Международной научно-практической конференции (4 декабря 2020 г., г. Казань). – Вып. 2 / сост.: А.Ф. Ганиева, Ф.Х. Миннуллина, Л.Р. Надыршина. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2020. – 317 с.
ISBN 978-5-93091-317-X

В сборнике представлены материалы Международной научно-практической конференции «Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.», проведённой 4 декабря 2020 года Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Сборник продолжает серию книг «Национальные литературы: исследовательские парадигмы и практики». В статьях освещаются новые искания в области теории жанров и стилей, вопросы формирования, развития и смены художественных жанров и стилей, жанрово-стилевые искания в национальных литературах, а также рассматриваются жанровые трансформации в литературе XXI века, канонические и неканонические жанры и их эволюция, авторские жанровые стратегии в литературе конца XX – начала XXI в.

Издание адресовано ученым-филологам, преподавателям, аспирантам и студентам, а также всем, кто интересуется данной темой. Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 80/82
ББК 83.3

ISBN 978-5-93091-317-X

© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2020

ВВЕДЕНИЕ КЕРЕШ

Изучение национальных литератур в аспектах традиций и новаторства, межлитературных взаимодействий, сравнительного и сопоставительного изучения и т.д. всегда находится в центре внимания литературоведения. В русле этих явлений в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ разрабатывается проект «Национальные литературы: исследовательские парадигмы и практики», с целью создания дискуссионной среды, объединяющей исследователей национальных литератур из России и стран ближнего зарубежья.

В 2019 году состоялся круглый стол «Национальные литературы на современном этапе: научные концепции и гипотезы», по итогам которого вышел сборник научных статей с одноименным названием. Этот сборник положил начало научной серии по проблемам национальных литератур. В 2020 году в рамках Международной научно-практической конференции обсуждалась тема «Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.», выступления участников представлены в данном сборнике. Предметом конференции являлись такие теоретические проблемы, как новое в теории жанров

Милли эдәбиятларны традициялар дәвамчанлыгы һәм яңачалык, эдәбиятара бәйләнеш, аларны чагыштырма һәм янәшә куеп өйрәнү һ.б. мәсьәләләр һәрвакыт эдәбият фәне үзәгендә тора. Әлеге тикшеренүләр ясылыгында ТР ФА Г. Ибраһимов исем. Тел, эдәбият һәм сәнгать институтында «Милли эдәбиятлар: тикшеренү юнәлешләре һәм аларның гамәли чагылышы» дигән проект эшләнә. Аның максаты булып Россиядә һәм якын чит илләрдәге тикшеренүчеләрне үзара берләштерергә ярдәм иткән фикердәшләр мохите булдыру тора.

2019 елда «Хәзерге этапта милли эдәбиятлар: фәнни концепцияләр һәм гипотезалар» дигән түгәрәк өстәл оештырылды һәм нәтижеләре шул исемдәге жыентыкта басылып чыкты. Әлеге жыентык милли эдәбиятларга караган мәсьәләләр буенча фәнни серия башлап жиберде. 2020 елда үткәрелгән Халыкара фәнни-гамәли конференция кысасында «XX–XXI гасырларда милли эдәбиятларның жанр-стиль ягыннан үсеш-үзгәреше» дигән тема тикшерелде. Конференциядә жанр һәм стиль теориясенә

и стилей; вопросы формирования, развития и смены художественных жанров и стилей; жанрово-стилевые искания в национальных литературах; жанровые трансформации в литературе XXI века; канонические и неканонические жанры и их эволюция; авторские жанровые стратегии в литературе конца XX – нач. XXI в.

Изучение произведения в жанрово-стилевой парадигме даёт возможность выявить существенные особенности как текстов, так и литературного процесса эпохи, приблизиться к духовному опыту писателя, отразившемуся в жанрово-стилевых художественных открытиях.

Жанр – исторически формирующееся и развивающееся понятие, который во все времена находится в центре оживленной полемики. Это связано с тем, что каждый новый этап искусства слова отличается рождением новых жанров и жанровых форм, обогащением их новыми качествами, изменением их роли в литературном процессе, несоответствием отдельных произведений известным доселе теоретическим пояснениям, в то же время, стремлением каждого писателя в опоре на личностность и всеобщность привнести в жанры свою творческую своеобразность и неповторимость. Вопросы жанрового и стилового своеобразия национальных литератур имеют принципиальное значение для понимания закономерностей литературного процесса или творчества какого-либо писателя с учетом традиции развития жанра.

караган яна материаллар; әдәби жанрлар һәм стильләр үсеше һәм үзгәреше; милли әдәбиятларда жанр һәм стиль эзләнүләре; XXI гасыр әдәбиятында жанрлар үзгәреше; кануни һәм кануни булмаган жанрлар һәм аларның эволюциясе; XX гасыр ахыры – XXI гасыр башы әдәбиятында жанр ягыннан авторлык стратегияләре һ.б. мәсьәләләр каралды.

Әдәби әсәрне жанр-стиль яссылыгында өйрәнү әсәрнең мөһим сыйфатларын, әдәби процесс үзенчәлекләрен һәм язучының жанр-стильдә чагылыш тапкан сәнгати ачышларына бәйле бай әдәби тәҗрибәсен ачу мөмкинлеге бирә.

Жанр – тарихи формалашучы һәм үсеп-үзгәрәп торучы төшенчә, һәм ул һәрвакыт житди бәхәсләр үзәгендә тора. Бу исә сүз сәнгатенә һәр яна этабында үзгә жанрлар барлыкка килү, кайберләренә югалуы яисә аерым сыйфатлар белән баюы, аларның урыны үзгәрү, аерым әсәрләренә моңа кадәр кабул ителгән теоретик төшенчәләргә кысаларыннан «чыгып китүенә» барып тоташа. Шуңа ук вакытта һәр дәвер, авторның шәхси үзенчәлегенә һәм гомуми әдәби барышка нисбәтле, жанр төшенчәсенә билгеле бер яңалык алып килә. Гомумән, әдәби процесс закончалыкларын яисә кайсы да булса язучының ижат үзенчәлекләрен жанр традицияләренә нисбәтле аңлау өчен,

В сборнике представлены доклады исследователей из Азербайджана, Казахстана, Узбекистана, Башкортостана, Марий Эл, Мордовии, Татарстана, Удмуртии, Чувашии, в которых раскрываются жанровое и стилевое своеобразие произведений, созданных в рамках различных национальных традиций. Авторы выявляют особенности развития жанрово-стилевой системы литературы в контексте литературного процесса и отразившихся в нём методологических исканий. Важным является изучение жанрово-стилевых исканий конкретных писателей разных эпох литературного развития и способов применения методики жанрово-стилевого исследования в практике анализа художественных произведений. Тем самым ученые приближаются к ключевым проблемам теории и практики постижения специфики национальных литератур, которые актуальны для современной науки.

Организаторы выражают благодарность всем ученым, которые откликнулись и прислали свои статьи для второго сборника, материалы которого нацелены на систематизацию сложного и противоречивого потока мнений и суждений, и будут способствовать развитию интереса к научным исследованиям в области национальных литератур.

жанр һәм стиль бирелешенә караган мәсьәләләр принципиаль әһәмияткә ия.

Жыентыкта Азербайжан, Казахстан, Узбәкстан кебек илләрдән һәм Башкортостан, Марий Эл, Мордовия, Татарстан, Удмуртия, Чувашия республикаларынан килгән докладлар туплап бирелә. Аларда төрле милли традицияләрдә ижад ителгән әсәрләрнең жанр һәм стиль үзенчәлекләре игътибарга алына. Авторлар, төрле чорларга караган конкрет язучылар ижаты үрнәгендә, әдәби процесска һәм шунда чагылыш тапкан методик эзләнүләргә нисбәтле сүз сәнгатең жанр-стиль системасы үсешен тикшерәләр. Шул рәвешле, галимнәр бүгенге әдәбият фәне өчен актуаль, милли әдәбиятларны теоретик һәм гамәли танып белү үзенчәлегенә караган гаять житди мәсьәләләрне тикшереп бәялиләр.

Жыентык материаллары әдәбият фәнендәге катлаулы һәм каршылыклы фикерләргә, уйлануларга билгеле бер ачыклык кертәп, яңадан-яңа фәнни тикшеренүләргә кызыксыну уятыр дип уйлыйбыз. Чакыруны кабул итеп, әлеге жыентыкка мәкалә жибәрүчеләргә тирән рәхмәтебезне белдерәбез.

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ
(на материале хикая Р. Габдулхаковой)**

В.Р. Аминова

На материале творчества Р. Габдулхаковой исследуются особенности функционирования жанра хикая в современной литературе. Установлено, что жанрообразующая роль в хикае Р. Габдулхаковой принадлежит метафизической идее, которая вырастает из соположения нескольких самостоятельных сюжетных линий, объединенных в одном произведении, из мотивировочной двойственности и содержащихся в тексте тематических и формальных эквивалентностей. Внутреннюю меру жанра составляет взаимодополнительность прозаических и поэтических приемов организации художественного текста. Выделены два типа хикая: в одних взаимодействуют реалистические (прозаические) и фантастические (поэтические) мотивировки; в других – вневременная связь мотивов доминирует над причинно-следственной последовательностью рассказываемой истории.

Ключевые слова: хикая, эпос, лирика, поэзия, проза, тематическая эквивалентность, мотивировки.

The features of the functioning of the *hikaya* genre in modern literature are investigated on the basis of the work of R. Gabdulkhakova. It has been established that the genre-forming role in *hikaya* belongs to a metaphysical idea, which grows out of the co-position of several independent storylines, united in one work, from motivational duality and contained in the text thematic and formal equivalents. The internal measure of the genre is the mutual complementarity of prosaic and poetic techniques of the organization of artistic text. Two types of *hikaya* are highlighted: in some interact realistic (prosaic) and fantastic (poetic) motivations; in others, the timeless relationship of motives dominates the cause-and-effect sequence of the story being told.

Keywords: *hikaya*, epic, lyrics, poetry, prose, thematic equivalence, motivations.

Р. Габдулхакова¹ опирается на традиции жанра хикая, сложившиеся в татарской литературе XX в.: выработанные предшественниками

¹ Габдулхакова Рамзия Гайсаровна родилась в 1959 г. в деревне Старый Утямыш Черемшанского района республики Татарстан, поэт, прозаик, драматург, член Союза журналистов Татарстана (2000), член Союза писателей Татарстана (2003). Произведения Р. Габдулхаковой удостоены ряда премий: за первую книгу «Гроздь рябины на снегу» (1996) она получила премию имени Ш. Бикчурина, за книгу «Осенняя гроза» – поощрительную премию фонда «Рухият» имени С. Сулеймановой. Сборник «Серебряная шуба» в 2008 году вошел в список наиболее читаемых книг. На республиканском конкурсе «Книга года – 2011» книга Рамзии Габдулхаковой «И за горой есть солнце» на третьем месте среди 182 книг, прочтенных многократно в течение 2012 года [3].

принципы типизации и обобщения, построения сюжетного действия, имеющего два плана – скрытый и явный, конструирования пространственно-временных отношений, раскрывающих многомерный образ действительности. Продвигаясь по проложенному пути, Р. Габдулхакова своими творческими открытиями и художественными решениями значительно обогатила жанровую форму хикая. Нарративный закон временной и причинной последовательности уравнивается поэтическим принципом эквивалентности, который либо наряду с сюжетными связями («Мост над адом», «Идущий из степи»), либо в большей степени, чем они («Ушедшие в никуда»), формирует целостность произведения.

Произведения Р. Габдулхаковой – эпические (эпико-драматические) хикая, в которые активно используются поэтические приемы, вступающие во взаимодействие с прозаической основой жанра. В одних хикая происходящие события получают двойственную мотивировку – психологическую (реалистическую) и фантастическую (сверхъестественную). Чудо в художественном мире писательницы – поэтический тезис, которому противопоставлена прозаическая антитеза (психологическое состояние человека, его характер). Наиболее напряженный характер мотивировочная двойственность принимает в хикая «Сират купере» («Мост над адом», 2006), в основе сюжета которого – история обретения героем веры. Символично-метафизический и психологический смысл этого события раскрывается через сложную организацию художественного времени. Советский солдат Рамиль, оказавшись в плену у моджахедов во время войны в Афганистане, вспоминает эпизоды из своей прошлой жизни. Он вырос рядом с набожной бабушкой, пять раз в день читающей намаз, соблюдающей пост – уразу, но не знал значения слова «иман».

Провожая внука на службу, бабушка вручила ему клочок бумаги с написанной на нем молитвой: «Улым, бу – иң саваплы, иң кирәкле дога. Яныңнан калдырма, укы, әйрән. Бу дога сине саклар, югалта күрмә, – дия-дия, аны Рамильнең куртка кесәсенә тыкты» [2: 7]. «Возьми, улым, это самая нужная, самая святая молитва. Не потеряй ее, читай, выучи наизусть. Она спасет тебя от бед, защитит в трудную минуту, повторяй ее каждый день, каждый час, – сказала она»¹. Рамиль вспомнил об этой молитве слишком поздно, когда клочок бумаги был безвозвратно потерян, — перед тем, как пройти через «адов мост»: две узкие дощечки, проложенные над пропастью между двумя высокими горами.

В мусульманской эсхатологии переход через мост Сират, протянутый над адом, служит для испытания верующих. Это устремленное

¹ Перевод здесь и далее выполнен А. Габдулхаковой.

к Страшному суду векторное время в хикая «Мост над адом» проецируется на частную жизнь человека. Р. Габдулхакова, с одной стороны, конкретизирует ситуацию, наполняя ее актуальными аллюзиями, с другой – органически вписывает в эсхатологическую проблематику и образную систему. Пленных ведут к пропасти в светлый и жаркий день: «Биек, төпсез күктә Эфган кояшы йөзә. Ул кайнар һәм рәхимсез. Аның эссе нурлары сөякләргә хәтле үтеп керә, утлы телләре белән хәлсез тәннәрне ялый. Коточкыч эссе. Әйтерсең күзгә күрәнмәс ялкын эченән баралар» [2: 3]. «В высоком и бескрайнем небе плывет афганское солнце. Оно горячее и безжалостное. Его обжигающие лучи проникают аж до самых костей, касаясь пламенными языками изможденных тел пленных. Казалось, что шагают по невидимому костру». Образы горячего песка, обжигающих лучей солнца, ненасытного ветра наполняются семантикой гибельности и превращаются в апокалиптические знаки. Мост выражает мифологический концепт границы, подразумевающей противопоставление жизни и смерти, бытия и небытия, потустороннего и посюстороннего. Оба аспекта образа – и метафорический, и реальный – придают ситуации перехода границы символический характер: это самый трудный и ответственный участок горизонтального пути, который может пройти только безгрешный человек.

Новый взгляд на мир, прозрение вызваны вмешательством высших сил в судьбу героя в переломный момент его жизни. В ответ на страстную мольбу внука, обращенную к бабушке, спасти его от верной смерти, совершается чудо: «Чөнки тар басмага йомшак кына басып аның каршысына ак күлмәкле, ак яулыклы бер карчык килә иде! Гуя атламый, ә йөзә. Рамиленң бөтен тәне чымырдап китте, ул тораташ катып калды: аның каршына нурлы йөзләрен балкытып әбисе килә иде! Егет аның эчкә баткан кечкенә төймә күзләрен, тешләре булмаганлыктан кечерәеп, жыерылып, уймак очы кадәр генә калган иренсез авызын, уң яңагында калкып торган борчак хәтле миңен – барсын-барсын ап-ачык күрде. «Әби, сак бул, егыла күрмә», – дип әйтергә теләде Рамил. Тик тавышы чыкмады... Хәер, әйтүнең кирәге дә юк, чөнки карчык бик ышанычлы адымнар белән, бернидән курыкмый-шикләнмичә атлай, әйтерсең тип-тигез, коп-кору жирдән килә. Менә ул Рамил каршына ул килеп басты, йомшак, әмма боздай салкын куллары белән аның яңагын сыпырып алды һәм әкрән генә пышылдады:

– «Лә илаһи-илалаһү, Мөхәммәдүр рәсүүлиллаһү», дип әйт, улым!» [2: 8–9]. «...навстречу ему, по узкому мосту шла женщина в белом длинном платье и в таком же снежно белом платке. Она шла так уверенно, так быстро, как будто плыла, летела... По телу Рамиля пробежали мурашки, он застыл на месте: по узкому мосту к нему

навстречу шагала его бабушка! Парень отчетливо видел ее морщинистое маленькое лицо, лучистые добрые глаза, даже волосатую родинку в горошинку на правой щеке. Он хотел закричать: “Бабушка, будь осторожна! Не упади!”. Но женщина шла очень уверенно, как будто шагала по ровной земле, на ее лице не было и тени страха. Вот она подошла к Рамилю, погладила его мягкими, холодными пальцами, и тихонько прошептала:

– Скажи, улым, скажи: “Ля илахи иллалаху, Мухаммадур расуллаху!”».

Молитва, которую Рамиль повторял вслед за бабушкой, спасла его и его товарищей. В течение шести долгих лет пленной жизни Рамиль благодарил Бога за каждый прожитый день, после каждого намаза молился о здоровье и благополучии бабушки. Вернувшись на Родину, он узнал, что бабушка умерла в тот день, когда он обрел веру.

Р. Габдулхакова с необыкновенным искусством воспроизводит неразличимость реального и фантастического. Появление бабушки, легко и уверенно идущей по узкому мосту, чтобы спасти внука, и ее смерть в этот же день, не поддаются реалистическому объяснению, выходят за пределы причинно-следственной логики. Это провиденциально-вероятностное совпадение, имеющее не причину, а условие – особое состояние человека, поставленного у предельной черты бытия и пересекающего границу этого мира, занимающего промежуточное положение между жизнью и смертью. В минуты предельного напряжения душевных сил происходит обострение сверхчувствительных способностей человека, получающего возможность соприкосновения с мирами иными.

В воспоминаниях Рамиля обозначены различие жизненных позиций и несовпадение ценностно-смысловых кругозоров его и бабушки. Но изнутри открывшейся общей для них жизненной ситуации происходит любовно-сострадательное единение героев и сближение их интенций – страдательной, раскаивающейся, просящей, статичной в своем бессилии, с одной стороны, и активно-деятельной, сильной, уверенной, динамичной, свободной – с другой. Умиравшая в этот момент бабушка и внук, стоящий над пропастью, выходят в междусубъектную реальность, объединяющую «я» и «другого» и убеждающую в том, что даже смертью «не замкнут круг событийного взаимопроникновения их ценностных контекстов» [1: 64]. В сюжете произведения отразился авторский способ постижения действительности, художественный метод, проникающий за грань видимого и реального, в иные миры, таинственные измерения, которые сосуществуют рядом с жестокими буднями афганской войны.

В другом типе хикая Р. Габдулхаковой на сплошную линию событийного ряда наслаиваются, осложняя и нередко редуцируя ее, вневременные и внепричинные связи мотивов. Так, целостность хикая «Китучелэр» («Ушедшие в никуда», 2006) формируется не столько временной последовательностью описываемых событий, сколько их вневременными отношениями и симультанной соотнесенностью. Три истории: рассказчика Касыйма, поэта, которого он встретил во время скитаний по стране, и чеченской войны – объединяет принцип эквивалентности. Вся тематическая энергия произведения основывается на со- и противопоставлении персонажей, ситуаций, действий.

Касыйм в порыве бешеной ревности оскорбляет жену и толкает ее так, что, упав, она теряет сознание. Касыйму кажется, что он убил ее. Другой герой, поэт, оказавшись в сходной ситуации, ведет себя иначе: он уходит, оставив жену с любимым человеком. Однако противопоставление героев оборачивается сходством их судьбы: оба исключены из круга положительных жизненных ценностей, связанных с представлениями о покое, уюте, семейных связях – о душевном и материальном благополучии всяческого рода, оба обречены на одиночество, бесприютность и обездоленность. Потрясенный содеянным, Касыйм бежит из дома и в течение десяти лет скитается по стране. В разговоре с поэтом он объясняет свой уход «в никуда» следующим образом:

«– Мине төрмэ куркытмый. Үлем дэ куркытмый.

– Алайса нигэ качып йөрисең?

– Мин судтан куркам. Хатынымның әнисе, туганнары күзенә карарга куркам» [2: 108].

«– Не боюсь ни тюрьмы, ни смерти.

– Тогда от чего бежишь?

– От себя. Я осуждения страшусь. Боюсь смотреть в глаза матери жены, ее родственников».

Поэт иначе мотивирует свой уход из дома: «Һәм киттем. Ченки мин – шагыйрь, мин – ирекле кош! Мин – альбатрос!» [2: 108]. «И ушел! Потому что я – поэт, я – вольная птица, я – альбатрос». Герой декламирует стихотворение, состоящее из автономинаций, отражающих процесс его самоидентификации: «Мин – альбатрос! Горур, ирекле кош! / Болытларга тия канатым. / Гел кояшлы күгем, / Дингезләрне индим, / Мин ирекне шундый яраттым!» [2: 108]. «Я – альбатрос! Я – вольная птица! / Крылья мои касаются неба, / Я высоко, я к солнцу лечу, / Я – гордая птица моря, / Как я люблю свободу и ею дорожу!». Но и поэту не чужд удел обыкновенного человеческого существования с его простыми и неоспоримыми реальностями. Встретив девуш-

ку «с золотыми волосами и голубыми, как майское небо, глазами», он остается с ней.

Следуя советам и наставлениям поэта, Касыйм решает вернуться домой, чтобы попросить прощения у сына. Но он приходит на руины. Все герои рассказа: и поэт, нашедший свое счастье, и жена Касыйма, и его сын, и их соседи, как и все жители разрушенного во время войны Грозного, лишаются дома и крова, оказываются «ушедшими в никуда» («китүчеләр»).

В разговоре с Касыймом поэт называет его «кораблем без парусов, цветком без корня» («Жилкәнсез көймә, тамырсыз гөл» [2: 108]). Оказавшись в разоренном городе, герой сам сравнивает себя с собакой, которую выгнали из дома («жылы өеннән куйп чыгарылган йолкыш эттэй йөри торгач» [2: 110]). Узнав, что его жена была жива, и он не убил ее, Касыйм падает на пол, как «скошенное гнилое дерево» («ки-сеп ташланган агач кебек, хәлсезләнеп идәнгә авам» [2: 112]). Развитие мотива непоправимости случившейся трагедии, разрушившей все надежды рассказчика, обретает свое естественное завершение в символической форме. Субъектом сознания и речи становится ветер, вступающий в диалог с героем:

«– Әйтче миңа, туган ягым жиле, кешеләр кайда? Минем улым кайда?

– Киттеләр... Киттеләр...

– Кая?

– Еракка... Еракка...

– Әйтче миңа, туган ягым жиле, кайдан эзлиң газиз баламны?

– Киттеләр... Киттеләр... – дип пышылдады жил. – Син дә кит. Кач. Хәзер күктән ут явачак. Күктән яуган ут гомерләрне өзә. Ки-и-ит!» [2: 111].

«– Ответь мне, ветер родных полей, где же люди?

– Ушли... Ушли...

– Куда?

– Далеко... Далеко...

– Скажи мне, родной ветер, где искать, как найти своего сына?

– Покинули... Исчезли... – прошептал ветер. – И ты тоже скройся. Спрячься. Сейчас с неба польется огненный дождь, он никого не щадит, ни детей, ни взрослых. Беги отсюда, беги...».

Психо-эмоциональное состояние тоски и страдания и причиняемая ими боль распространяются на все окружающее, формируя универсальную, значимую для героя природно-космическую субъективность, синкретичную по своей сути. Она является одновременно и внутренним состоянием человека и внеположна по отношению к нему.

Это смысловое пространство формирует представление о современности как о кризисном этапе национальной истории, характеризующемся выпадением человека из единой мировой связи – людей, обычаев, традиций, отношений, естественного порядка жизни.

Подвижной, изменчивой, контрструктурной стихии ветра противостоят качели как символ устойчивости и постоянства. Неслучайно среди страшной разрухи уцелели только качели и детская площадка, как будто бы оберегаемые какой-то неведомой силой: «Могжиза! Кайчандыр минем улым уйнаган балалар майданчыгына берни дә булмаган. Хэрэбэлэр арасында әкият иледәй, тормыш утравы булып аерылып тора» [2: 110–111]. «Чудеса, но детская площадка, где мой сын играл со своими друзьями, осталась невредима. Среди страшной разрухи она казалось сказочным островком» [2: 110–111]. Качели, связанные с миром детства и задающие определенный ритм падений и взлетов, олицетворяют для героя произведения надежду, которая помогает ему устоять в этом хаосе бытия: «Бу гарасатта югалмас, егылмас өчен мин таганыма ныграк ябышам» [2: 111]. «Чтобы не затеряться в этом хаосе, я крепче цепляюсь за качели».

Важнейшей формой выражения авторского сознания становится риторико-публицистическая речь героя-рассказчика, отражающая высокую степень проникновения «голоса» автора в прямую речь персонажа: «Сугыш беркайда да булмаска тиеш. Мин шуны яхшы аңладым: кешеләр бу жиргә сугышыр, берсен – берсе үтерер өчен түгел, яшәр өчен килә. Кем уйлап чыгарды икән бу жан койгыч коралларны? Алар шулай купмени соң? Коелалар да, коелалар, шартлылар да, шартлылар... <...> Иксез-чиксез галәмдә балалар тубы хәтле генә булып тоелган Жиребезнең жимерелүен, аның салкын буш планетага әверелүен теләмим мин. Сугыш булуын теләмим! Чөнки сугыш – тормышның мәңгелек дошманы. Минем яхисем, улымны табасым килә!» [2: 111]. «Войны не должно быть нигде и никогда! Люди приходят на эту землю не для того, чтобы убивать, а жить, любить друг друга, растить детей, любоваться красотой мира. Какой же жестокий негодяй, человеконенавистник придумал эти смертоносные бомбы? Почему их так много?! Взрываются и взрываются... <...> Эти проклятые бомбы не должны упасть на детские качели, нет, не должны! Я хочу жить, мне надо найти и спасти сына!». Волевой порыв героя, стремящегося воздействовать на внеположную ему реальность, проявляется в интонационно-синтаксическом строе его речи, отличающейся применением «риторических» приемов выразительности: обращений, повторов, восклицательной интонации, обладающей пафосом императивности. Экспрессивно-стилистические средства не только передают особое эмоционально-психологическое

состояние субъекта речи, но и окружают частную историю персонажей ореолом универсальных обобщений.

В финале произведения ответом на страстное желание Касыйма противостоять судьбе – во что бы то ни стало найти жену и сына – становятся слова «холодного ветра», который напоминает о неподвластной воле и разуму человека хаотичности бытия и предопределенном ею трагизме человеческого существования:

«– Мин сезне эзлячэкмен! Мин сезне барыбер табачакмын!

Эмма салкын жил яныма сузылып яткан да, колагыма экрен генэ пышылды:

– Киттелэр... Киттелэр...

Эллэ юата, эллэ елый...» [2: 112].

«– Я буду искать их! Я найду! Я все равно отыщу их!

Но холодный ветер не отстает от меня. Он прилег рядом со мной и тихо шепчет:

– Они ушли... Исчезли...

То ли утешает, то ли плачет...».

Соседство двух противоположных интенций: личностной и природно-космической – оборачивается их несогласием и противоречием. Если оно и преодолевается, то не философско-идеологическим и не нравственно-психологическим разрешением, но собственно эстетической формой – ритмическим чередованием тематических эквивалентностей.

В хикая Р. Габдулхаковой запечатлена глубоко драматическая, лишенная целостности картина бытия, вобравшая в себя опыт нарастающей модерности и связанные с ней процессы распада традиционных связей, нарастающей отчужденности, деконструирования прежних бинарных оппозиций и возникновения новых неразрешимых противоречий, повторяемости, исчезновения времени и др. Как и в произведениях Ш. Камала и А. Еники, в прозе Р. Габдулхаковой с эпико-драматическим способом изображения взаимодействуют лирические структуры, которым сопутствуют сдвиги в область поэтической абстрактности и заметная ритмизация речи повествователя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2003. – 958 с.

2. Габделхакова Р.Г. Көмеш тун: Хикәяләр, парчалар, нәсерләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 223 б.

3. Габдулхаков Р. «Многие мои произведения посвящены родному краю» // <https://zen.yandex.ru/media/id/5b83cdce7f1c5200aaa38412/ramziia-gabdulhakova--mnogie-moi-proizvedeniia-posviasceny-rodnomu-kraiu-5ddcae3a8798bb77f7268e66> (Дата обращения 01.12.2019).

АВТОРСКИЕ ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАЗАХСТАНА

С.В. Ананьева

Новая модель посткультуры обуславливает развитие постсовременного литературоведения, в котором как новый феномен анализируется дискурс гибридности. Постструктуралистский дискурс-анализ, модерн как культурно-историческое понятие, «современное» как проблема в области литературы и культуры детерминируют новые прочтения художественного текста как классического, так и современного. Жанрово-стилевые искания в современной литературе Казахстана приводят к интересным открытиям. Экспериментируя с формой (роман-сказка, роман-эссе, роман-фэнтези) и усложняя сюжетно-композиционную структуру текстов, авторы активно разрабатывают сюрреалистические и фантастические мотивы, мифологическую образность, метафорический стиль. Писатели в своем, личном ключе решают вопрос о смысле человеческой жизни, выстраивая ассоциативно-образную конструкцию художественных произведений и особые пространственно-временные отношения.

Ключевые слова: концепт, литературный текст, стиль, жанр, диалогичность поэтик, автобиографизм

The new model of post-culture determines the development of post-modern literary criticism, in which the discourse of hybridity is analyzed as a new phenomenon. Poststructuralist discourse analysis and modernity as a cultural-historical concept in the field of literature and culture determine new readings of a literary text, both classical and modern. Genre and style searches in modern literature of Kazakhstan lead to interesting discoveries. Experimenting with form (novel-fairy tale, novel-essay, novel-fantasy) and complicating the plot-compositional structure of texts, the authors are actively developing surreal and fantastic motives, mythological imagery, metaphorical style. Writers, in their own personal way, solve the question of the meaning of human life, building an associative-figurative structure of works of art and special space-time relations.

Keywords: concept, literary text, style, genre, dialogical poetics, autobiography.

Современный литературный процесс Казахстана – явление сложное и интересное, включающее разные жанрово-стилевые искания ярких представителей казахской, русской, корейской, немецкой литератур республики. Новое в теории жанров и стилей, эволюция повествовательной структуры, жанра и стиля, жанровые трансформации современной прозы, авторские стратегии и актуальные проблемы художественного перевода, авторская картина мира и имагологический

дискурс повествования составляют область научных интересов современных литературоведов.

Один из ведущих современных компаративистов В.Е. Багно, специализирующийся в области межкультурных связей, истории и теории художественного перевода, пограничных эпох и пограничных явлений в культуре, следует наставлениям Д.С. Лихачева, который призывал «изучать межкультурные и межлитературные связи в динамике их развития» [2: 456].

Художественные произведения писателя и переводчика, критика и литературоведа А. Жаксылыков относят к модернизму, постмодерну и к неореализму. Переживанием за судьбу своей страны пронизано, как красной нитью, многоплановое и многогранное повествование А. Жаксылыкова «Сны окаянных», экзистенциальная направленность которого очевидна. Пять книг структурно, семантически, философски, мотивно связаны и посвящены памяти безвинных жертв испытаний на атомных полигонах Казахстана. Жертвы ядерного полигона в Семипалатинске, их изуродованные судьбы воспроизводятся со всей силой реализма в рамках философского, экспрессивного повествования. Не может оставить равнодушным читателя судьба подрастающего поколения, вынужденного жить в изоляции на территории брошенного военного городка. Поэтика произведения включает несколько повествовательных пластов и сюжетных линий.

Авторская манера повествования гиперболична и гротескна. Значим мифологический пласт, позволяющий выпуклее изображать ядерные полигоны, раскрывать тему войны и безудержной гонки вооружений.

Осмыслить «явления художественного текстообразования в контексте новых коммуникативных стратегий, связанных с расширением границ культурного поля» призывает Ю. Шатин [12: 9]. Знаковой становится фигура самого автора. В поле нашего внимания – два совершенно разных по жанру произведения: повесть Е. Зейферт «Плавильная лодочка» и пьеса А. Кана «Коридор», авторы которых обратились к осмыслению концептов Дом и Родина как важнейших составляющих картины мира, вбирающей в себя национальное и общечеловеческое. Жанрово-смысловое постижение произведения включает исследование литературных текстов с использованием разных культурно-исторических и литературных кодов, концептов и символов, что объясняется «насыщенной визуальностью текста и его конкретностью» [9: 26].

Идея поиска Дома и Родины актуализировалась в творчестве писателей, оказавшихся в эпоху глобализации перед фактом утраты устойчивых национальных форм жизни. Открыта и предельно обнажена

авторская манера повествования А. Кана, обратившегося в своем творчестве к экзистенциальным проблемам бытия. Символично название пьесы «Коридор», несущее семантику переходного, маргинального пространства, в котором действующие лица меняют свои облики, нравственные ценности трансформируются. Экзистенциальное ощущение одиночества в пьесе (жанр которой самим автором определен как патриотическая комедия) сквозное: «Самое страшное, когда рядом люди, а на самом деле – никого...» [5: 162]; «Всем одинаково плохо и одинаково хорошо» [5: 162]; «А сейчас, как в тоннеле: ни начала, ни конца... Вот когда-нибудь войду и обратно не выйду» [5: 164]; «Везде одно и то же. Замкнутый круг» [5: 180]. Коридор наполнен призраками: бывшие, родные, близкие, дальние, куклы, тени.

Концепт *дом* в произведении корейского литератора обретает метафорическое значение, сближающее его с понятием *бездомье*. Римма отвечает бывшему мужу: «А где он, дом? Вот мой дом! (Шумно раскрывает зонтик)» [5: 164]. Аня, подружка Антона, 16–17 лет мечтает, как и героини «Трех сестер» А.П. Чехова, уехать в Москву и жить так, «чтобы никто не мог уходить из моего нового дома и возвращаться, когда пожелает» [5: 174]. Антон, сын Риммы и Бориса, собираясь вслед за Анной, просит немного времени «попрощаться с домом. Мысленно». Концепт *дом* оживает в диалоге героев: «Разве книги спасут, если дом рухнет? Книги надо читать в светлом, чистом и сухом доме» [5: 176]. Мотив ухода из дома (Анна, Антон, бабушка) и вынужденного возвращения (Римма) проходит красной нитью через всю пьесу. Нет дома у соотечественника, приехавшего из-за рубежа, он приглашает всех в ресторан на прощанье. И концепт дома вырастает до концепта Родины, маленьких родин, разделенной родины; чудесной родины, пасторальной картины из окна проносающегося поезда, выйти из которого нельзя; родного городка, в котором родилась Римма.

Диалогичность поэтик включает диалог индивидуального и общественного опыта конкретной эпохи. Вот как это происходит у А. Кана: «Я высвобождал близких, дорогих мне людей, замурованных прошлым, политическим режимом, исторической Я высвобождал близких, дорогих мне людей, замурованных прошлым, политическим режимом, исторической несправедливостью, расизмом и ксенофобией, собственными слабостями, ошибками, просто кривым и дырявым пространством и временем, и возвращал им жизни в своих рассказах, воскрешал их смыслы, которые обыкновенно так стремительно исчезают с уходом людей. И свое сочинительство, и свою литературу я воспринимал уже как некое религиозное действие по возвращению живых и ушедших из духовного небытия» [5: 233].

Таким образом, А. Кан раскрывает главный смысл литературы корейцам – собирать и создавать из осколков прошлого бессмертные образы людей.

О депортации размышляет один из персонажей пьесы – современный писатель, «творчество» которого прочел всемогущий Аполлон (именно он решает, кого отправить в поездку на историческую родину): «Между табличками слова – “свобода”, “самосознание” – вот еще такое слово помню: “депортация”. Аполлон своеобразно и необычно воспринимает творческий процесс. Писатель, у Писатель, у которого он был в гостях, чтобы обсудить прочитанное, “ручками своими так мелко-мелко по листу водит, и прямо видно, как из-под пера его маленькие человечки врассыпную разбегаются, потом он их – раз! – волевым движением коротенькой руки обратно – в колонки, темницы, – вот тебе и самая настоящая депортация!» [5: 170]. А вот молодая героиня пьесы, Анна, рассказывает о матери, ждущей отца: «Она сейчас как сумасшедшая стала, все ходит по комнате – из угла в угол. Как заключенная за час до освобождения» [5: 173].

Герои произведений А. Кана оказываются перед выбором. Свой экзистенциальный выбор они совершают вопреки опасности и, порой, страха собственной гибели. Корейский русскоязычный автор «волен работать в самых разных стилистиках и манерах – архаической, реалистической, модернистской, – выстраивая свой сюжет линейно или метафорически, играя с языком или относясь к нему слишком буквально, используя те или иные уровни художественной условности, создавая одно- или многоэтажные произведения, кому как по силам. Суть не в этом, а в том, что всех нас, как это видно из “Книги белого дня”, объединяет один пронзительный посыл совершенной любви к несовершенному миру, через который наша стойкая, дерзкая литература в своих лучших проявлениях, своим чистым голосом присоединяется к хору литературы мировой» [6: 271].

Творчество корейских и немецких авторов разворачивается в условиях языкового и литературного трансграничья, в связи с чем актуализируется понятие имагологического дискурса, посредством которого происходит межнациональный контакт, диалог *своего* и *чужого*, узнавание *другого*. Авторами коллективной монографии «Литературное трансгранижье: русская словесность в России и Казахстане» утверждается, что исследование функций литературного имагологического дискурса представляется перспективным направлением в связи с тем, что «имагологический аспект исследования направляет интерес к поликультурализму, взаимоотражению культур, обогащённой за счёт других культур национальной культуре» [10: 190]. В этом ракурсе

представляет несомненный интерес повесть Е. Зейферт «Плавильная лодочка», имеющая подзаголовок «Карагандинская повесть» [3]. Е. Зейферт родилась в Караганде. Казахстан, Германия, Россия – в ее жизни, поэзии, прозе, судьбе.

Интересны отношения между автором и повестью, в текст которой включен метатекст: «Рождающееся произведение как энергетический напиток, им хочется напиться, но теряешь землю из-под ног, летишь, а рядом – берлинские стены, камни на шее, лето без дождей. Ты везде нужен. И гедонизм творчества воспринимаешь как каприз, эгоистический маневр, детский трюк, дающий возможность мнимого ничегонеделания» [3]. В повесть вплетено множество голосов, фактов, разножанровых фрагментов, и автор, рефлексировав по поводу процесса творчества, замечает: «В руках оказываются то лирические пустоты, то эпические нитки. <...> У меня порой нет времени даже обдумать, почему приходят те или иные фрагменты, а нужно раздвинуть, отодвинуть друг от друга окружающие меня внешние факты и события, как мысли при медитации, иначе облепившие меня вьюны внутренних смыслов заглушат друг друга» [3].

Эпиграфом первой части повести Е. Зейферт становятся слова: «Изгнанник укачивает в себе дом» [3]. Концепт дома, многократно репродуцируясь в тексте, обретает статус лейтмотива, пронизывающего повесть и сшивающего ее разнородный материал в целое мира. Дом как окружающее человека пространство, призванное защитить его от внешнего мира, превращается в сознании героя-изгнанника в нечто, само требующее защиты: «Внутри каждого человека – зародыш дома. Когда человека гонят прочь, его внутренний дом сворачивается в ещё не родившегося младенца. Изгнанник может не догадываться об этом, но он жив этой истиной. Он сидит на корточках, наклонившись вперёд, и укачивает в себе дом» [3].

Память возвращается во времена, когда дом, в котором «на печке варится тыквенная каша, на столе лежит нарезанный к обеду хлеб», в одночасье превращается в пепел: «Дом горит, похожий на болезненный алый шрам» [3]. «Картинка дома Христиана Августа на мгновение вспыхивает в памяти Люки – синей масляной краской покрашен фасад, резные цветы на калитке – и скукоживается, умалывается, исчезает. Рига и сушилка у рухнувшего дома из пепла» [3]. Изгнанник, укачивающий в себе дом, находится в постоянном поиске истинного Дома, который в повести оборачивается то теплушкой, то ветхим домиком, врастающим в землю, то кукольным домиком с вырезанной из жести мебелью. А «плавильная лодочка», давшая название повести, «похожа и на лодку, и на люльку, и на гроб» [3].

Ощущение дома приходит к Анне, родившейся на новой родине – в Караганде: «Вечерний запах у дома детский, мягкий. Палисадник с петуньями, душистым табаком и золотым шаром оберегает дом с одного краю, яблоневоый сад и малинник – с другого. Парадный вход застеклён, мелкие окошки холодной веранды. Крашеное крыльцо, которое Аня и Йоханна моют по очереди. В доме принято закрывать ставни на ночь» [3]. Так младенец-дом вырастает до состояния Дома как пространства защищенного и защищающего.

В «карагандинской повести» Е. Зейферт все сложные для немецкого этноса времена «протекают одновременно, меняются только пространства, их декорации и одежды. Повествование всегда идёт в настоящем времени и синхронно, будь то изображение эмиграции из Германии в Россию, раскулачивания, войны, депортации, трудармии, эмиграции из России в Германию» [3]. Это рассуждение непосредственно включено в повесть как текст в тексте, представляя собой авторский метатекст, который приоткрывает завесу тайны творчества и мироощущения автора.

В повести высока концентрация фактографии и документализма. Документ и история раздвигают нарративные рамки произведения, автором которого Е. Зейферт называет язык. «Повесть написана на русском языке, но герои говорят на немецком языке XIX века (Люка и его семья), на диалекте поволжских немцев (Марийка, Лидия, Марк Феликс, Фридрих и другие), на современном немецком языке (Юлиан)... При лирической густоте тем не менее есть и общая фабула, и отчетливые фабулы-прожилки частных судеб. Люка Зигфрид приезжает с семьей в Россию, морем из Любека, попадает в Ораниенбаум, затем обозом идет через Москву в Поволжье. По дороге умирает его сын Пауль. Чужая земля принимает в себя первую жертву. Но она становится родной» [4: 86].

Дом – Родина – чужая земля – родная земля. Так концептуально выстраиваются в произведениях А. Кана и Е. Зейферт основные темы и смыслы. Творчество корейских и немецких авторов Казахстана и России вписывается в процесс глокализации (англ. Glocalisation) как явления культурного развития, проявляющегося в разнонаправленных тенденциях, приводящих к сохранению и усилению национальных отличий, которые в контексте глобализации должны, казалось бы, размываться и исчезать.

Открыта и предельно обнажена авторская манера повествования А. Кана, новая повесть которого «Закон вычитания» имеет эпиграф из Сэмюэля Беккета «Только дерево продолжает жить». Главный герой произведения – второклассник сформулировал закон вычитания,

по которому жила семья: «сначала судьба отняла у нас Родину, затем отца, гражданина Северной Кореи, затем чувство справедливости и гармонии в этом мире» [7].

В мировом литературном процессе воссоздание истории своего рода, семьи – один из ведущих трендов в польской, белорусской, эстонской и других европейских литературах. Р. Хинрикус рассматривает два аспекта понятия *жизнеописание*: биографию и автобиографию. «Основой биографии может служить, например, книга о жизни (чаще всего выдающегося) человека, научно-исследовательское повествование, биографический роман, или статьи в “Энциклопедии”, или некролог в газете. Автобиография основана на личных воспоминаниях, семейных записях. Она чаще всего связана с сокровенными высказываниями, с исповедальной нотой, с такими анкетными данными, которых не встретишь в официальных источниках. Нельзя поставить знак равенства между мемуарами и автобиографией, хотя, в сущности, они близки» [11: 6].

Мемуарная и автобиографическая литература имеют свои отличительные особенности. «Традиционный взгляд на автобиографию предполагает честно и откровенно рассказанную историю обо всем, что происходило с человеком в действительности» [11: 6]. Каждый автор решает сам вопрос о соотношении биографического и мемуарного материала.

По велению сердца казахстанский прозаик А. Ахетова пишет о своей семье. Откровения автора – материал ценнейший, превращающийся в детали огромной мозаики, из которой складывается подлинная картина истории. Значительная составляющая творчества А. Ахетовой – рассказы о родных и близких, воспоминания о родителях («Отец умел уважать каждого ребенка как личность, ощущая дите не как собственность, а как человека со своей судьбой, с правом на выбор пути. Сам всю жизнь учился состраданию, и мы вместе с ним» [1: 5]). «Мягкий, абсолютно безотказный, скромнейший человек, целомудрие и врожденный такт которого проявились в воспитании сыновей и дочерей», глава большой и дружной семьи Койшибай Ахетович учил детей видеть утренний туман над рекой, наблюдать за облаками в прозрачно-далеком небе.

Сирота, фронтовик, которого в конце 30-х годов XX века «коснулось ледяное крыло репрессий», грамотный, образованный К.А. Ахетов был деликатным в общении с сотрудниками и подчиненными. 24 июля 1941 года был призван он Эмбекшильдерским РВК. Стрелок-автоматчик 27-й танковой бригады вступил в 1943 году в ряды ВКП(б). Мама Кулхадиша, «молодая, статная, с черными косами,

в строгом платье с кружевным воротничком, сильная духом и характером, с гордым, непокорным нравом». Веселая и искусная рассказчица, с неподражаемым чувством юмора, любви которой хватало на всех. Дома царил культ знания и интеллекта, а главным богатством оставались книги. Жить счастливо при любых обстоятельствах учили родители своих сыновей и дочерей.

Литературный дар А. Ахетовой генетически предопределён, поскольку в семье «превыше всего ценили образное, выразительное и меткое слово правды». Проблема биографии не как «рассказа о бывшем», но как «записи о живом», истории трансформации личности. Соответственно меняется критерий истинности события. Он состоит не в том, что событие может зафиксировать сторонний наблюдатель, но в том, что после события человек не остается прежним» [8: 44–45].

Герои рассказов и очерков А. Ахетовой – известные государственные и общественные деятели Бауыржан Момыш-улы, Мурат Ауэзов, Гадильбек Шалахметов, Бахыт Ертаев, Владимир Гундарев, воины-интернационалисты ограниченного контингента советских войск в Афганистане и многие земляки, труженики родного края. Бескрайняя Степь, «колышущиеся на ветру стебли ковыля, грация бегущих табуном лошадей, звуки домбры, звезды в ночном, прохладном небе – это глубинная внутренняя экспрессия, генетический код красоты народа, всегда интуитивно чувствующего истинный смысл бессмертной силы мудрости и света» [1: 26].

Серьезные и глубокие романы-эссе казахстанского прозаика В. Михайлова о М. Лермонтове, Е. Боратынском и Н. Заболоцком изданы в серии «ЖЗЛ» (Москва). Поэт пишет о поэте, что и определяет жанровую природу исследований. Автобиографическая память писателя позволяет воссоздать переломные годы в истории страны, что и осуществил Дм. Снегин в повести-сказке «Флами, или очарованные собой» о счастливой поре юности. Жизнь познается юными героями во всем многообразии красоты и трагедийности, ими еще не осознаваемой. Родной дом, родной очаг, свет отчего дома, нравственные и семейные ценности, память как ответственность – в центре осмысления казахстанских писателей и публицистов. Тема Родины, наполняясь многими глубинными смыслами, и предопределяет жанрово-стилевые поиски мастеров художественного слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахетова А. О том, что волнует сердце... – Кокшегау, 2014. – 182 с.
2. Багно В.Е. Миф – образ – мотив. Русская литература в контексте мировой. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, издательство «Вита Нова», 2014. – 480 с.
3. Зейферт Е. Плави́льная лодочка // Волга. – 2018. – № 9.

4. Зейферт Е. Литература российских немцев // Мировой литературный процесс: контент, направления, тренды. – Алматы: Гылым ордасы, 2017. – С. 72–98.
5. Кан А. Коридор // Дорожка феи в саду. Сборник пьес корейских авторов. – Алматы: «RUAN», 2006. – С. 161–193.
6. Кан А. Книга белого дня. – Тараз: Сенім, 2010. – 462 с.
7. Кан А. А. Закон вычитания // <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=10739>
8. Касаткина Т. Что считать событием биографии? // Вопросы литературы. – 2016. – Март-апрель. – С. 44–78.
9. Кукуй И.С. Границы круга: источники катастрофизма Павла Зальцмана // Вестник Санкт-Петербургского университета. Филология. Востоковедение. Журналистика. Серия 9. – 2014. – Вып. 4. – С. 23–29.
10. Литературное трансграничье: русская словесность в России и Казахстане / отв. ред. В.И. Габдулина. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – 290 с.
11. Хинрикус Р. Жизнеописание – это частица истории // Рассказы о своей жизни. – Таллинн: Aleksandra, 2005. – С. 5–10.
12. Шатин Ю.В. Русская литература в зеркале семиотики. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 344 с.

УДК 821

ПОСЛЕДНИЙ НИВХСКИЙ ПИСАТЕЛЬ? ОПЫТ ПРИБЛИЖЕНИЯ К СТИХОТВОРЕНИЯМ ВЛАДИМИРА САНГИ

А.А. Арзамазов

В статье сквозь призму «живой» этнографической реальности и истории становления литературной традиции рассматриваются отдельные (преимущественно – малоизвестные) стихотворения нивхского поэта Владимира Санги. Выявляется их этноспецифическое своеобразие, обозначаются некоторые особенности художественного метода поэта, лингвостилистические «объемы». Определяется местоположение писателя в системе обширной межлитературной общности народов Крайнего Севера и Дальнего Востока. Подчеркивается важность исследовательских проектов, обращенных к миноритарным литературам народов России.

Ключевые слова: национальные литературы народов России, поэзия, этноспецифический дискурс, художественный билингвизм, образная система

The article examines individual (mostly little-known) poems of the Nivkh poet Vladimir Sangi through the prism of the “live” ethnographic reality and the history of the formation of the literary tradition. Their ethno-specific originality is revealed, some features of the poet’s artistic method and linguistic style are indicated. The position of the writer in the system of the vast interliterary commonality of the peoples of the Far North and the Far East is determined. The importance of research projects addressed to minority literatures of the peoples of Russia is emphasized.

Keywords: national literatures of the peoples of Russia, poetry, ethnospecific discourse, artistic bilingualism, figurative system.

Нивхи (самоназвание *нивхгу*), проживающие в низовьях реки Амур, на Северном Сахалине и составляющие одну из наиболее многочисленных групп (по данным переписи 2010 года – 4,5 тыс.) коренных народов Дальнего Востока, до сих пор являются предметом научных дискуссий по поводу своего происхождения и этнической истории. В течение более полутора веков специалисты разных профилей – антропологи, этнографы, лингвисты, историки, археологи – уделяли пристальное внимание изучению различных аспектов жизни этноса. К настоящему времени накоплен и опубликован большой и разнообразный научный материал, однако этногенез нивхов по-прежнему вызывает множество вопросов. Мнения антропологов относительно происхождения и этнического родства современных нивхов расходятся, хотя большинство специалистов согласны с тем, что нивхи составляют одно из этнических подразделений северо-восточных палеоазиатов. Нивхским народом, языком в последние десятилетия очень интересуются в Японии. Там считается, что нивхи в какой-то степени были предками современных японцев. Японские ученые предполагают, что всматриваясь в этническую историю нивхов, они всматриваются в себя.

Невзирая на свою относительную малочисленность, общую сложную социально-экономическую обстановку, динамику этнокультурного существования нивхов нельзя считать строго отрицательной. Ситуация значительно более многогранная. Отдельные элементы традиционной культуры, наполняясь новым содержанием, являются органичной частью повседневной жизни. Регулярно проводятся народные праздники, соревнования по национальным видам спорта, работают фольклорные ансамбли («Эри» и др.), открываются этнографические музеи, центры прикладного декоративного искусства. Высокой активностью отличается нивхская интеллигенция. С целью координации усилий нивхов по возрождению своего культурного наследия в поселке Ноглики (Сахалин) был создан этнокультурный центр. Вместе с тем этого явно недостаточно для замедления русификации. Одна из тревожных тенденций, определяющих современное положение нивхского этноса, – интенсивная языковая ассимиляция. Насильственные переселения нивхов из небольших прибрежных поселков в крупные многонациональные поселения разрушили прежде устойчивую языковую среду. Не менее отрицательную роль сыграла система интернатского воспитания детей. Наличие двух диалектов, носители которых далеко не всегда понимают друг друга, существенно осложняет преподавание языка в школах.

Основные традиционные отрасли хозяйства нивхов – рыболовство и морской зверобойный промысел. Сухопутная охота и собирательство имели вторичное подсобное значение. Промыслом рыбы и морского зверя (нерпа, тюлени, белуха) занимались круглый год. Широкое развитие получило занятие собаководством.

Иногда кажется, что нивхи – народ, оставшийся наедине с океаном. Этот этнос, по-видимому, располагает совершенно уникальным культурным опытом восприятия «большой воды».

Нивхский язык, являющийся изолированным и образующий отдельную языковую семью, представлен амурским и восточно-сахалинским диалектами. В 1931 году для амурского диалекта была разработана письменность на основе латинской графики. В последующие годы были изданы первый нивхский букварь, учебники для начальной школы. В 1953 году письменность была переведена на кириллицу. В 1979 году официально был принят новый алфавит на кириллической основе с добавлением особых графических символов, разработанных для восточносахалинского диалекта Владимиром Санги. Им же были предложены правила новой орфографии.

Основы нивхской литературы – традиционная культура, фольклор. Наиболее распространенные фольклорные жанры – предания (*т'ыл-гу*), сказки (*нызит*, *настунд*), лирические песни (*алхтур*). Значимую роль в процессе формирования национальной словесности сыграли русские исследователи-этнографы Л.Я. Штернберг, Е.А. Крейнович, В.З. Панфилов. Нельзя не упомянуть историка, собирателя нивхского фольклора Ч.М. Таксами, который в течение многих лет исследовал амурский диалект нивхского языка, был большим знатоком духовной культуры нивхов.

И все же человеком, этнофором, олицетворяющим собой, своим творчеством нивхский народ, стал только Владимир Санги.

Санги Владимир Михайлович (1935) – прозаик, поэт, переводчик, общественный деятель, член Союза писателей России, основоположник нивхской литературы, член Международной лиги защиты прав и свобод человека при экономическом и социальном Совете ООН, заслуженный работник культуры Республики Саха (Якутия). Он родился на стойбище Набиль Восточно-Сахалинского национального района Сахалинской области, начинал учебу в школе для нивхских детей, потом учился в русской средней школе. В 1952 году уехал в Ленинград на подготовительные курсы педагогического института имени Герцена и через три года поступил на географический факультет этого учебного заведения. Параллельно учился на факультете физической культуры и спорта. После окончания института в 1959 году вернулся на Сахалин,

где преподавал в нивхской школе. Работал инспектором по делам народов Севера Ногликского райисполкома. По роду своей деятельности писатель посещал отдаленные стойбища, встречался с нивхами и ороками, эвенками и нанайцами, записывал нивхские легенды и предания, которые вошли в его первую книгу «Нивхские легенды». С 1974 года Владимир Санги жил и работал в Москве, был консультантом правления Союза писателей РСФСР, референтом, старшим референтом в Совете Министров РСФСР. В течение ряда лет избирался секретарем правления Союза писателей РСФСР. С 1990 по 1994 годы был президентом Ассоциации народов Севера. В 1996 году Владимир Санги вернулся на родовые земли в Ногликский район, работал директором малого предприятия родовой общины Кевонгун, был главой фермерского хозяйства, с 2000 года – советник губернатора Сахалинской области по вопросам народов Севера. Творческое наследие Владимира Санги неоднократно становилось объектом научного исследования.

Поэзия для В. Санги не была основной формой творческого самовыражения. Широкую литературную узнаваемость ему в первую очередь принесли прозаические жанры. Он автор получивших всесоюзное признание романов («Женитьба Кевонгов», «Ложный гон» и др.). Закономерен художественный интерес нивхского писателя к эпосу. На протяжении многих лет В. Санги собирал образцы национального фольклора (например, уникальные стихи «на случай» *алхтунд*), хорошо осознавал «эпическую платформу» нивхского народного творчества. В результате продолжительного собирательства, интеллектуальной работы увидело свет эпическое произведение «Эпос сахалинских нивхов» (2013). Владимир Санги много писал для детей, погружая их в богатый и уходящий мир нивхской духовной культуры.

Стихи в художественной системе Санги прежде всего связаны с темой любви, контекстами любовного переживания. Важно подчеркнуть, что применительно к поэзии «включается» фактор родного языка. Если прозу нивхский классик пишет по-русски, то стихотворные тексты преимущественно на родном языке. Так проще: поэтизация, в отличие от моделирования прозаического «полотна», не требует колоссального языкового напряжения. Здесь, как бы это противоречиво, парадоксально не звучало, можно было обойтись относительно малыми средствами. Прозаическое развертывание нивхского внутреннего синтаксиса – проект на сегодняшний день малоосуществимый.

Владимир Санги – мастер любовной лирики. В его стихотворениях о любви значимую роль играют природные символы. Драматургия человеческих отношений, схождения и разрывов, рождения и смерти чувства поэтически выражается при помощи образно-выразительных

ресурсов мира природы. Один из ярких образцов этого пласта произведений – текст «Неслышная любовь». Любовь у Санги полна противоречий – она сильная, нежная, ранимая, осторожная и смелая, ведомая и самостоятельная, преодолевающая все на своем пути: «*Луна на небосводе, / День заиграет вновь... / Как соболю, мягко ходит / Неслышная любовь. / Она сияньем пала / На дикие хребты, / На лозы краснопала, / На блеклые цветы. / Она робка, как первый снег, / Как ланка в первый год. / И не доха, не лисий мех / Защита от невзгод. / Ей не нужны слова и речь. / Преграды – ничем. / Ее легко не уберечь, / Идет, куда влечет. / Грозят стрелой каленою – / У ней не дрогнет бровь. / И ходит потаенная, / Неслышная любовь. / Луна на небосводе, / День заиграет вновь... / Как соболю, мягко ходит / Неслышная любовь...» [3: 8] (перевод автора).*

Любимая женщина для поэта – загадка, разгадать которую почти невозможно. Любовь – это непрерывное движение, ускользающее приближение и внезапное отдаление от сути чувства. За личное счастье, свою возлюбленную лирическому герою постоянно приходится бороться, угадывать желания и настроения, рассматривать ее «внутренние миры». Взаимность не дается просто так. Он готов на любые подвиги, подбирает самые проникновенные определения – лишь бы все случилось: «*Ты прекрасна, как снег, / свежее выпавший снег. / Но ты так далека / От меня и от всех. / На меня у ворот / Громко лает твой пес. / За улыбку твою / И не то перенес. / С красотой своей ты / Одиноко-одна, / Недоступна, как бог, / Как январь, холодна. / Нам с тобой бы в путь. / Где ж он, светел и чист?... / Только вьюжная ночь / Между нами свистит. / Кто ты? Кто ты? Скажи, / Подскажи мне сама: / То ли айсберг-гора, / То ли камень-скала. / Если айсберг-гора, / Без раздумий, без слов / Жарким сердцем своим / Растопить я готов. / Если камень-скала, / Мне б лишайником стать – / Ни дождям, ни ветрам / Нас с тобой не разнять...» [3: 14] (перевод В. Санги).*

В цитируемом стихотворении просматривается ряд нивхских этнокультурных представлений – так, очень красивую девушку боялись. Считалось, что жена не должна быть красивой. Физическая, внешняя красота у нивхов ассоциировалась с одиночеством. К фольклорно-мифологическому срезу относится и отождествление человека и гор, камней. Отдельные параллели можно провести и со свадебным обрядовым комплексом: юноша-жених являл собой активно-провоцирующее начало, когда девушка-невеста должна была отвечать холодом, выглядеть недоступной.

Женское начало, проявления женского характера у Санги регулярно приписываются объектам природы. Так, волна океана своей холодностью, безразличием, разрушительной мощью нивхскому поэту напоми-

нает женщину: *«Как она, / Ты ничему не рада, / Ни на что не злишься! / У тебя, холодной, никаких страстей! / Забавляясь силой, вдаль стремишься... / Ты обрушишь в скалы с рысьим визгом – / Сколько дикой силы на крутом горбе! / Но взметнешься в небо – вспыхнут брызги, / И одна лишь пена – память о тебе...»* [2: 309] (перевод А. Сорокина).

Лирический герой В. Санги очень чуток к знакам, сигналам внешнего мира. Активное мифологическое сознание «управляет» эмоциями и реакциями. Внезапный собачий лай – повод встать с постели, узнать, что происходит. Это мгновенная мобилизация всех внутренних ресурсов, готовность к беде, роковым обстоятельствам, затаенное ожидание смерти: *«В эту ночь небывало пуржит, / Ты в постели нагретой лежишь. / Слышишь, друг, собачий лай, / С постели нагретой вставай. / Мечет, бродит по улицам смерть. / Может, ломится в чью-нибудь дверь... / Слышишь, друг, собачий лай? / С постели нагретой вставай...»* [2: 309] (перевод В. Санги).

Любовь – основа жизненной вселенной Владимира Санги. Она – один из важнейших «порогов» судьбы, через который должен пройти человек. Любовь вопреки утверждению «вспыхивает» не только весной. В тексте «Для любви круглый год весна» любовное чувство захватывает героя в суровую дальневосточную зиму: *«Утверждают иные порой – / Чувства могут излиться лишь в срок. / Кто сказал вам, что только весной / Созревает любви цветок? / Вьюжный ветер старался как мог / Нам сугробами путь занести, / Но друг к другу сердца без дорог / Всем ненастьям пришли вопреки...»* [3: 22] (перевод В. Санги).

Любовь помогает выжить в лютые холода, по-новому открывает миры своей природы.

В стихотворении «Мольба» задействован достаточно богатый спектр выразительных средств, часть из которых корреспондирует с нивхским фольклорным тезаурусом (например, колористические эпитеты). Ожидание любви у Владимира Санги зиждется на системе противоположностей, противостояний: *«Гляжу в полуденную даль – мою, / Гляжу в полуночную даль – мою. / Качаясь на тихой волне, явись! / Качаясь на шумной волне, явись! / На синей волне, / На черной волне / Явись!»* [3: 24] (перевод Н. Грудниной). Русский вариант все же значительно менее экспрессивный, чем нивхский оригинал, который характеризуется своеобразной звукописью, сложной и при этом выразительной сонорностью:

*Мугф хытыны т`ылфтох т`ырт луга
Ырк хытыны т`ылфтох т`ырт луга.
Ах к`ну хаңы
Хогт кыёңы*

*Тугс тин, тиф тин,
Сик уйгины...* [3: 24]

Такова жизнь, что Владимир Санги был и остается единственным нивхским писателем, способным полноценно творить на родном языке. Говорят, у него есть ученики – он растит, готовит новое поколение этнически нивхских авторов. Однако для молодых людей – сам Санги открыто об этом говорит – нивхский язык уже стал чужим. Быть может, кто-то из них когда-нибудь отважится писать по-нивхски. Но такие практики возвращения к языковым истокам обречены быть «половинчатыми», искусственными. Исчезла живая среда языка. Владимир Санги в своих произведениях сумел создать яркое, самобытное художественное отражение нивхского мира. Он опирался на свой личный опыт существования в этносе, прибегал к творческой «этнографической» реконструкции мифологических основ и ментальных проявлений. В результате получилась «объемная», достоверная картина нивхской жизни, протекающей между Дальневосточной тайгой и Тихим океаном. Предложенная Санги экзотическая реальность привлекала внимание других писателей. Классик советской литературы Чингиз Айтматов по-своему воспроизвел ее в повести «Пегий пес, бегущий краем моря».

На фоне большинства «циркумпольных» поэтов Владимир Санги, пожалуй, самый «классический», творчески наиболее сопряженный с мировой литературой. Он один из наиболее известных, прижизненно признанных национальных авторов современной России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Санги В. Кану ау / Собачий лай // Современная литература народов России: Поэзия. Антология. – М.: Объединенное гуманитарное изд-во, 2017. – С. 309.
2. Санги В. Лары / Волна // Современная литература народов России: Поэзия. Антология. – М.: Объединенное гуманитарное изд-во, 2017. – С. 309.
3. Санги В. Я уйду с тобой спозаранку = К`унувыйгай ни чи гин вийд. – Южно-Сахалинск: Изд-во «Сахалинско-Приамурские ведомости», 2019. – 44 с.

УДК821.511.151

ЖАНР КОМЕДИИ В МАРИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XXI ВЕКА

Г.Н. Бояринова

В статье рассматриваются виды комедий в современной марийской драматургии. Утверждается, что в системе жанров национальной драматургии комедия занимает ведущую позицию. Это объясняется устойчивыми сценическими и национальными традициями народа. Делается вывод о том, что выделяются такие жанровые формы, как лирическая и быто-

вая комедия, сатирическая комедия, трагикомедия, фарс. Многие художественные элементы драмы в комедиях органически вписываются в общую художественную систему и приводят к новым жанрово-стилевым открытиям.

Ключевые слова: марийская драматургия, комедия, жанр, сатирическая комедия, трагикомедия, фарс.

The article examines the types of comedies in modern Mari dramaturgy. It is claimed that in the system of genres of national drama, comedy takes a leading position. This is due to the steady stage and national traditions of the people. It is concluded that such genre forms as lyrical and everyday comedy, satirical comedy, tragicomedy, farce stand out. Many artistic elements of drama in comedies organically fit into the general artistic system and lead to new genre-style discoveries.

Keywords: Mari dramaturgy, comedy, genre, satirical comedy, tragicomedy, farce.

В марийской литературе и театральном искусстве комедия – один из самых активных сценических жанров. Марийская комедийная драматургия выросла на богатой фольклорной почве. Игры, народные представления, обрядовые и игровые песни народа, юмористические рассказы, пародии, памфлеты, притчи послужили надежным фундаментом для развития жанра комедии. Эта художественная форма привлекает своим особым положением в системе драматургических жанров, также и своей чуткостью ко многим историческим, социально-политическим изменениям, новым течениям и поворотам в жизни общества.

Лирическая комедия считается весьма распространенной жанровой формой национальной драматургии. Она была заложена С. Чавайном в 20-е годы XX века, продолжена Н. Арбаном, С. Николаевым в послевоенный период. В своих пьесах они широко использовали такие художественные приемы, как песни, пляски, игры деревенской молодежи, шутки, прибаутки, веселый и задорный народный юмор. Марийским драматургам было свойственно тяготение к лиризму, поэтизации будничного проявления жизненных обстоятельств. Они воспевали в героях светлое начало.

Это характерная стилевая манера была продолжена А. Волковым, М. Рыбаковым. В их произведениях наблюдается присутствие особого лирического настроения, создающего определенную эмоциональную атмосферу изображенным действиям. Очень часто в произведениях действие происходит на лоне природы, которая тоже поэтизируется. Такие средства лирически окрашивают произведение, подчеркивая оптимистическое отношение автора и героев к решению поставленной в пьесе проблемы. Фольклорные традиции марийского народа также

способствовали широкому употреблению таких средств художественной выразительности.

«Говоря о лирической пьесе, обычно подчеркивают эмоциональную направленность драматической коллизии, лирическую окрашенность персонажей, поэтичность стиля монологов и диалогов, повышенную значимость монологов в общей структуре произведения» [1: 23]. Все эти элементы встречаются и в лирических комедиях, написанных в новом веке. Лирическая комедия характерна для творчества Г. Гордеева, В. Абукаева-Эмгака, З. Долговой, Л. Яндака и др.

«Важнейшей специфической особенностью комедии является постижение действительности посредством смеха, который по своей природе обладает противоречивым духом. В комедии первостепенное значение имеет обличительный пафос как форма выражения общественной критики, которая приобретает здесь вполне конкретное, художественно осмысленное выражение...» [2: 4]. Смех – основной «герой» комедийного произведения. Таковым он является во многих пьесах марийских драматургов, пишущих сегодня для театральной сцены. Светлый смех пронизывает многие комедийные произведения. Если рассматривать марийские комедии этого периода на фоне народной смеховой культуры и в стихии карнавального смеха, то перед нами раскрывается удивительно богатый мир его пародийного творчества с тончайшим ироническим подтекстом.

В комедии М. Илибаевой «Переполах в селе Стротивиц» (2019) показана современная марийская деревня с ее социальными проблемами. Центральной становится конфликт, связанный с безработицей и эмансипацией. Героев немного, перед нами четыре семейные пары и приехавший в отпуск на родину Ипполит. Село держится на работающих женах (судья, футболист, бизнес леди, корректор) и обслуживающих семьи мужьях. Эта абсурдная ситуация вызывает недоумение, выливающееся в локальный конфликт. Данная коллизия выходит за рамки обрисованного сюжетного действия. Автор затрагивает социальную проблематику, связанную с современным состоянием общества, когда закрываются на селе культурные учреждения, нет работы, поля зарастают бурьяном. Это приводит также к семейным неурядицам.

Решить ситуацию берется Ипполит, он устраивает дружеский разговор. Мужская половина деревни на время исчезает из поля зрения своих жен, что заставляет женщин взглянуть на сложившуюся ситуацию с другой стороны. Они приходят к выводу, что были не совсем правы. Пословица «что имеем, не храним, потерявши, плачем» близка к идее произведения. Юмористические и лирические элементы пьесы перекликаются друг с другом, создавая определенный внутренний

настрой, композиционное своеобразие, подчеркивая романтический пафос с сатирической интонацией.

Диаметрально противоположная ситуация рисуется в комедии З. Долговой «Фрау Бергер» (2015). Конфликт пьесы также строится на недоразумении, и он связан с появлением в марийской деревне некой «немки», захотевшей «прибрать» к рукам землю. Приезд Светланы, той самой «немки», на малую родину взбудоражил жителей деревни, представителей сильной половины человечества. Это 50–60-летние мужчины, в силу разных причин не сумевших выстроиться в новую систему социализации. Фрау Бергер удается расшевелить их, найти те болевые точки, благодаря которым происходит преобразование деревни, и самое главное – внутренняя перестройка в душе героев, пробуждаются патриотические чувства, готовность защищать родовое гнездо, быть ответственным за будущее родного края.

Комедия В. Абукаева-Эмгака «Алиса, Анфиса, Аниса» (2004) семейно-бытового плана. Она затрагивает проблему внутрисемейных отношений (Марина и Йосып, Эльвира и Каврий), любви (Аниса и Тимофей, Анфиса и Александр Иванович). Приезд капитана дальнего плавания в родную деревню становится толчком для развития комедийного действия. Свообразная «игра» (мнимая болезнь капитана, поочередное признание в любви, предложение руки и сердца сестрам Анфисе, Алисе) становится центральной в пьесе. Данное представление разыгрывается потому, как любимая девушка Тимофея Аниса, старшая сестра Анфисы и Алисы, обручена с завучем местной школы Александром Ивановичем, с которым Анфиса дружила два года. Интересно и то, что дочери совершают те же самые ошибки, что когда-то совершили их родители. Йосып любил Эльвиру, но женился на ее сестре Марине. Драматург убежден, что брак должен строиться на любви. Развязка комедии правильно расставляет все акценты.

Во всех трех рассмотренных комедиях коллизия связана с внезапным приездом в деревню земляка, находившегося какое-то время в разлуке с малой родиной. Такое неожиданное появление героев вызывает, с одной стороны, переполох, с другой, – становится «двигателем» комедийного сюжета. Возникшее недоразумение подталкивает героев на определенные активные действия, связанные с обозначенным комедийным конфликтом.

Пьесы А. Петрова «Пупкин женится» и «Опять стучатся в дверь» (2008) написаны в форме фарса. Часто фарсовое действие строится на так называемых «будуарных» элементах сюжета, когда речь идет о супружеской неверности и сексуальных приключениях. Эти элементы встречаются в комедиях А. Петрова. Драматург в них размышляет

о мнимых ценностях, культивируемых в наши дни в массовое сознание. Культ денег одурманивает людей. Ради них человек теряет достоинство, честь, продает вся и все, идет на преступление. Пора одуматься, оглянуться, куда мы придем с таким «багажом», на какой станции остановимся. Эти вопросы ставит писатель, над ними размышляет читатель и зритель.

В фарсе обычно дается какая-то мораль. У драматурга А. Петрова она высказана довольно ясно. Люди в погонах становятся оборотнями. Таким в пьесе «Пупкин женится» выставлен Милиционер. Кто больше заплатит, тому он и «служит». Ангел и Зара – бывшие зеки, ищущие легкую жизнь, эксплуатирующие слабых и беззащитных людей. Люба – одна из них. Лена и ее мать Нина ищут богатого жениха и зятя. Ййван живет одним днем. Где можно бесплатно отобедать, выпить, там он и появляется. Был бы повод, а он это может устроить, для этого не брезгует ни обманом, ни подшучиванием, умеет играть ситуацией. «Ценности» Кати, бомжа, очень низки: было бы брюхо сыто да место для ночевки сухо. Ольгу Парпоновну интересует только материальное положение и возраст партнера. Как видим, персонажи однолинейны, однобоки, в духе фарса характеры преувеличены в одних каких-то проявлениях. Перед нами выстраиваются не индивидуализированные образы-маски.

Художественные детали пьесы играют на ее идею. Обращает на себя внимание контрастная форма одежды. Безденежный Пупкин одет в зеленоватую старую солдатскую рубашку, синеватое короткое старое трико, на ноги обул калоши. Миллионер Семен Иванович одет в дорогой шикарный халат, курит кубинскую сигару. Изменилась и Марпа: одета по моде, новая прическа, крашенные волосы, на лице макияж. Интерьер тоже дан в антитезе. В полупустой комнате общежития, где обитает Пупкин, стоят пустая железная кровать, тумбочка, комод, стол без скатерти, видим окно без занавески. А в элитной квартире стенка, телевизор, видео, компьютер, сервант и другая мебель. Очень часто используется слово «пустой». Пустота вокруг, пусто в душе, так как заполнить сосуд нечем. Нет для этого никакого желания ни у кого из персонажей. Такая жизнь абсурдна, бесперспективна. Эта идея выражается в данных комедиях.

Драматургия Г. Гордеева весьма разнопланова. Он автор лирических музыкальных комедий («Над древней пара лебедей», 2000), музыкальных драм («Ее звали Лилий», 2006), психологической драмы («Бабье лето», 2004), драм на историческую тему («Князь Ортомё», «Болтуш», 1995; «Не преклонюсь», 2002). Пьеса Г. Гордеева «Когда грянет гром» (2011) написана в жанре сатирической комедии. Комическую насыщенность произведения нарушают противоречия, рожда-

ющие конфликт. Действие происходит в постперестроечные времена в отдельно взятой марийской деревне. Автор сумел широко показать не только бытовую сторону жизни, но и переменчивость настроения различных слоев населения.

С развитием общества меняется и отношение человека к жизни, работе. Авторская позиция проявляется в этических оценках: приветствуется социальная активность, добросовестность, осуждается нечестность, черствость по отношению к односельчанам. В ходе комического действия происходит столкновение персонажей, показана борьба между добром и злом, хорошим и плохим.

Переполюх начинается в связи с появлением в родной деревне Поэта. Он показан хитрым дельцом: ищет себе легкую дорогу, общается с теми, кто чем-нибудь ему может помочь. У него корыстные цели. Поэт мечтает опубликовать книгу. Он обладает некоторыми организаторскими способностями: герой легко входит в доверие односельчан, которые оторваны от цивилизации и информационного поля.

«Революция» затеивалась для того, чтобы вспугнуть и проучить Кузьму, и он как-то очень легко верит в переворот. В советские времена он работал первым секретарем райкома. Сейчас считает себя бизнесменом. Кузьма с женой живут в достатке, ладят между собой. У них двухэтажный дом с балконом, свой магазин и полный двор скотины.

В первых картинах пьесы действие происходит на фоне прекрасного пейзажа. Герои живут в гармонии с окружающей действительностью. Эта гармония с одной стороны. С другой стороны – социальная дисгармония. Жизнь многих сельчан резко изменилась не в лучшую сторону.

Образ грозы имеет символический план. Перед мнимой «революцией» начинается сильная гроза. После такого природного явления воздух очищается, кругом все оживает. По авторскому замыслу, жизнь, которую ведут герои, должна выстраиваться совершенно в другом русле. Гроза в пьесе подразумевает одновременно и страх, и освобождение от него. Происходит просветление и у героев Г. Гордеева. Они понимают, что все происходящее было шуткой, и начинают громко смеяться.

В пьесе Г. Гордеева каждый образ интересен по-своему. Для воплощения своей идеи он создал целую галерею ярких характеров. Ведь специфика драматического искусства состоит в том, что художник говорит со своими читателями (зрителями) не непосредственно, а через своих героев. В произведении драматурга много поэтических строк, что связано с профессиональной деятельностью главного героя, его творчеством.

В трагикомедии В. Абукаева «Гнездо грехов» (2010) налицо обличительный пафос как форма выражения авторской критики. Драматург

подвергает критике человеческие пороки, общественные недостатки, отражает дух эпохи, колорит народной жизни. При этом автор пользуется приемами особого оттенения, своеобразного использования комического, характерного для мари. Драматург смешивает трагические и комические элементы. Комические эпизоды специфичны, сугубо национальны. Они в большей степени сатирического направления. Автор произведения затрагивает проблему жизни и смерти. Жизнь человека трагедийна и потому, что он смертен. Несовершенство мира и человека порождает негативные явления, такие, как преступление, пьянство, убийство и т.п. Так, один из героев совершает кражу, а Сайналче умирает. Причиной ее гибели становится совершенный ею грех.

XX век – эпоха величайших социальных потрясений. Страна пережила революции, войны, кризисы. Бурные перемены в социуме не могли не отразиться на судьбах обычных людей. Неслучайно действующие лица пьес марийских драматургов пытаются понять суть происходящих явлений. Авторы произведений доказывают, что многие бедствия порождаются как несовершенством человека, так и несовершенством общества. Для этого они пользуются трагикомической жанровой формой. Ведь взаимодействие трагического и комического наиболее полно соответствует духу нашей эпохи.

На современном этапе заметен синтез жанровых форм, усиливается психологическое начало и лирический аспект в комедийных произведениях. Наблюдаются лирико-драматические элементы в комедиях, они органически вписываются в общую художественную систему и приводят к новым жанрово-стилевым открытиям. Все это характерно для творчества современных марийских драматургов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добрев Чавдар. Лирическая драма. – М.: Искусство, 1983. – 325 с.
2. Федь Н.М. Искусство комедии, или мир сквозь смех. – М.: Наука, 1978. – 214 с.

УДК 821.512.145

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМ Х. ВАХИТА (на примере пьес «Первая любовь», «Перед свадьбой», «Последнее письмо»)

Г.Г. Габдуллина

В статье сделана попытка анализа жанрового своеобразия драматургии татарского драматурга Х. Вахита (1918–1978) на примере пьес «Первая любовь», «Перед свадьбой», «Последнее письмо». Автором статьи уде-

ляется внимание выбору тем, разнообразию приемов художественного воплощения, системе образов, героев современности, введенных в драматургию и татарское сценическое искусство в начале 1960-х годов, стиливому решению противоречий и конфликта произведений. Сделан акцент на творческом развитии Х. Вахита, постоянному поиску новых форм в татарской драматургии.

Ключевые слова: драматургия, жанр, герой, тема, образ.

The article attempts to analyze the genre originality of the drama of the Tatar playwright Kh. Vakhita (1918–1978) on the example of the plays «First love», «Before the wedding», «Last letter». The author of the article pays attention to the choice of themes, the variety of techniques of artistic embodiment, the system of images, heroes of modernity introduced into drama and Tatar stage art in the early 60s, the stylistic solution of contradictions and conflicts of works. Emphasis is placed on the creative development of Kh. Vakhit, the permanent search of new forms in the Tatar drama.

Keywords: drama, genre, hero, topics, image.

Талантливые художники находят особую форму для своих произведений, наиболее верно выражающую дух времени, и о них говорят, как о преобразователях форм искусства, основоположниках новых течений, новаторах [7: 176–177]. Таким художником для татарской драматургии начала 60-х годов прошлого века стал выдающийся татарский драматург, заслуженный деятель искусств Татарстана, лауреат государственной премии им.Г. Тукая, автор более 20 пьес, десятка скетчей, 4 либретто для оперы, произведений для детей, критических и публицистических статей Хай Вахит. Его справедливо считают новатором в области драматургии, так как всем творчеством стремился к преобразованию форм сценической литературы.

Приемы художественного воплощения Х. Вахита, свойственные драматическим произведениям, отражают демократические преобразования, связанные с периодом «оттепели» конца 50-х годов, которое оказали сильное влияние на развитие сценической литературы [5: 193–199]. В татарской драматургии послевоенных лет, «заметным стимулом в попытке восстановления и укрепления давно утерянных драматических традиций» стало «во-первых, возвращение на сцену творческого наследия безвинно репрессированных К. Тинчурина, Ф. Бурнаша, Ш. Усманова, Г. Ибрагимова, во-вторых, обращение к истокам сценической литературы начала XX века, активным использованием творческих находок, литературных приемов «золотого века»; в-третьих, положительное влияние на творчество драматургов оказало появление возможности ознакомления с достижениями в сфере литературоведения и лучшими образцами мировой литературы» [6: 492].

Х. Вахит признан исследователями как один из авторов, кто в эти годы влил в сценическое искусство «новую струю», «вернул» зрителя в театр, испытывавший определенный творческий кризис, в эпоху так называемой «бесконфликтности», «безжизненных» героев. Начав писать еще до Великой Отечественной войны, будущий драматург пробует себя в разных жанрах: в качестве автора детских стихов, скетчей, небольших пьес, где учится проводить основную мысль при помощи небольших действий, довольно простых ситуаций и одним-двумя персонажами. Музыкальное образование, учеба на высших литературных курсах в Москве, постоянное стремление к самообразованию, творческие поиски оттачивают мастерство писателя, позволяют ему создавать пьесы, отвечающие вызовам времени, духовным потребностям общества.

Х. Вахит, взяв за основу своих пьес тему любви и молодости, через своих героев, определяющих нравственный вектор-стержень, вокруг которого строится основной конфликт драматического произведения, проводит идеи нового, светлого, нравственного в современное общество, читателей, зрителей. Его герои являются главной силой новаторства, первым показателем движения литературы. «Положительный герой – это сильное оружие в руках автора. Автор через главного героя доказывает свои мысли и идеалы, проводит через его сердце жизнеутверждающие чувства, смотрит в будущее его глазами, его словами ведет зрителя вперед» [3]. На фоне «безжизненных» героев, Х. Вахит предлагает новых героев современности, которые проявляют волевой дух, высокие нравственные качества, остаются преданными своим идеалам, мечте, любви и самым простым человеческим ценностям, в какие бы условия их не ставила судьба. Плеяда созданных Х. Вахитом героев нового времени, в разных вариациях, объединенные общими идеями, свободолюбием, любовью к труду и творчеству, преданностью своему делу долго не сходят с театральных подмостков.

Каждый жанр, в котором работает драматург, представляет собой очень живое, мобильное образование, исторически эволюционирующее и меняющееся. Сохраняя свои основные признаки, жанры драматургии в его произведениях приобретают (или утрачивают) дополнительные особенности, откликаясь на развитие общих эстетических принципов, связанных с социокультурными процессами, происходящими в обществе, где идет и постоянный процесс слияния жанров, образования новых или отмирания прежних.

Общественное развитие, бесконечно изменяя человеческие взаимоотношения, требуют от художника поиска новых путей эстетического

познания и отражения [4: 110]. Рассмотрим драмы Х. Вахита, написанные в 60-х годах «Первая любовь» (1960). «Последнее письмо» (1966), «Перед свадьбой» (1969). Вместе с определенными жанровыми признаками, определяющими данные пьесы как драмы, есть особенности, подразделяющие их на виды драмы, в том числе: на «семейно-бытовую», «лирическую» («Первая любовь»), «психологическую» («Последнее письмо»), «психолого-социальную» («Перед свадьбой»). Сохраняя общие родовые признаки и структурные особенности вида, каждое из данных произведений несет в себе своеобразные черты, диктуемые запросами жизни, особенностями материала и особенностями таланта художника, т.е. имеет неповторимую жанровую окраску.

От пьесы к пьесе автор ведет постоянный творческий поиск: усиление уже найденных литературных приемов, углубление поставленной проблемы, обострение и увеличение внутреннего и внешнего конфликта драмы. Это позволяет противоречиям, найденным, например, в драме «Первой любви» звучать в другом ключе, развивая внутреннее противоречие героев до размеров социального конфликта в драме «Перед свадьбой». Интересны построения автором противоречий, организация взаимоотношений между образами этих произведений, развитие и разрешение которых и определяет принципы разделения на виды драмы. Если в «Первой любви», это больше внутрисемейная история, корни которого лежат в совершении ошибок в молодости, поэтому отчасти накал драматизма обращен в прошлое, которое не изменить, которая безусловно имеет реальную общественную оценку, последствия и в настоящем. Вместе с тем, пьесы драматурга не только и не столько для развлечения читателей и публики, в форме пьесы он исследовал и показывал серьезные жизненные явления. В заложенных в пьесах социально-психологических проблемах, предложенных автором в узнаваемой жизненной форме видно коренное отличие драматургии Х. Вахита от современного ему театра.

«Первая любовь», написанная Х. Вахитом и поставленная на сцене ТГАТ им.Г. Камала режиссером Ф.Бикчантаевым в 1960 году, имело счастливую судьбу и как драматический материал, и в качестве театральной постановки. А. Ахмадуллин в своих научных исследованиях называет ее «программной» драмой [2: 316]. Эта пьеса во многом определила будущий творческий путь Х. Вахита. Здесь впервые четко определяются ориентиры и диапазон, в данной пьесе заложены предпосылки творческих изысканий, который в будущем будут расти и развиваться вместе с самим автором. Это выбор темы, создание героев, определение видов конфликтов, характеров, стилевые и лексические особенности, построение сюжета, разрешение противоречий.

Исследователи отмечают, что драмы Х. Вахита проникнуты мелодраматизмом. С этой точки зрения произведения драматурга могут быть рассмотрены как часть литературной традиции, становление и развитие которой связаны с именами М. Файзи («Галиябану»), К. Тинчуринна («Голубая шаль», «Погасшие звёзды»). Возрождение этого жанра в 1960-х гг. – одно из проявлений «оттепели»: зритель хотел видеть на сцене яркие, несхематизированные проявления человеческих эмоций, и мелодрама предоставляла драматургам возможность удовлетворить эти ожидания. «Первая любовь» оказалась у истоков этого ренессанса.

В основе «Первой любви» – художественное изображение чувства. Герои пьесы – молодые люди, только ещё вступающие во взрослую жизнь. Появление таких героев – одна из особенностей драматургии второй половины 1950–1960-х гг. Таковы герои пьес В. Розова («В добрый час», 1955; «В поисках радости», 1956), А. Арбузова («Иркутская история», 1959), А. Штейна («Океан», 1960) и др. Интересно как показана душевная «работа» героев. Талгату «приходится пройти через свои сомнения, собраться душевными силами» [2: 317]. Несмотря на молодость в образе Талгата зритель-читатель сразу привлекает твердость характера, нравственная чистота, внутренний стержень, любовь к труду, верность своим жизненным принципам. «Талгат еще не та личность, чтобы проявить твердость для отстаивания своих жизненных принципов. Только-только начавшиеся формироваться взгляды подростка на мир и на людей, на их взаимоотношения пока что непрочные и недостаточно осознанные. Важно то, что в пьесе на первый план в человеческом характере выдвигаются положительные черты и те принципы, которые должны лежать в основе нравственных норм общества» [2: 317]. Если сравнивать его с Ниязом («Последнее письмо»), это по-настоящему человек стоящий в самом начале своего жизненного пути и от его выбора зависит вся его будущая жизнь.

В «Последнем письме» конфликт переходит в настоящее время, современная молодежь делает выбор после окончания института, и в первую очередь для каждого из героев это выбор нравственного пути. Драма выстроена таким образом чтобы можно было проследить этот выбор и его итоги для каждого из героев. Поиски, любовь и дружба, ошибки, которые можно исправить, главное для этого есть время, есть целая жизнь. Внутренние и внешние противоречия в пьесе показаны в плоскости современного общества, в котором есть место предательству и верности, любви и ненависти, верности своему делу и карьеризму. Нияз показан Х. Вахитом как личность верная своей профессии, он продолжает свое дело которое выбрал в начале пути, даже когда в него никто не верит и нет никаких условий для

его продолжения. Если сравнить его с Талгатом, он уже сделал свой выбор. В драме («Первая любовь») мы видели ростки, которые определяли позиции героев, что безусловно влияло на общую жанровую тональность пьесы, определенным образом смягчая противоречия, относя ее к семейной, лирической драме, мелодраме (возвышенный романтизм, включение музыкальных моментов, общая тональность), то в «Последнем письме» внутренние и внешние противоречия героев выросли. Х. Вахит усилил их, не в будущем, а в настоящем, так как герои совершают выбор постоянно, их каждый поступок – выбор, от которого зависит их будущее. Сделаны акценты на психологических портретах героев, их главные страсти усилены, показаны выпукло, что обостряет противоречия между ними. Драма «Последнее письмо» в большей степени приближена к психологической драме, так как автор раскрывает в каждом герое их мир, рисуя портрет каждого, умножает и обостряет противоречия, что помогает динамично и ярко развиваться сюжету в целом. И Нияз, и Зухра, и Зуфар в каждом из героев есть как внутреннее, так и внешнее противоречие. Если в «Первой любви» «треугольник» Талгата, Рахили, Госмана Акбаровича показан только в зарождающемся виде, то «Последнем письме» читатель-зритель видит последствия этих взаимоотношений и открывая возможность делать выводы читателю-зрителю самому.

Итоги сделанного в молодости выбора ярко освещены в третьей драме Х. Вахита «Перед свадьбой», где ошибка совершена и человек наказан судом (образ Марата), что позволяет нам в некоторой степени отнести пьесу к социальной драме. Драматизм усиливает то, что даже в этих условиях, которые обществом расцениваются, как далекие от морали и нравственности, можно оставаться человеком, найти преданных друзей, не переставать любить, и быть преданным до конца жизни. Образ Марата говорит именно об этом – это призыв не отчаиваться, оставаться верным чести, верить в самые простые человеческие ценности, продолжать бороться за них как бы сложно это не было. Здесь тот же самый «треугольник», перерастая в четырех персонажей приобретает совсем другие черты. Марат, Рафаэль, Адила, Эльвира – тоже все пострадали от ошибок. Но автор показывает, что эти трудности кого-то воспитывают, а кого-то из страха, малодушия загоняют в тупик, который в конечном счете оказывается еще более страшным судом. Раскрывая образ Рафаэля читатель-зритель видит и чувствует его смятение, страх, отчаяние и даже бессилие, которые приводят его к глубокой внутренней драме, которая может быть сильнее драмы Марата.

Автора с каждой пьесой все больше интересует целая группа героев-персонажей, и их реакция на одно и то же событие, их противоречие

и пути разрешения, к чему они приходят в итоге их выбора. Если в «Первой любви» мы в основном наблюдаем за развитием сюжета вокруг Талгата, в меньшей степени Рахили, Салима, то уже «Последнем письме» Х. Вахит обогащает пьесу позицией и раскрытием психологических портретов и позиции трех основных героев Нияза, Зухры и Зуфара, а в драме «Перед свадьбой» и уже четыре – Марат, Рафаэль, Адия, Эльвира.

Основополагающая роль в трактовке изображаемого принадлежит идейно-эмоциональному фону, музыкальному звучанию, высота напряжения драматического конфликта в которых растет от пьесы к пьесе. Х. Вахит, как музыкант, автор нескольких либретто, очень тонко чувствует мелодию драмы, где-то она замедляется и течет как неслышная река, а где-то ускоряясь в бурный поток уносит героев в ураган событий, превращая их судьбы в один поток чувств, идей и эмоций, ставя героев в один конфликт за другим. Мелодия порой переходит в особый способ выражения чувств героев. Скрипка в руках Рахили, гармонь в руках Талгата, мандолина, гитара и т.д. становятся особым языком, через который автор передает свои чувства, свое отношение к героям, проводит музыкальный аналог слов и действий героев, что безусловно влияет на жанровое своеобразие самих произведений.

В татарской литературе 60-х годов Х. Вахит выступает продолжателем традиций татарской драматургии, обращенной к теме любви и молодости, которая идет от Г. Ильяси, Ф. Халиди, Г. Кулахметова, М. Файзи, Ф. Бурнаша, создателем новых героев современности, героев, которые проявляют волевой дух, высокие нравственные качества, остаются преданными своим идеалам, мечте, любви и самым простым человеческим ценностям. Если в произведениях данных драматургов любовь больше выступает «как защитница духовной свободы человека», то постепенно с течением времени, появлением других жизненных условий эта тема начинает включать в себя и другие проблемы, переходя в плоскости: любви и труда, любви и нравственности, любви и преданности, любви и социальных проблем, любви, устремленной к высоким идеалам, обогащая жанровую палитру самих пьес. Молодость – время выбора, время мечтаний и надежд, время поиска своего места в жизни. «Кроме всего этого молодость еще и социальная проблема. Его жизненные основы связаны с социальными, экономическими, политическими и этическими нормами каждого государства» [2: 316]

Одна из причин успеха драматургии Х. Вахита, то, что жанрово-стилистические особенности оказались созвучными эмоциональному подъёму 1960-х гг. Уставший от серьёзных, идеологически выверен-

ных пьес предшествующего десятилетия, зритель чаял увидеть на сцене яркие эмоции, несхематизированные характеры, наконец, просто зрелище с музыкой, плясками, юмором. Примечательно в этой связи, что «Первая любовь» трижды обсуждалась на заседании художественного совета ТГАТ им. Г. Камала. «Однако, – пишет М. Арсланов, – ни во время первой «считки», ни после сдачи в день премьеры у многих членов художественного совета не было уверенности в её дальнейшей судьбе» [1: 16]. Опасения театральных деятелей оказались напрасными: зритель с воодушевлением принял драматургию Х. Вахита, о чём свидетельствуют почти постоянные аншлаги на спектаклях.

Подытоживая необходимо сказать, что интерес к пьесам Х. Вахита и сегодня не угасает. К его творческому наследию прибегают ведущие театры республики. Вечные темы ведущие и не отпускающие драматурга на протяжении всего жизненного пути, стали символом его творчества. Символом воплощения на сцене свободного, «земного» человека, верного самому себе и своим идеалам. Только по настоящему талантливый художник может неустанно, горячо и самозабвенно трудиться ради улучшения условий жизни общества, его нравственности и духовной силы. Главным образом в этом и заключается его новаторство в татарской драматургии, когда через поиск художественной правды, автор приходит к своему стилевому и жанровому своеобразию, к раскрытию в своих произведениях главных человеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланов М. Татарское режиссерское искусство (1957–1990). – Казань: Фикер, 2002. – 272 с.
2. Ахмадуллин А. Татарская драматургия: история и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 509 с.
3. Вахит Х. Тормыш дөреслеге өчен // Социалистик Татарстан. – 1961. – 11 ноябрь
4. Ёникеев И.А., Ганиева А.Ф., Миннуллина Ф.Х. Аспекты эстетической коммуникации в татарских трагедиях XX века // Современные исследования социальных проблем. – Красноярск, 2019. – Т. 11. – № 1–2. – С. 109–117.
5. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности и новые поиски. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.
6. Закиржанов Ә. Драматургия // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда: 6 т.: 1960–1980 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидулина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., – 2018. – 775 б.
7. Надыршина Л.Р. Әхсән Баянов драматургиясенен жанр үзенчәлекләре // Материалы международной научно-практической конференции, посвященной Году театра в России. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, 2019. – С. 197.

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА КЛАССИФИКАЦИЮ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ И ЖАНРОВ: ЭКСПЕРИМЕНТЫ И САТИРА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД

И.А. Габиббейли

Статья посвящена изучению проблемы классификации литературных родов и жанров. Автор акцентирует внимание на особенностях сатиры как литературного рода. В статье выделены и проанализированы разновидности изучаемого рода в произведениях различных писателей.

Ключевые слова: сатира, литературный род, жанр, азербайджанская литература.

The article is devoted to the study of the problem of classification of literary genera and genres. The author focuses on the features of satire as a literary genre. The article highlights and analyzes the varieties of the genus studied in the works of various writers.

Key words: satire, literary genre, genre, Azerbaijani literature.

Традиционная классификация литературных родов. Как известно, автором первой системной классификации литературы на роды и жанры является древнегреческий философ Аристотель. Теоретические основы данной классификации изложены в известном труде античного учёного под названием «Поэтика», который, к сожалению, не сохранился до нашего времени в полном объёме ввиду того, что многие страницы данной книги, изложенной на пергаменте, по причине долгого хранения в сыром помещении, оказались непригодными к употреблению.

Несмотря на это, усилиями специалистов удалось определить описанную в «Поэтике» Аристотеля классификацию литературы на эпический, лирический и драматический роды, а также принципы деления каждого из этих родов на жанры. Среди последующих попыток классификаций в данной области наиболее ценным теоретическим трудом признана книга видного французского учёного Оноре Деперо де Буало «Поэтическое искусство». В своём трактате Буало дополнил разработанное в своё время Аристотелем учение о литературных родах и жанрах фактами из французской литературы, а также представил свои разработки по теоретическим основам классицизма как литературного течения.

Несмотря на отдельные инициативы в области классификации литературных родов и жанров, предпринятые отдельными учёными

в XVIII–XIX веках, сочинение видного русского критика Виссариона Белинского (1811–1848) «О разделении литературы на роды и виды» явилось новаторским событием в теории литературы. Хотя нет точной информации о знакомстве В. Белинского с отмеченными выше трудами Аристотеля и Буало, сам факт разделения русским критиком литературы на эпический, лирический, драматический роды позволяет усматривать в его взглядах вполне определённую преемственность в отношении предшествующего опыта. Вместе с тем труд В.Г. Белинского явился совершенным учением о литературных родах. Видный русский критик на основе усовершенствования и обобщения предшествующих теорий относительно классификации литературы на роды и жанры представил собственную концепцию в данной области. Именно труд В.Г.Белинского «О разделении литературы на роды и виды» завершает собой исторический процесс теоретических разработок в области систематизации литературных произведений с точки зрения художественной формы, классификации литературы в плане системы родов и жанров.

Виссарион Белинский дал чёткое определение каждого литературного рода и отдельных жанров, охарактеризовав их специфические особенности. Учение Виссариона Григорьевича Белинского представляет собой законченную концепцию, в которой образно выражена сущность литературы в её проявлениях на уровне характерных особенностей литературных родов.

«Литература является высшим видом искусства... Литература, наряду с отображением всех его особенностей, в то же время определённым образом и в ясной форме охватывает и всю его специфику» [3: 18].

«Эпическая литература использует образы и картины для выражения образов и картин природы. Лирическая же поэзия использует образы и картины для выражения чувств, составляющих внутренний мир человеческой природы, не имеющей соответствующих образов и картин.

...В драме жизнь проявляется не только сама по себе, но и как... сознание, свободная воля» [3: 23].

Следует признать, что в последующие периоды теория литературы не смогла продвинуться далее критериев в отношении литературных родов и жанров, сформулированных в труде В.Белинского «О разделении литературы на роды и виды».

Эксперименты в области классификации литературных родов. На протяжении тысячелетий, прошедших с периода античности, когда были определены принципы классификации литературы на роды

и виды, теория литературы постоянно обращалась к этой проблеме. Однако полный охват критериями, границами существующих классификаций постоянно развивающейся литературы имел следствием озвучиваемые в ряде случаев тезисы о необходимости некоторых реформ, пересмотра научных позиций в данной области. Подобные попытки реформ выразились в возникновении, начиная с 70-х годов XX века, таких новых дефиниций, как «лиро-эпический род», «лирико-драматический род». Некоторые теоретики литературы даже пытались в отношении этих новых «родов» ввести в теоретический обиход понятие «смешанного литературного рода». Однако неспособность каждой из этих новых дефиниций аккумулировать в своих границах определённую жанровую группу имела результатом и их неспособность в достижении статуса литературного рода. По данной причине в последующий период указанные выше понятия были трансформированы в теории литературы в термины «лиро-эпический жанр» и «лирико-драматический жанр». Эта замена терминов – «жанр» вместо «рода» – обусловила большую устойчивость новых понятий, завоевав себе право на жизнеспособность ввиду обозначения конкретного жанра. На протяжении долгого времени в теории литературы под «лиро-эпическим жанром» имелись в виду поэмы, а под «лирико-драматическим жанром» – стихотворные драмы. Однако наблюдения показывают, что при внимательном рассмотрении оказывается, что новые жанровые обозначения – лиро-эпический жанр и лирико-драматический жанр – не полностью покрывают особенности обозначаемых ими понятий «поэма» и «стихотворная драма».

Так, при внимательном рассмотрении обнаруживается, что не все поэмы отвечают параметрам лиро-эпического жанра, как и не все стихотворные драмы носят лирико-драматический характер. По причине того, что имеется большая группа поэм, в которых не использованы способы лирического отображения, как, например, лирические отступления или лирические обращения. В таких поэмах доминирующими константами являются эпический характер, сюжет и поэтическое описание событий. К примеру, в известных поэмах Низами Гянджеви превалирует не лирика, а эпический масштаб в описании событий и значительно меньше использованы лирические художественные средства. И поэтому в плане жанровой определённости эти произведения квалифицируются как просто «поэма» либо «эпическая поэма» или «эпический дастан».

Известная поэма Мохаммеда Физули «Лейли и Меджнун», большинство поэм Самеда Вургуна, в особенности «Муган» и «Айгюн», являются лиро-эпическими поэмами. Хотя в этих произведениях сю-

жет занимает ведущее место, однако в нужных местах использованы лирические отступления и обращения и даже мастерски включены в текст лирические стихотворения.

Содержащиеся в поэме «Лейли и Меджнун» Физули многочисленные газели, воспетые главными героями, лирические отступления и обращения от имени автора придают этому любовному дастану звучание баллады об истинной любви. В поэме «Муган» Самеда Вургунга несколько глав посвящены воспеванию Муганской равнины, реки Куры, новому городу Мингячевиру. В отмеченных поэмах лирика содержит в себе эпические особенности. По данной причине квалификация, скажем, поэмы «Муган» как совершенного образца лиро-эпического жанра вполне обоснованна в аспекте жанровой характеристики произведения. В полной мере отражает в себе характерные особенности жанра лиро-эпической поэмы произведение «Азер» Гусейна Джавида.

Наличие в истории азербайджанской литературы чисто лирических поэм, подобно поэме «Талыстан» Самеда Вургунга, представляющих собой воспевание одного конкретного объекта, является ещё одним доказательством отличительности лиро-эпического жанра от всех художественных форм жанра поэмы. Так же и в произведениях, созданных в жанре стихотворной драмы, лирические особенности не всегда находят себе место на должном уровне. Например, стихотворная трагедия «Иблис» Гусейна Джавида представляет собой образец драмы с напряжённым драматическим сюжетом. Что касается стихотворной драмы «Шейх Санан», её условно можно назвать лирико-драматической трагедией: в данном произведении использованы не только художественные средства лирики, но даже и музыкальные, песенные элементы. Несмотря на это, ввиду доминирования в «Шейх Санане» драматизма, в тени которого остаются лирические элементы, данное произведение никогда не считалось лиро-драматическим.

В драме Гусейна Джавида «Хайам», посвящённой видному поэту-философу Востока Омару Хайаму, в контексте темы сравнительно широко использованы стихотворный жанр рубаи, другие лирические образцы, так же определённое место занимают восточные мелодии и мотивы. Здесь лирика и музыка своеобразно служат раскрытию сюжетной канвы, сущности идеи произведения. Благодаря этим качествам драму «Хайам» Гусейна Джавида можно назвать произведением, созданным в лирико-драматическом жанре.

Как видно, понятия «лиро-эпический жанр» и «лирико-драматический жанр», не являясь конкретной жанровой дефиницией, служат своего рода терминологическими маркерами, определяющими

характер определённой группы произведений, созданных в этих жанрах. Точно так же часто употребляемое понятие «эпико-драматический жанр», подобно термину «лирико-драматический жанр», не является определением конкретного жанра, а обозначает группу произведений, созданных в этом жанре. Лучшим образцом эпико-драматического жанра в азербайджанской литературе можно считать поэму «Нариман» народного поэта Наримана Гасанзаде.

Взгляд на понятия дидактического рода и детективного рода. В теории литературы обращает на себя также употребление (хотя и нечастое) таких понятий, как «дидактический род» и «детективный род». На наш взгляд, дидактику, ввиду её принадлежности как предмета, не к типологии жанра, а к его характеру, сущности, не представляется возможным относить ни к литературному роду, ни к самостоятельному жанру. Правда, в азербайджанской литературе существуют такие жанры, как назидание, нравоучение. Однако, по причине ограниченного и переходного характера данной жанровой группы, последняя оказалась не в состоянии оформиться на уровне литературного рода. К тому же чрезмерная тенденция к дидактике, нравоучению оказывается не в пользу литературы. В особенности следует в этом смысле обратиться к опыту литературы модерна, в которой предпочтительной считается писательская позиция, предлагающая читателю не готовый нравственно-дидактический финал, а возможность для читателя самому сделать вывод об авторской идее, исходя из логики произведения.

Дидактика, назидательность в своё время имели определённую актуальность в XIX – начале XX века как одна из тенденций выражения идеалов литературы просветительского реализма. Однако данная тенденция не смогла трансформироваться в устойчивый и продолжительный процесс и со временем оставалась как одна из характерных особенностей литературы, но не в статусе самостоятельных произведений как образцов указанных жанров. По данной причине в теории литературы вместо дидактического рода или дидактического жанра считается целесообразным в целях определения характера жанра, к которому относятся произведения с частым использованием всякого рода дидактики, назиданий, добавлять к жанровой дефиниции слово «дидактический». Например, произведение Мирзы Абдулрагима Талыбова «Осёл-книгоноша» является дидактическим романом, рассказ Симруга «Ножницы» – дидактическим рассказом.

В силу изложенных доводов полагаю, что трансформация в настоящем и в последующие периоды дидактики в литературный род не имеет перспектив. Что касается традиционных нравоучений либо

назиданий, в зависимости от их содержания и по ситуации, они могут продолжить своё существование в семье жанров в основном лирического литературного рода либо, частично, эпического рода.

В последние периоды в терминологическом обиходе встречается термин «детективный род», а чаще – «детективный жанр». В настоящее время детективная литература более актуальна в сравнении с дидактической литературой. Интерес и потребность в литературе этого типа растут изо дня в день. Можно даже предположить, что по статистике детективная литература в XXI веке превалирует над другими жанрами. По данной причине теория литературы должна серьёзно заняться проблемами идейного содержания, образной структуры, стилового своеобразия, актуализации детективной литературы. В сравнении с дидактической литературой в литературоведении уделяется гораздо меньше внимания детективной литературе, что актуализирует проблему более серьёзного подхода к данной области творчества.

Наряду со всем этим, следует отметить, что детективная литература, как и дидактическая, пока ещё не в состоянии составить отдельный литературный род. Иными словами, для оформления детективной литературы в литературный род необходимо формирование жанров, непосредственно относящихся к данному роду, однако этот процесс пока что не состоялся. В настоящем виде детективная литература, подобно дидактической, выступает на уровне основных особенностей, определяющих характер, профиль жанров, относящихся к отдельным родам. К примеру, детективный роман, детективная повесть, детективный рассказ, где слово «детективный» является атрибутивным вектором жанра.

В азербайджанской литературе наиболее видным автором детективной литературы однозначно считается народный писатель Чингиз Абдуллаев. Благодаря переводам его романов на множество иностранных языков азербайджанская детективная литература вышла на орбиту мировой литературы. Роман Чингиза Абдуллаева «Голубые ангелы» и цикл произведений с главным героем Дронго являются признанными образцами детективной литературы.

Определённого внимания по форме и содержанию заслуживают также созданные Натигом Расулзаде образцы детективной литературы. В целом наблюдения над стремительным развитием детективной литературы в мире, многочисленные эксперименты в создании новых форм данной литературы позволяют делать предположения о расширении её возможностей как в плане содержания, так и формы. И данный процесс в перспективе может привести к созданию своеобразных жанровых разновидностей в данной области. Вместе с тем

перспективы оформления детективной литературы в самостоятельный литературный род весьма призрачны, возможно, даже нулевые. На наш взгляд, наиболее вероятным будущее детектива представляется в качестве произведений детективного характера в отдельных жанрах эпического литературного рода.

Фантастический род, либо фантастический жанр или фантастическая литература. Так же не оправдали себя встречающиеся иногда в научной литературе понятия «фантастический род» и «фантастический жанр», употребляющиеся вместо «фантастической литературы», по сути же выражающие факторы, которые определяют характер жанров, относящихся к отдельным литературным родам. При внимательном взгляде обнаруживается, что при определении жанра художественного произведения на тему фантастики обязательно наряду со словом «фантастический» употребляется и жанр этого произведения. Например, «фантастический рассказ», «фантастическая драма», «фантастический роман» и т.п. Следовательно, понятие «фантастический», не обладающее жанрообразующими возможностями, является лишь атрибутивным показателем характера профиля произведения, созданного в конкретной области литературы. Точно так же при наличии множества традиционных жанров в области фантастики пока ещё не приходится говорить о конкретной художественной форме, именуемой фантастическим жанром.

Таким образом, при пересмотре традиционной классификации литературных родов и жанров можно обнаружить новые инициативы в области определённых реформ в данном направлении. Настоящий период можно характеризовать как начало процесса нового классифицирования литературных родов. В азербайджанском литературоведении в этой области наблюдается определённая стабильность, в мировой же науке о литературе данное направление только начинает развиваться. В целом же исследование проблемы литературных родов и жанров вступило в этап первоначального пересмотра традиционной классификации.

Сатира как один из литературных родов. Новые инициативы в области классификации литературных родов и жанров выдвинули вопрос о включении сатиры в семью литературных родов. Видный русский критик Виссарион Белинский в своём труде «О разделении литературы на роды и виды» на материале русской литературы XVIII – первой половины XIX века, наряду с бесспорной классификацией, хотя и с некоторой осторожностью, поднял вопрос о потенциальных возможностях дидактической литературы [3: 80] и описательной литературы [3: 85] подняться до уровня литературного рода. Однако по-

следующее развитие литературы и литературно-теоретической мысли показало, что В. Белинский не ошибся в своих колебаниях. Дидактическая литература не смогла выделиться в самостоятельный литературный род. Дидактика заняла определённое место в литературе всех литературных родов. В. Белинский, считавший «бессмысленной вещью» признание литературного рода, именуемого описательной литературой, верно отмечал, что «литература говорит не посредством описания, а через картины и образы, литература не описывает предмет, не рисует его образ, а создаёт его» [3: 85].

В азербайджанском литературоведении совершенно справедливо не был принят взгляд на литературу как описательность или описание жизни как она есть: «В целом, достоинство истинного искусства определяет не тождество с действительностью, а в определённом смысле отличие, степень разности» [9: 251].

В последние годы высказывались суждения, в которых и литературная критика признавалась как один из литературных родов [1: 54–56]. Однако литературная критика, традиционно являющаяся одной из областей литературоведческой науки (история литературы, теория литературы, литературная критика), то есть научной областью, не может быть принята как один из родов литературы.

Таким образом, классическая классификация литературы на роды на протяжении долгих веков оставалась в основном неизменной. Однако, по нашим наблюдениям, есть достаточно оснований для добавления в ряд литературных родов ещё один – сатиру. До настоящего времени в научно-теоретической литературе сатира квалифицировалась преимущественно как одна из форм смеха. Обличение, резкая критика, убийственный отрицающий характер, присущие смеху, рассматривались как характерная особенность этого литературного рода. В отличие от юмористического смеха с его воспитательным, мягким характером, сатиру характеризуют разоблачающая, отрицающая, обжигающая позиции.

В то же время в теоретической мысли встречается характеристика сатиры как средства художественного описания. К примеру, по мнению Джафара Хандана, «в сатире, являющейся выражением в литературе острого, обличающего смеха, писатель передаёт своё презрение к какому-либо типу и представляемому им социальному слою, негативному обычаю через горький смех» [5: 87].

Кроме того, сатира квалифицировалась как самостоятельный жанр. Микаил Рафили считал сатиру, являющуюся «острым оружием социальной борьбы», одним из жанров эпического литературного рода [7: 218]. Правда, большинству из указанных особенностей

свойственны сущности сатиры. Однако сатира состоит не из одной из этих особенностей, а из их совокупности. Именно благодаря этой совокупности, широким превосходящим возможностям, а более всего – воспроизводящим особенностям, как и в других литературных родах, сатира может быть квалифицирована на уровне литературного рода. Сатира аккумулирует в себе группу сатирических и юмористических жанров с отрицающим, воздействующим, обличительным и преобразующим идейным содержанием. Сатира может считаться главной в семье сатирико-юмористических жанров в литературе. Сатира является органической составляющей литературного рода, рождённого из произведений, в основе которых лежит смех. В сатирическом литературном роде представлены и юмористические жанры.

Кстати, следует отметить, что ещё до нашей эры известный древнегреческий философ Аристотель намекал на возможность признания сатиры одним из литературных родов. Так, в своём трактате «Риторика» он указывал на намерение писать в следующем своём труде «Поэтике» о шутке и её видах. Однако, как известно, в дошедшей до нашего времени «Поэтике» об этом нет никакой информации. Видимо, среди утраченных либо пострадавших страниц написанного на пергаменте данного труда, «долгое время хранившегося в тайном и сыром помещении» [2: 13], были и те, где повествовалось о шутке, то есть сатире. Кроме того, известный французский учёный Николо Буало де Депрео, повествующий о своём знаменитом трактате «Поэтическое искусство» о множестве произведений сатирического направления, созданных в Древнем Риме и во Франции, по сути косвенно признавал существование сатирического литературного рода [1: 42–43]. Говоря о сущности сатиры, Буало пришёл к заключению, что «сатира отражает ясный и здравый смысл истины, ввиду её направленности не только против скверны и зла в мире, но и на проповедь добра и добродетели» [4: 42].

Буало провёл научный анализ поэтических достоинств сатирических стихотворений различных жанров, созданных Люцилием, Горацием, Перси Флакком, Рейне, Ювеналом. Он охарактеризовал такие особенности сатиры, как «смягчающая смехом гнев», «посрамляющая глушцов», «острая, как клинок», «обжигающая как пламень». По мнению Буало, «сатира всегда полна острых слов... Такого рода стихи, рождённые игрой свободного воображения, передаваясь из уст в уста, пробуждают в нас смех и волнение, но не порождают в нас чувства мести и гнева» [4: 43].

В.Г. Белинский в своём знаменитом труде «О разделении литературы на роды и виды» обращает внимание на характерные особен-

ности литературного рода в эпиграммах (пасквилях, сатирах). Критик отмечает: «И у нас есть эпиграммная литература... Мы говорили о значении эпиграммы у греков. В наше время это рифмованные острые слова. В прошлом веке эпиграмма занимала видное место среди других родов литературы. В тот период некоторые поэты были заняты сочинением эпиграмм. Теперь это либо шалость поэта, либо данная другому пощёчина» [3: 85].

Здесь также наблюдается представление В.Белинским сатиры и как жанра: «В посвящении и сатире поэт видит тему сквозь свои ощущения, придавая своим наблюдениям и взглядам живые поэтические образы; здесь не может быть места обычному дидактизму. Сатира должна быть не насмешкой над ошибками и слабостями, а молнией и громом праведного гнева» [3: 64].

Следовательно, В.Г. Белинский видел в сатире как потенциальную возможность для трансформации в один из литературных родов, так и её статус на уровне жанра. На наш взгляд, основная причина отсутствия у видного русского критика решительного утверждения о сатире как литературном роде либо жанре была связана со слабым развитием в первой половине XIX века, то есть в его эпоху, в русской литературе и даже в Европе сатиры в сравнении с другими областями литературы. Литературный опыт конкретной эпохи не давал материала для широких научных исследований вокруг сатиры. Начиная со второй половины XIX века, как в русской и европейской, так и в азербайджанской литературе начинается особое оживление в создании сатирических произведений самой различной направленности. В особенности в начале XX века сатира достигает пика в своём развитии. Так, творчество Мирзы Алекпера Сабира явилось логическим итогом многовековой сатирической традиции в поэзии Азербайджана, вершиной сатирического стиха. В целом литературная школа «Моллы Насредина» составляет особый этап в истории азербайджанской сатирической литературы. Джалил Мамедгулузаде и другие молланасреддинцы развивали не только идейно-тематический диапазон сатиры, но и её жанровое многообразие, заложив в том числе основы сатирической публицистики. Журнал «Молла Насреддин», объединивший вокруг себя писателей сатирико-реалистического направления, сформировал сатирическую литературную школу. Эта школа раскрыла широкие возможности критического реализма и сатиры в азербайджанской литературе, оказав сильное влияние на последующее развитие литературы и печати. И в настоящее время в Азербайджане создаются ценные образцы сатирико-реалистической литературы, в которых творчески используются традиции «Моллы Насредина».

Сатира как литературный род, выражающий прогрессивные идеалы борьбы конкретного народа и общества в целом, во все времена сохраняет свою актуальность. Именно подобная идейная устремленность сатиры предоставляет благодатный материал для обоснованного научного анализа, теоретических суждений. И с этим связано формирование в азербайджанском литературоведении таких его самостоятельных направлений, как молланасреддиноведение, сабироведение. Наблюдения над развитием сатиры, многообразием создаваемой в этом направлении литературы с точки зрения художественной формы, в своё время привели нас к мысли о праве данного направления на статус литературного рода [6: 43]. Однако данный факт не привлёк к себе должного внимания литературоведов, обошедших его молчанием.

В настоящее время на основании своих многолетних наблюдений мы приходим к заключению, что в сатире в явном виде представлены присущие традиционным литературным родам масштабность, обобщения, воспроизводимость, аккумуляция группы жанров, схожих в идейно-художественном плане. Таким образом, сатира является полноправным литературным родом. Об этом свидетельствует богатый многовековой опыт мировой, в том числе азербайджанской, литературы.

Жанры сатирического литературного рода. На наш взгляд, сатирический литературный род объединяет в себе группу сатирических и юмористических жанров, в силу чего последние могут быть представлены следующим образом:

1. *Сатирические жанры:* фельетон, пасквиль, пародия, анекдот, эпиграмма, памфлет и т.п.;

2. *Юмористические жанры:* басня, гаравелли, шарж, экспромт, парабол, частушки и т.п.;

В произведениях сатирического жанра основным является обличительный, острый, обжигающий стих. Юмористические же произведения в основном нацелены на исправление, воспитание. Как мировой литературный опыт, так и азербайджанская литература богаты произведениями, созданными в сатирических жанрах.

Анекдотам Моллы Насреддина принадлежит большая роль в зарождении и развитии сатиры в азербайджанской литературе.

Сатирические жанры, созданные писателями. Здесь следует, в первую очередь, указать жанры, сформировавшиеся в журнале «Молла Насреддин», выходившем под редакторством Джалила Мамедгулузаде.

В ряд жанров сатирического литературного рода подпадает и карикатура, сопровождаемая вербальными комментариями. В журнале

«Молла Насреддин» на уровне сатирических жанров использованы следующие рубрики: «Почтовый ящик», «Словарь», «Пословицы», «Телеграммы», «Путешествия» и др. Как видно, ни один из названных выше в конкретном смысле не является сатирическим жанром. Однако Джалил Мамедгулузаде и другие молланасреддинцы, путём творческого использования обиходной лексики в сатирических целях, сумели добиться создания сатирических жанров нового типа.

Новый взгляд на жанровую систему литературных родов. Признание сатиры как четвёртого литературного рода и определение относимых к этому роду жанров требует пересмотра в целом проблемы жанрового состава литературных родов. Поскольку жанры, относимые к сатире, должны быть отчуждены из семьи других литературных родов как чужие. Такие сатирические жанры как басня, фельетон, анекдот, жалобная, должны быть «освобождены» из ряда эпического литературного рода и возвращены в свою «законную семью». В то же время такие жанры, как пародия, пасквиль, мейхана, будучи освобождены от вынужденного неопределённого положения между эпическим и лирическим родами, следует «зарегистрировать» по своему конкретному адресу.

Таким образом, в повестку дня для обсуждения литературоведческой наукой выдвигается вопрос о необходимости пересмотра классической классификации литературных родов и жанров и начала научно-теоретических реформ в данной области.

Заключение. Как видно, представляется невозможным воздвижение «китайской стены» между литературными родами. Несмотря на своеобразие, конкретные критерии, некоторые рубежи каждого из литературных родов, между ними, безусловно, существует определённая близость, интерференции. Литературные роды участвуют на уровне элементов в «судьбе» друг друга, взаимно обогащаясь. В этом смысле наличие в научном обороте лиро-эпического, лирико-драматического жанров свидетельствует о роли некоторых художественных форм как соединяющего моста между разными литературными родами. В то же время наличие в литературоведческом обороте таких жанровых форматов, как сатирический рассказ, сатирическая комедия и др., вовсе не означает принадлежности этих жанров к сатирическому литературному роду. В таких случаях в определении жанра произведения за основу следует брать доминанты преобладающих особенностей. Безусловно, рассказ относится к эпическому, а комедия – к драматическому роду. Слово «сатирический» в жанровой дефиниции таких произведений акцентирует роль сатиры в «судьбе» и обогащении, «расцветке» отмеченных жанровых номинаций. Напротив, в судьбе некоторых жанров,

относимых нами к сатирическому роду, в определённой степени наблюдается участие и других литературных родов. Например, в произведениях, созданных в жанре басни, наличествуют эпические элементы, в хярбя-зорба – драматические, в мейхана – лирические. Вместе с тем есть такие жанры, которые невозможно отнести ни к какому литературному жанру, кроме сатирического. Это – пасквиль, пародия, анекдот, фельетон, тазияне и др.

В произведениях, созданных в жанрах сатирического литературного рода, использование сатиры, критики, смеха, юмора, иронии, насмешки открывает возможности отражения жизни, отличного от других литературных родов. В этом смысле, как было справедливо сказано, «смех сам по себе есть жизнь, духовная действительность. И потому его использованию в художественных произведениях принадлежит необходимое и достойное место» [8: 185].

Таким образом, в ряд литературных родов вступает новый род – сатирический вместе со своими жанрами. Вне зависимости от признания-непризнания данной научной позиции, сатирический литературный род как факт реально существует в литературе. Самое лучшее в данной ситуации, что будет на пользу и литературе, и науке – это подтверждать и обогащать эту реальность новыми поисками и положениями. По мере глубокого, системного, масштабного исследования особенности и широкие возможности сатирического литературного рода будут получать всё новые подтверждения.

Сатира! – Добро пожаловать в семью литературных родов!

ЛИТЕРАТУРА

1. Рудалёв А. В ожидании критики // Жирнов. «Вопросы литературы». – М., 2007. – № 4. – С. 54–56.
2. Aslan Aslanov. Aristotel və onun «Poetika»sı // Aristotel. Poetika. – Bakı: Azərənəşr, 1974. – S. 13.
3. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələr. – Bakı: Uşaqgəncnəşr, 1948. – S. 18.
4. Bualo. Poeziya sənəti. – Bakı: Azərənəşr, 1969. – S. 42–43.
5. Cəfər Xəndan Hacıyev. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. – Bakı: Azərənəşr, 1958. – S. 87.
6. İsa Həbibbəyli. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. – Bakı: ADPI-nin nəşri, 1985. – S. 43.
7. Mikayıl Rəfili. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. – Bakı: ADPI-nin nəşri, 1958. – S. 218.
8. Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. – Bakı: Maarif, 1988. – S. 185.
9. Yəşar Qarayev. Realizm: sənət və həqiqət. – Bakı: Elm, 1980. – S. 251.

М. ВӘЛИЕВ ӘДӘБИ ТӘНҚЫЙТЕНДӘ ИЖАТ ПОРТРЕТЫ

Ф.И. Габидуллина

В статье представлен анализ критического творчества М. Валиева в аспекте работы над жанром литературного портрета. Особое внимание уделяется анализу структурных и функциональных особенностей жанра, а также выявлению своеобразия литературных портретов М. Валиева.

Ключевые слова: литературная критика, Мансур Валиев, жанр портрета, произведение, структура.

The article presents an analysis of the critical work of M. Valiev in the aspect of working on the genre of literary portrait. Special attention is paid to the analysis of structural and functional features of the genre, as well as to identifying the originality of literary portraits of M. Valiev.

Keywords: literary criticism, Mansur Valiyev, the genre of portraiture, product, structure.

Әдәби тәнқыйтә тамырлары белән борынғы чорларга барып тоташкан, ә жанр буларак күпкә соңрак формалашкан, шуңа күрә өйрәнүчеләр өчен шактый катлаулылык тудырган төрләр бар. Шундыйларның берсе булып ижат портреты тора [8: 115]. В.С. Барахов тарафыннан ассызыкланганча, «ижади портрет дип мемуар-биографик очеркны да, әдәби-тәнқыйди мәкаләне дә, хәтта аерым очрақларда аерым шәхескә багышланган репортажны да атыйлар» [1: 8]. Әдәбият белеме буенча язылган энциклопедик хезмәтләрдә ижади портрет жанры «язучы, рәссам, жәмәгать эшлеклесе һ.б. белән әңгәмә нәтижәсендә туган документаль очерк яисә мемуар характерындагы очерк» буларак атала [10: 895]. Шуңа ук вакытта аерым галимнәр портретның очерк жанры белән тиңләштерелүенә каршы чыгалар, бу рәвешле эшләгәндә, ижади портретның үзенчәлекләре ачыкланмыйча кала алуына басым ясыйлар. В.С. Барахов, мәсәлән, ижади портретны, сәнгатьнең башка төрләрендә кулланыла торган портрет термины, әдәбият белемендә таралган портрет термины белән чагыштырып, аның төп үзенчәлегә буларак кешегә, шәхескә юнәлгән булуын атый. «Портрет жанрында кеше сурәтләү объекты гына булып калмый, аның субъекты, ижатчысы, рәссамы да буларак урын ала» [1: 15], – дип яза галим.

Әдәби портрет жанрында әдипнең сәнгати фикерләү үзенчәлегә аеруча тулы чагыла. Ул әдип ижаты турында гумиләштереп фикер йөртү, нәтижә ясау мөмкинлегә бирә. Ә. Закиржанов фикеренчә, әлегә жанрда алгы планга язучының ижатын аның шәхесе белән тыгыз бәйләнештә тикшереп бәяләү чыга һәм бербөтен буларак нәтижә ясала.

«Әдипнең ижат үзенчәлекләре, әдәби-эстетик карашлары гомум әдәби процесстагы урынын ачыклау белән үрелеп бара. Әлеге жанр житди эзләнүләр нәтижәсендә генә дөньяга килә» [8: 317]. Билгеле инде, әлеге ижатны тулырак ачарга ярдәм итүче фактлар, аерым истәлекләр, башкаларның бәясә һ.б. кушылып китә.

Әлеге мәкаләдә ижади портрет жанры остасы, шулай ук башка жанрларда да эшләүче, «Татарстан Республикасының атказанган мәдәният хезмәткәре» исеменә, әдәби тәнкыйть өлкәсендәге казанышлары өчен Татарстан Язучылар берлегенең Ж. Вәлиди исемендәге әдәби премиясенә (2001) лаек булган тәнкыйтьче, язучы Мансур Вәлиев ижатында ижади портрет жанрының кайбер хасиятләре өйрәнелә.

М. Вәлиев әдәби тәнкыйтьнең төрле жанрлары белән иркен эш итә. Арада аерым жыентыкларга бәйле язылган рецензияләр өстенлек ала. Шул ук вакытта ул уңышлы күзәтүләр, проблемалы мәкаләләр, биографик очерклар, ижат портретлары белән дә чыгыш ясый. Шунысы игътибарга лаек, тәнкыйтьче, ижат портретны биргәндә, әдип турындагы фикерләрен киң планда, үткән-бүтәнгә чылбырында, чор контекстында, язучының биографиясе белән тыгыз бәйләнештә алып бара. Әдип ижатын бөтен тулылыгында күз алдына бастыруны таләп иткән мондый язмаларда чын мәгънәсендә халык әдипе булып киткән шәхесләр урын ала.

Ә. Еники, А. Гыйләжәв, Ю. Әминев, М. Мәһдиев, М. Юныс һ.б. турындагы язмалары «Күңелем кошы» (2004), «Тормыш дулкыннары» (2005) жыентыкларында кабатланып та килә. Әдәби ижатның традиция һәм яңачалык кебек сыйфатлары бәйләнешеннән торучы ижатын белгән М. Вәлиев чор поэзиясенә таяныч булган олы әдипләр ижатына аеруча игътибарлы. «Шагыйрьнең уты» мәкаләсендә С. Хәким шәхесе һәм ижаты турында уйлану аша шагыйрь һәм халык, шигърият һәм заман мәсьәләләренә калкулана. С. Хәкимне ул туган жир кадере, халык белән бергә булу кебек зур төшенчәләргә инанган зат дип кабул итә, шигърият утын Тукайлардан алган ижатының киләчәк буын шагыйрьләргә дә уяк жылысы биреп торачагына шикләнми [7].

«Еники дәресләре» язмасы тәнкыйтьченә Ә. Еники ижаты турында уйлануларының мәгънәви йомгагы булып тора. Алдагы мәкаләләрендә аерым әсәрләре яисә китаплары күз уңында торса, бу язмада гомумиләштереп нәтижә ясала, әдипнең татар әдәбиятына алып килгән яңалыгын, ижат стилин билгеләү аша ижат портретны тудырыла. Мәкалә дүрт өлешкә бүленеп, дүрт үзенчәлеккә игътибар бирелә: 1) әдипнең алдан күрүчәнлегә, чор, заман рухын чагылдырган мәсьәләләргә чагылдырып, уйлары белән уртаклашып, аларның укучы өчен дә бер маяк булып торыуы; 2) сәнгәтилекнең яңа яктарын ачуына бәйле, әсәрләренә исеми, башламнары, әдәби детальләр, хисси һәм

фэлсәфи тирәнлек – барысы да язучының нечкә зэвыгы, сизгерлеге, тоемлау осталыгы турында сөйли; 3) әдәби-эстетик камиллек белән бергә, әдип ижатының кешегә юнәлгәнлеге, аны матур, көчле, бәхетле итү теләге чагылу, «кешенең әхлакый сафлыгын кайгырту, кешедәге кешелеклелек үзәге өчен ихластан борчылуның» [3: 81] барлык эсәрләрән иңләп үтүе; кеше жаны өчен көрәш рухы чагылган ижатының дөнъяны танып белүгә, күзаллауны үстерүгә ярдәм итүе; 4) эсәрләр артында олы жанлы, тынгысыз әдип образы калкып чыгу, гаять игътибарлы язучының гыйбрәтле хәлләрне сайлап алу, укучы белән яшәешнең житди мәсьәләре турында әңгәмә алып бару осталыгы.

Тәнкыйтьче Ә. Еники ижатына һәрдаим игътибарлы булып, аңа әледән-әле әйләнеп кайта, сәнгатилек үрнәге буларак укучыларга тәкъдим итә. «Ижатчы бәхете» язмасында ул әлеге ижат портретының бер читен ача. Киң танылу алган хикәяләрәнә күзәтү аша әдипнең, мавыктыргыч сюжет эзләмичә, гадәти тормыш вакыйгаларында кеше жаны турындагы уйлануларын гаять үтемле сурәтләвен күрсәтә. Мөһим үзенчәлек итеп кеше күңеле, аның психологиясе үзәккә куелу, геройларын кешелеклелек сыйфаты аша бәяләнүе аерып чыгарыла [4: 64].

М. Вәлиев таланты алдында баш игән әдипләрнең берсе булган М. Мәһдиев турындагы язмасын «Халыкчанлык» дип атый. Әлеге төшенчә аша прозаикның ижатын болай бәяли: «бүгеге шәхеснең табигий һәм гармоник үсешен яклап, халыкчанлык, тормышчанлык төпкеленнән бәрәп чыккан куәтле дәрья ул» [6: 78]. Тәнкыйтьче фикеренчә, аның асылын кызыклы һәм мавыктыргыч сюжет табу, чынбарлыктан алып сурәтләү, кешенең табигать белән гармониядә яшәвен ачу, үзенчәлекле образлы фикерләү, замандашларның үтә кызыклы образын ижат итү, халыкчан тел-сурәт һ.б. билгели.

Тәнкыйтьче күз уңында торган әдипләр арасында М. Юныс та бар. «Бер язучының ике повесте» язмасында әдип ижатына мәгънәле күзәтү ясала. Прозаикның яңа тормыш материалына мөрәҗәгать итүен, еш кына читтәрәк кала торган мәсьәләләрне кыю алып керүен билгели. Бер үзенчәлек итеп замандашның каршылыклы образын ижат итүен, эсәрләрәндә ярсулы күңел халәте, эчке дулкынлануы, романтик хис-кичерешләре чагылышын ача [5].

Әдипләр ижатындагы төп үзенчәлекне күреп алу, аны тормыш юлы, дәвер белән, әдипнең шәхес буларак сыйфатлары белән бәйләлектә аңлата белү ижат портреты жанрында үтә әһимияте сыйфатлар булып тора. М. Вәлиев ижатында, хезмәтләрәндә бу сыйфатларны әйдәп баручы дип атарга кирәк, һәм алар аның тәнкыйтенең башка жанрларында да тулы чагылыш табалар. Фикеребезне дәлилләү өчен кайбер мисалларга туктап китик. «Казан утлары» басмасының

2005 елның 6 нчы санында Р. Кәрами ижатына багышланган «Чын хикәяләр» мәкаләсе басыла. Жанр ягыннан ул, әлбәттә, тулы канлы ижат портреты буларак бәяләнә алмый. Әмма биредә дә автор аерым эсәр белән генә чикләнми, язучы эсәрләренең идея-эстетик кыйммәтенә бәя бирергә омтыла, язучылык тәҗрибәсе чыганакалары турында уйлана. Соңгысы исә нәкъ менә ижат портретына хас сыйфат. Әйттик, тәнкыйтьче Р. Кәрами ижатында А. Чехов, Ә. Еники традицияләрен күрә: «Рәфкәт Кәраминев бу китабында тагын «Өзелгән чәчәк» дигән кызыклы хикәя дә бар. Әлеге жанрның танылган осталары А. Чехов һәм Ә. Еники сыманрак башлап китә ул эсәрен автор: «Өченче звонок чылтыраганда куп тиражлы газета редакторы Закиров буфетта тәмләп сыра эчә иде» [2: 169]. М. Вәлиевнең әлеге язмалары тәнкыйтьнең жәмгыятьтәге, әдәби барыштагы урынын тирәнрәк аңларга ярдәм итә. Тәнкыйтьче язмалары әдәбияттагы гаделсезлекләргә бетерүгә, талантларны аерып алып, күрсәтә белүнең юлларын билгели.

Шулай итеп, М. Вәлиев ижатында тәнкыйтьнең шактый катлаулы жанры – ижат портреты киң урын алып тора. Тәнкыйтьченең танылган шәхесләр белән әңгәмәләрдә катнашуы, аларны оештыруы, аларны киңрәк танып белү аша ижат портретын эшләүгә җирлек хәзерли. М. Вәлиевнең тәнкыйтьче буларак профессиональ сыйфатлары – эдип һәм аның ижатын чор, вакыт, тормыш юлы, тирәлек белән бәйләлектә аңлы һәм бәяли алуы да ижат портреты жанрында аеруча уңышларга ирешүенә юл ача.

ӘДӘБИЯТ

1. Барахов В.С. Литературный портрет: истоки, поэтика, жанр. – Ленинград: Наука, 1985. – 314 с.

2. Вәли-Барҗылы М. Чын хикәяләр // Казан утлары. – 2005. – № 6. – Б. 168–172.

3. Вәлиев М. Еники дәрәсләре // Каһарманнар кирәк! Тормыштагы һәм әдәбияттагы уйланырлык күренешләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 80–86.

4. Вәлиев М. Ижатчы бәхетә // Табарга һәм югалтмаска. Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 56–66.

5. Вәлиев М. Бер язучының ике повесте // Табарга һәм югалтмаска. Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 85–91.

6. Вәлиев М. Халыкчанлык // Тормыш дулкыннары. Эссе, язмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 74–79.

7. Вәлиев М. Шагыйрьнең уты // Табарга һәм югалтмаска. Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 110–118.

8. Закирзянов А.М. Актуальные проблемы современного литературоведения (на примере татарской науки о литературе) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – 2011. – № 1. – С. 115–119.

9. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности и новые поиски. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.

10. Краткая литературная энциклопедия: в восьми томах. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – 976 с.

**БӨЕК ВАТАН СУГЫШЫ ЧОРЫ ТАТАР ПРОЗАСЫНДА
НЭСЕР ЖАНРЫНДА ЭЗЛӨНҮЛӨР
(Әмирхан Еникинең «Мәк чәчәге» нәсере мисалында)**

Г.Р. Гайнуллина

На протяжении XX века татарская проза развивается интенсивно благодаря жанровым исканиям классиков национальной литературы. Жанр нәсер соединяет татарскую авангардную прозу начала XX века с современной татарской прозой. В прозе военных лет (1941–1945) классика татарской литературы А. Еники наблюдается синтетизм, который был присущ татарской философской прозе начала XX века. В статье делается вывод о том, что нәсер «Цветок мака» А. Еники проложил основу развития татарской прозы 1960–1980-х годов и современной татарской прозы. **Ключевые слова:** татарская проза, жанр нәсер, А. Еники, философская проза.

Throughout the twentieth century, tatar prose has been developing intensively due to the genre searches of the classics of national literature. The naser genre combines tatar avant-garde prose of the early twentieth century with modern tatar prose. In the prose of the war years (1941–1945), the classic of tatar literature A. Eniki, there is a syncretism that was inherent in the tatar philosophical prose of the early twentieth century. The article concludes that the naser «Poppy flower» by A. Eniki laid the foundation for the development of tatar prose in the 1960s and 1980s and modern tatar prose.

Keywords: Tatar prose, genre naser, A. Eniki, philosophical prose.

XX йөз башы татар прозасында барлыкка килгән аерым жанрлар XX гасырның икенче яртысы, хәзерге проза үсешендәге үзенчәлекләрнең алшарты, нигезе булып тора. Шундый жанрларның берсе – татар прозасында XX йөз башында ук калыплашкан, үсеш кичергән үзенчәлекле нәсер жанры. Әдәбият галиме Д. Заһидуллина карашынча, нәсер – XX йөз башы татар модернистик прозасында иң төп жанрларның берсе: «Мәхәббәт темасына язылган әсәрләрдә лирик башлангыч, эмоциональ-интонацион тәэсирлелек көчле. Еш кына ритмы сөйләм, кабатлаулар, күпнокталар белән белдерелгән, әйтәләр бетмичә өзәлгән фикер, хисләрнең бер чиктән икенчесенә ташлануы күзәтелә. Шуңа күрә әсәрләрнең күпчелеге нәсер жанрында» [3: 151]. Классик һәм архаик мифларга игътибар үскән XX гасыр татар сәнгатендә, әдәбиятында – «сүз орнаменты» актуальләшкән чорда орнаменталь стильгә йөз тоту аңлашыла. Ләкин «XX йөз башы татар әдәбиятында нәсер жанрының формалашуы орнаменталь стиль барлыкка килүне сонарта» [6: 314].

XX гасырның икенче яртысынан исә «татар әдәбиятында лирик проза, аның синтетик формалары активлашып китә» [6: 313]. 1960–1970 еллар авангарды кысаларында барлыкка килгән орнаменталь стильнең чышма башы – нәсер жанры: «Шәрәк прозасыннан традиция булып килгән лириклыкка омтылу, лирик чигенешләр һәм өстәлмәләренң ритмик кабатлануларга, катлаулы сурәт төзүгә, риторик эндәшәргә аерым мөрәжәгать итүе күзәтелә» [6:313].

Галимә А. Хәбибуллина XX йөз башы татар прозасында нәсер жанрын рус поэзиясендәге шигъри проза белән янәшә куеп өйрәнә [7]. Бөек Ватан сугышы чоры (1941–1945) татар прозасында «асыл сыйфатлары ягыннан шигъри прозага якын торган» [1: 127] текстлар – Г. Кутуйның «Без – сталинградчылар», «Сагыну», Ә. Еникинен «Мәк чәчәге» классик нәсер жанрына мөнәсәбәтле. Салмак эпик хикәяләүгә корылган, шәхси башлангычны алга куйган әлеге эпик текстлар жанр таләпләренә катгый туры килерлек итеп эшләнгән.

Бу урында «татар әдәбиятындагы үзгәрешләренң тамырлары сугыш чорына китүен һәм аларны Ә. Еники прозасы башлап жиберуен» [6: 157] ассызыклау урынлы булыр: «Ә. Еники татар әдәбиятын жанрлык хасиятләре ягыннан үзгәртү юлларын да эзли, шуның бер сукмагын синтетик характерлы нәсер жанрында таба» [6: 190]. Әдипнең «Мәк чәчәге» (1944) нәсерендә «эчтәлекне символ аша көчәйтү, аңгыраш матурлыгы ярдәмендә тәэсир көчен арттыру төп алымнар булып килә» [5: 16].

«Мәк чәчәге» нәсерендә ялгыз мәк чәчәгенең сызланулы уйланулары өченче заттан тәкъдим ителә, әсәрнең төп эчтәлеген шул уйланулар тәшкил итә. Хикәяләүче мәк чәчәгенең узгынчы солдатка төбәлгән уйлануларын тергезә. Текстта автор карашы, фәлсәфәсе мәк чәчәгенең уйлануларында тәкъдим ителә. Авторның көтелгән укучысы – тыңлаучы вазифасын «ерактан килүче, арыганга охшаган» [2: 53], ягъни тормыш юлын үтә баручы, өмет-өметсезлек чигендәге («аякларында тузан, бите тирлэгән» [2: 53]) узгынчы-юлчы башкара. Стиленә тугры калып, киңәш-табыш биргәндә әдип укучысына саксыз кагылмый: «Сез минем әрсезлегемне кичерегез!» [2: 54]

Әйтергә кирәк, Ә. Еники сугыш чоры татар прозасына нәсер жанры традицияләрен генә түгел, фәлсәфи проза алымнарын да кайтара. «..фәлсәфи әсәрләрдә тәкъдим ителгән дөнья сурәте чынбарлыкның яшәеш бөтенлегендәге бер кисәк буларак моделен төзи, автор фикерен зур гомумиләштерүләргә китерә» [4:189]. Символик эчтәлекле мәк чәчәге образының сайланышына, көчле позициягә чыгарылуына игътибар итик. Мәк образы текстның укылышын фәлсәфи дулкынга көйли, аның ялгызлыгына басым ясалу очраклы түгел. Мәгълүм булганча,

«XX йөз башы татар прозасы экзистенциализм фәлсәфәсен әдәби формага төрөп тәкъдим итә. Яшәешне, кеше тормышын мәгънәсез, абсурд дип белдергәндә, күп кенә язучылар могы кеше гомеренең үлем белән төгәлләнүенә бәйлиләр» [3: 113] Д. Заһидуллина фикеренчә, «Ә. Еникидә фәлсәфә һәрчак экзистенциаль башлангычлы, яшерен сагыш белән өрәтелгән» [5: 17]. Сызлану фәлсәфәсенен нигезендә «яшәешнең мәгънәсезлеге, максатсызлыгы, кешенең ялгызлыгы һәм көчсезлеге турындагы фикерләр» [3: 80] ята. Мәк чәчәге «бик күптән кеше күргәнем юк, һаман ялгызым, һаман ялгызым» [2: 54] – дип үзенең ялгызлыгын бәян итә, ләкин зарланмый: «Сез тагын бу, юләр, тормышыннан зарлана дип уйлый күрмәгез! Нич юк!» [2: 56].

Узгынчы солдатның эчке халәтен – үлем куркынычы белән бәйлә рухи арыганлыгын автор мәк чәчәге халәте белән янәшә куеп бирә. Егет сугышта, гүя үлем чокырында. Мәк чәчәгенең торган урыны чокыр: «Чокырдан югары анда, тирә-юндә нәрсә бар, нинди чәчәкләр үсә, нинди кошлар оча, нинди кортлар үрмәмләп йөри, юллардан кемнәр үтеп китә – мин берсен дә күрмим» [2: 54]. Чокыр («ялангач, жансыз») – тормыш-көнитешнең төбенә төшкән, тормыш ямен югалткан, ялгызлык хәсрәтенә дучар ителгән кешенең торагын белдереп килүче билге. Мондый көнитеш табигать баласы өчен ят (тәгәрәп төшкән кондыз да куркып, үрмәләп чыгып китә). Кондыз белән янәшә бака образы бирелү дә очраклы түгел. Бака символик укылышта еш кына тискәре мәгънәгә ия («комны ишә-ишә» [2: 54] кеше янына төшә). Чокыр төбәндә дым юк, яшәеш өчен шартлар юк дәрәжәсендә, шул сәбәпле бака да «тизрәк чыгып китү ягын карый» [2: 54]. Символик укылышта апокалипсис белән бәйлә баканың чокырдагы хәяттән качуы сугышның фажигале чынлыгын бәяләү өчен кирәк.

Нәсернең сугыш чорында ижат ителүен искә алсак, фәлсәфә сайланышы аңлашыла. Үлемнән курку, аның якынлыгын тоеп торып, фажига белән һәркөн белән очрашу, якыннарың турында авыр хәбәр көтү – һәркемнең даими халәте. Кеше тормышы экзистенциализм фәлсәфәсенә хас булганча аңлатыла: әйләнәдә «биек тау булып коры ком өелеп ята» [2: 54], ягъни кеше ирешкән уңышлар, яулаган үрләре белән алданучан, аны югалту бик жиңел, чөнки «кешене чарасыз, көчсез ясый торган Үлем бар» [3: 80].

Ләкин, әйтергә кирәк, Ә. Еникидә XX йөз башы моденистларына хас булганча, яшәешкә аңлатма яшәү, хыял, матурлык төшенчәләре аша бирелә [3: 114], ягъни сагыш якты хис белән алышына, вакыйгалар «һәрчак өмет ноктасында төгәлләнә» [5: 17]. Димәк, авторның бу дәвердә ижат ителгән башка текстлары белән бәйләп, бу эсәрдә дә бер сәгәтлек гомерне мәгънәле, якты хисле итү генә үлем алдындагы

чарасызлык турында газаплы уйланулардан алып китэ, рухи яңаруга, үсешкэ ирештерэ, дигэн караш алга сөрелэ дип фаразлыый алабыз. Көчлө позициядэге мэк чэчэге образы белэн янэшэ күбэлэклэр деталенең кертелүе бу фикерне раслыый. Суфыйчылыктан килгэн күбэлэк символы бу очракта өметсезлектэн өмет ягына алып чыгучы күпер мэгънәсендә: «Рәхмәт күбэлэкләргә!... Ара-тирә аларның берәрсе яныма төшөп, әйләнәмдә бизәклә канатлары белән жылпенеп очына, йомшак гәүдәсә белән сакланып кына өстемә куна, хуш ислә мыеклары белән йөземне кытыклап, назлап китә...» [2: 54] Ялгызлык халәте өметләр өзелгәннән килә, өметләр өзелүе исә – рухи үлем ул. Өмет белән яшәү, тормыш-яшәештәге якты мизгелгә рәхмәтлә була белү генә бәхет хисе китерә. Өмет ягына чыккан кеше һәр мизгелнең кадере белә, рәхәтен тоя, хакыйкатне таний, аның уйлары илаһи белән тоташкан («Көннәр буена мин шул чиксез, тын күккә карап торам» [2: 54]). Автор яшәешне көннең төн белән алышынуы кебек тиз үтә торган вакыт дип бәяли. Гомер никадәр тиз үтсә, өметлә көннәр аеруча сиздерми узучан, тормыш авырлыгы баса: «Вакыт-вакыт нурлы күк йөзен ишеләп аккан болытлар каплап ала, авыр-салмак гөрелдәп күкләр күкри, кара-зәжгәр болытларны телгәләп үткән яшен туктаусыз яшьнәп тора һәм, иртә-кичләрен туктамастан, өзлексез яңгыр ява» [2: 54]. Шул рәвешлә автор табигать мизгелен тергезү ярдәмендә яшәеш моделен тәкъдим итә, тормышның төп кануннарын аерып чыгара, модельләштерүгә омтыла. Үлем белән бәйлә шомлы уйларны куу өчен узгынчы солдатка яшәеш матурлыгы, хыялда калган үткәннәр турында уйланырга, киләчәккә ышанычлы караш ташларга тәкъдим ителә. Мэк чэчәгенең саф-ихлас омтылышы, нәфис гөлнең ныклыгы белән узгынчы солдатның халәте янэшә куелып, соңгысындагы өметсезлек халәтенең мэгънәсезлегә раслана.

Хикәяләү тормыш-яшәешнең нигезләрен аңлату барышында, башлангыч турында уйланулар белән дәвам итә. Мэк чэчәге исеменнән әдип «кем гаепле?» дигән сорауга җавап эзли. Автор сугыш фажиғасе белән бәйләп хәрәбәләр образын тудыра, чагыштыру өчен бакча-дача образын янэшә куя: «Менә бу чокыр урынында исә без, мэк чэчәкләре, кайчандыр зур түгәрәк бер түтәл булып үсеп утыра идек...» [2: 55]. Бакча – идеаль дөнья, галәми тәртип һәм гармония образы, югалтып, яңадан табылган оҗмах мэгънәсендә [4: 55]. Бер мизгел эчендә югалган гармонияне торгызу өчен бер уй житә, ди Еники: «Мин тере, мин яңадан жир куенында, үземнең туып-үскән урынымда» [4: 56]. Әдип Үлем белән чагыштырганда яшәешнең һәр мизгелә – Матурлык, Яктылык, Өмет ул, ди. Тормыш мэгънәсе – үзеңнән башкаларга хезмәт итү, файда итү, ди: «Чэчәгемнең һәр яфрагы белән сезгә исәнлек, сезнең туган илегезгә, гөл-бакчаларга кайтуыгызны иртә-кичләрен тели

торырмын» [2: 56]. Бу урында трагик пафос сентименталь пафос белән алышына, автор кешегә риторик мөрәжәгатьне кабатлый, хикәяләүгә сагыш катыш шатлык кертелә, укучы якты өмет дулкынына көйләнә.

Соңгы – өченче тапкыр кешегә мөрәжәгать «дөнъяның матурлыгыннан туймаган, һаман да аны матур итәргә теләгән» [2: 56] авторының теләге, фикере кебек кабул ителә: «Сезнең һәр үткән адымыгыз артыннан чәчәкләр үсеп калуын теләр идем» [2: 56]. Матурлыкны тудыру, күбәйтү кебек аңланган яшәеш мәгънәсен автор сызлану фәлсәфәсенә төрөп тасвирлый, көнитешнең шатлык һәм хәсрәттән торыш сабыр-тыныч кабул итәргә, башкаларга карата якты теләктә торырга өнди: «Көл һәм каннан яралган чәчәкләрнең рәхмәте сезне мәңгелек дан һәм бәхеткә илтсен» [2: 56].

Күрүнгәнчә, Ә. Еники 1940–1980 еллар татар прозасына XX йөз башындагы фәлсәфи хикәя жанры алымнарын файдаланып язылган нәсер бүлөк итә.

Бөек Ватан сугышы чоры татар прозасында эпик текстның шигъри формаларга мөрәжәгать итү табигый. Ләкин Ә. Еники ижат иткән әлегә нәсернең әһәмияте башкада. Бүгенге татар прозасының фәлсәфи жанрларга, экзистенциальлеккә борылуы Ә. Еникинең шушы дөвөрдә ижат ителгән «Мәк чәчәге» нәсеренә тоташа булып чыга. Өгәр XX йөз башында «күчеш чорына аяк баскан татар әдәбиятында шундый этапларга хас булган синтетизм күренеше әдәби һәм фәлсәфә материалының янәшә, бергә үрелеп яшәвен тәэмин итә» [4: 182] икән, милли яшәеш фәлсәфәсе алга куелган татар 1960–1980 авангард прозасы оешуга Ә. Еникинең «Мәк чәчәге» нәсере алшарт, нигез булып тора дигән нәтижә дә дәлиләнә. Сугыш чорында язылган әлегә нәсер XX йөз башы татар прозасы белән XXI йөз башы татар прозасы арасында күпер булып тора.

ӘДӘБИЯТ

1. Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.

2. Еники Ә. Мәк чәчәге // Еники Ә. Сайланма әсәрләр. 3 томда. I том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 53–56.

3. Заһидуллина Д.Ф. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 255 б.

4. Заһидуллина Д.Ф. Дөнъя сурәте үзгәру: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр: Монография. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.

5. Заһидуллина Д.Ф. XX гасырның икенче яртысы татар әдәбиятын өйрәнү мәсьәләсе // Әмирхан Еники һәм XX йөз татар әдәбияты. – Казан: РИЦ «Школа», 2009. – Б. 13–18.

6. Заһидуллина Д.Ф. 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.

7. Хабибуллина А.З. Сопоставительная поэтика татарской и русской литературы: нәсер и стихотворение в прозе // Филологос. – 2018. – № 38 (3). – С. 75–81.

РЕНАТ ХАРИС ИЖАТЫ ЖАНР ҺӘМ ӨСЛҮБ ЯКТЫЛЫГЫНДА

Ф.Г. Галимуллин

В статье рассматривается творчество талантливого современного поэта в аспекте разнообразия жанров и стилистических особенностей. При этом особое внимание уделяется его поэме «Татарский конь», созданной накануне 100-летия образования Республики Татарстан.

Ключевые слова: татарская литература, Ренат Харис, поэма, жанр, «Татарский конь».

The article examines the work of a talented contemporary poet in the aspect of a variety of genres and stylistic features. At the same time, special attention is paid to his poem «The Tatar Horse», created on the eve of the 100th anniversary of the formation of the Republic of Tatarstan.

Keywords: Tatar literature, Renat Kharis, poem, genre, «Tatar horse».

Татар әдәбияты үз үсешенә дистәләрчә гасырлык тарихында, бихисап авторларның саны буенча гына түгел, бәлки әсәрләр тудыруда төрлелекне һәм образлылыкны тәмин иткән жанрлар системасын һәм каләм эһеленә ижади йөзен билгеләүче өслүп байлыгын дә барлыкка китергән, камилләштерә килгән. Ижатчының нинди вакыт һәм урын чолганышында эш итүенә карап, әлеге күренешләренә эчке хасиятләре генә түгел, күзгә ташлана торган рәвешләре дә шуларга ярашлы билге-үзенчәлекләргә ия була барган. Шулар рәвешле жанр һәм өслүпләр дә, билгеле бер хәлдә ныгып калудан бигрәк, хәрәкәتكә, үзгәрешләргә бирелергә тиеш була. Тагын да ачыграк итеп әйткәндә, чорга хас билгеләр, жәмгыятьтәге хәл-әхвәлләр ижатчының карашларын формалаштыручы алшартлар булып торалар. Шулар рәвешле, Кол Галиләрдән башланган язма әдәбиятыбызның эчтәлегә, шуларга карап шәкеле дә даими хәрәкәттә булуы бәхәссез күренеш. Егерменче гасыр кебек гаять хәрәкәтчән йөзәллыкта исә мондый үзгәрешләр аеруча кызу темплар белән барды. Тарихыбызның бу дәверен, кайсы гына яктан алып карасаң да, динамикалы гасыр дип билгеләү бер дә ялгыш булмас. Бу матур әдәбият үткән юл белән дә шактый тулы раслана. Ник дигәндә, ұрта гасырлар традицияләрен шактый нык сизеп яшәгән әдәбиятыбыз егерменче гасыр башына нык үзгәреш кичереп килеп керде һәм сүз сәнгәтебезнең нигездә заман рухы белән сугарылып үсешенә китерде. Бу тенденция гасыр уртасына таба бөтенләй яңа сулыш, шәкелләр алып килде.

Әлбәттә, заман төсмерләрен һәм әверелешләрен шулар вакыт тарафыннан тудырылган һәм үстерелгән аеруча талантлы һәм фикерле

ижатчылар алып килә. Бу турыда уйланганда, сүз үзәннән-үзе андыйларның бер вәкиле Ренат Хариска да барып чыга.

Ул әдәбиятка үзедәй өметле яшь ижатчылар төркемендә килеп керде. Ижатлары башланган елларда, аларның язганнарына карап, нигездә эсәрләрендәге уртак якларга игътибар бирелсә дә, инде бу вакытларга ярты гасырдан артык вакыт узгач, әлеге олпат каләмдәшләрне болай төркемләп карауның урынсыз икәнлегә күренә. Алар инде һәрберсе аерым бер ижат казанышлары булып гәүдәләнә, ягъни, Кавказдагы биш тау кебек, төрле рәвештәге, төрле дәрәжәдәге югарылыклар булып әверелделәр. Без менә шул биеклекләрнең берсенә – жанр һәм өслүп үзенчәлекләре жәһәттеннән якын килергә булдык.

Р. Харис ижаты гажәп бай һәм, әйтергә кирәк, катлаулы күренеш. Аны әдәбият фәнненең төрле яктылыкларына куеп карарга мөмкин. Һәр очракта да әлеге үтә күренмәле нурлар сүз сәнгате өчен мөһим булган хасиятләр муллыгын, табигый ки, аларның төрле-төрле икәнлеген, темаларына һәм авторларының фикер кыйбласына бәрабәр рәвештә яшәүләрен күрә алырбыз. Бу хәлне без һәр шагыйрь ижатына да хас күренеш дип әйтә алмыйбыз. Аңлашыла ки, мондай төрлелеккә һәм нәтижәләргә ирешү өчен, оригиналь фикерләүче булу өстенә кабатланмас сәнгать чараларына ия ижатчы булу мотлак. Юкса, бу ижатка багышлап махсус ил күләм фәнни конференцияләр уздыру мөмкин булмас иде. Шундый конференцияләрнең берсендә (2011) төрле төбәкләрдә яшәүче һәм эшләүче докладчыларның бу мираска карата нинди аспектларда мөрәжәгать иткәнлекләре генә дә моны күрсәтеп тора. Алар: лирикада образ тудыру үзенчәлекләре: аллегориядән-символга; бу ижатта аллегорияләр һәм метафоралар; эсәрләрдә сәбәп-нәтижә мөнәсәбәтләре; шигъриятендә тормыш, гомер, яшәү мәгънәсе фәлсәфәсе; Г.Р. Державин һәм Р. Харис: вакыт һәм мәдәниятләр контекстында рухи диалог; акыл һәм хис берлеге; поэмаларында дөнья сурәте; шагыйрьнең «Идегәй» драмасында ритм камиллеге; Р. Харис – тарихи образлар тудыру остасы һәм башкалар. Күрәбез, никадәр тема һәм проблема төрлелеге, иң мөһиме – аларның һәммәсе шагыйрьнең үз ижатыннан саркып чыга. Тагын да эһәмиятлесе – мондый аспектларны эле тагын да аерып чыгарып булыр иде. Татар шигъриятендә һәрберсе хис һәи фикер яңалыгы булып кабул ителгән йөзләрчә йөзләрчә шигырьләр, сонетлар, беренче булып ижат ителгән кантата, илләгә якын поэма, шигъри роман, опера һәм балет либреттоларынан, пьесалардан гыйбарәт олы ижат бу жәһәттән үзе бер кайнап-дулкынланып торган диңгезне хәтерләтә. Шуңа күрә күпләр бу мәнәбәт колачлылыкка керергә, аның биниһая көчле агымын өйрәнергә жөрәт тә итмиләр, кем әйтмешли, бу эшкә алынырга дәртләре булса

да дәрманнары житми. Чөнки монның өчен шагыйрьнең үз югарылыгындагы эзерлек, белем, фикер колачлылыгы кирәк.

Бу очракта Р. Харис ижатын тулысынча колачлауны максат итмичә, шушы затлы бининая зур шигъри келәмнең бер мөһим өлеше булган «Татар аты» поэмасы хақында гына сүз алып барыйк. Әйтергә кирәк, Р. Харис ижатына хас булган алдарак искәртеп кителгән аспектларның байтагы бу эсәр мисалында да үзләрен нык сиздерә.

Эсәр Татарстаныбызның 100 еллыгына багышлап ижат ителгән. Татарстан һәм ат. Татар һәм ат. Поэмада шушы ике төшенчә янәшә куела. Тора-бара шул аңлашыла: шагыйрь аларның паралельлеге һич тә очраклы түгел, дип раслый. Ат образының мәгънәсе биредә татар халкын гәүдәләндерүче символ буларак та киң мәгънә ала. Ерак тамырларыбыз барып тоташкан төрки бабаларыбыз меңәр ел буена үзләренең тарихи юлларын ат белән бергә үткәннәр. Пәйгамбәребез Мөхәммәтнең «Бәхетне ат сыртында, акыллы китапларда һәм хатынкыз йөрәгендә табып була» дигән сүзләренең китаптагы дүрт эпиграфның беренчесе итеп куелуы гына да эсәрнең тирән мәгънәгә нигезләнгән икәнлеген күрсәтеп тора. Әйе, заманында бөек дәүләтләр төзеп яшәгән төрки кавемнәр үзләренең ирешкән барлык казанышларын ат белән бергә яулап алганнар. Татар, чыннан да, азатлыкка, тормыштагы ирегәнә, яшәү майданын яңартуга ат ярдәмендә ирешкән дип ныклап әйтә алыбыз. Алай гына да түгел, хәрби көчне тәмин итү серләрен башка кавемнәргә дә үрнәк итеп күрсәтә алган. Эсәрнең соңы строфасы нәтижә ясап кую ягыннан, жыйнак кына булса да, көчле һәм тыгыз фикер йомгагы булып кабул ителә:

Ничә тапкыр тарих жилләрендә
татар аты ялын чайкады!
Ә жайдагы аның кем дисезме?
Татар халкы аның жайдагы! [1: 27]

Сурәтләү барышында төрле дәверләрдәге тарих жилләре чолганышында давылларга каршы куелган татар кешеләре һәм кытайлар тарафыннан «күк атлары» дип исемләнгән мәһабәт атлар чын мәгънәсендә жиңелмәс көч-күәт кушылмасы буларак гәүдәләнә. Шагыйрь мондый нәтижәгә үткәннәребездәге шул борылышларның ин хәлиткеч мизгелләрен хисси-эмоциональ кайнарлык белән гәүдәләндерү ярдәмендә килә. Шунның белән эсәрне кабул итүченең тәэсирләнүен шактый югары кимәлгә житкерүгә ирешә. Бу исә үз чиратында өслүп-стильнең сыгылмалылыгы, төрлелеге белән тормышка ашырыла.

Татар язмышына бәйләнешле географик киңлекне күрсәтүдә атка бәйләнешле символларның табигый кулланылышы шагыйрьнең фикер

иясе буларак зэвыклылыгы һәм образлылыкны тээмин итүдәге осталыгы белән тээмин ителә. Әйтик, ат кешнәвенәң Татар бугазының дулкынлануыннан күчкән гөрелтене хәтерләтүен табигый кабул итәсең, чөнки, авторга ияреп, шул авазларга тояк тавышлары кушылуын да ишеткәндәй буласың. Каһарман ата-бабаларыбызның зур жиңүләргә ия булуларының чыганагы бердәмлектә, оешканлыкта, барлык көчне уртак итә белүдә икәнлегә сәнгатьчә тасвирлау көче белән хәл ителә. Бу бигрәк тә татар атларының бүре өеренә (куркыныч көчләргә!) каршы көрәштә туплана алуларына, курку белмәс, кыю, батыр рухлы баһадир яугир үрнәгендә уртак жиңүне тээмин итүләрен күрсәтү эпизодында аеруча көчле гәүдәләнеш ала.

Татарларның хөрлеккә омтылышы юлындагы каршылыklarның бетәсе юк. Монда тарих катламнарыннан Калка елгасы ярындагы алыш та, Туктамышә хан белән Аксак Тимер арасындагы орыш кебек хәлиткеч хәл-әхвәлләр дә күтәрелгән. Әлбәттә, баскын Наполеон өерен үз өненә кадәр куу да «күк атлары»на атланган татарлардан башка булмаган. Шуна күрә, яраткан шигъри элгәрләреннән булган С. Рәмиев әйткәндәй, бер үк вакытта коеп куйган сәясәтче дә булган Р. Харисның борыңгы каһарманнарыбызның тарихта калдырган эзләреннән менә мондый нәтижәгә килеп чыгуы табигый:

Койрык кылын Тын океан юган,
иреннәре Сена суында!..
Шушы атларныңмы эзе бетә,
токымының каны суына? [1: 16]

Бу фикер сурәтләнгән вакыйгалар жирлегендә бик тә отышлы яңгырый. Без әлеге строфада бөек шагыйребез Г. Тукайның күңелебез түрләренә кереп урнашкан мәгълүм юлларын тарих катламнары тирәнлегеннән ишеткән кебек булабыз.

Без сугышта юлбырыстан көчлебез,
Без тынычта аттан артык эшлибез.
Шул халыкныңмы хокукка хаккы юк? –
Хаклыбыз уртак ватанда шактый ук!

Ике шагыйрьнең бу строфалары сурәтләнгән вакыйгалар мохитендә бик тә аваздаш яңгырыйлар. Үткәнебездә татар белән ат арасындагы язмыш уртаклыгын, бәлки, моннан да тыгыз үрәп әйтеп биреп тә булмыйдыр. Әле тагын әйтелгәннәргә егерменче гасырның беренче яртысында «фашист» дигән шайтан кавемен өннәренә посырып дөмектерүдә дә үтә чыдам татар атларының өлеше зур булу, аларның Европага салган эзләренәң әле дә сиземләнүе икърар ителү бу теманы күтәрелештә төгәлләп куюны тээмин итә.

Шушы атлар жирдә бетәчәкме?!
Бетмәячәк!
Тамчы кайгырмыйм [1: 24].

Шул рәвешле, татар аты дип йөртелгән затлы токым ана үзенең исемен бүлөк иткән халык белән берлектә яңадан тернәкләнеп килә. Бу исә «Татарстан Республикасы»ның да яшәүчәнлегенә, киләчәге булуына ышанычлы ишарә.

Тагын да ачыграк итеп әйткәндә, әсәр бер үк вакытта барлык төрки каземнәрнең үткәндәге һәм хәзерге хәлен тоемларга хезмәт итүе белән дә аерым бер әһәмияткә ия. Аның үзәгенә уртак куаныч булып әверелгән бер вакыйга куелган. Ул төрки халыкларның берсе – кыргызларның «Манас» эпосының мең еллыгын барлык төрки халыкларның гомуми бәйрәме итеп билгеләп үтү вакыйгасына кагылышлы уйланулар белән бәйлә. Әйе, ерак гасырларда хәзерге Хакасия тарафларында яшәгән кыргызлар, Манас дигән баһадирлары житәкчелегендә Ала-Тау жирлегенә килеп урнашалар. Бу, әлбәттә, меңнәрчә-меңнәрчә атлар ярдәмендә тормышка ашырылган бөөк күчеш. Моның әһәмияте бер кыргызлар өчен генә түгел, бәлки башка төрки халыклар өчен дә зур. Шуңа күрә әлегә тантана барлык төрки илләрнең дәүләт башлыклары катнашында уздырылды да. Шул олы вакыйганы үз күзләре белән күргән шагыйрь, мондый контекстта төрки кардәшләребезнең уртак язмышы турында сүз әйтми кала аламы соң? Әлбәттә, юк. Һәм Р. Харис моны бик тә образлы күренешләрдә дәншәтле итеп күз алдына китереп бастыра. Гадәттә без Р. Харис шигъриятендә тыныч, сабыр, дәлилле генә акыл саркышын күрергә күнеккәнбез. Әмма шагыйрьнең сәнгатьчә чаралар арсеналында баталия күренешләрен гаять тәэсирле итеп бирүне тәмин итә торганнары да урынлы кулланыла. Без бу очракта нәкъ шундый сәхифәләр белән очрашабыз. Үзем дә шул вакыйгаларның шаһите булганга күрә, Манас тавы итәгендә булган бу күренешләренә шундый көч белән тасвирлый алуында Р. Харис талантының тагын бер яңа гәүдәләнешен ачтым. Шагыйрьлеге өстенә менә дигән график-рәссам буларак, ул Манас рухын яшәтүчеләрнең күңел халәтен бөтен төрки галәм алдында ачып биру тантанасында булганнарны күпкә тирәнрәк һәм колачлырак күргән. Без бу очракта аның иҗат өслүбе палитрасының да киңлегенә һәм тәэсир итү мөмкинлекләренә бай икәнлегенә тагын бер тапкыр ышанабыз. Р. Харис иҗатын бу жәһәттән тулаем күзалланганда, моның шулай икәнлеге тагын да күп мисаллар белән ныгытылыр иде. Әмма бу очракта, әлегә бер әсәр ноктасыннан карау да, шагыйрь иҗатының шушы төп хасиятләрен шактый тулы тоярга һәм күзалларга мөмкинлек бирә.

ӘДӘБИЯТ

1. Харисов Р.М. Татар аты. – Казан: Мәгариф-Вақыт, 2020. – 88 б.

XXI ГАСЫР ТАТАР ПОЭМАСЫНЫҢ ҮСЕШ КАРТИНАСЫ (ВӘЗГЫЯТЬ ҺӘМ СУРӘТ)

Т.Н. Галиуллин

Современная татарская поэма, опирающаяся на тысячелетнюю историю, живущая заботами и радостями своего народа, за последние годы обогатилась самобытными произведениями, с одной стороны, по-новому освещающими историю тюрко-татар, как «Страна Ногай» Л. Зулкарная, «Мы – Ак Барс» А. Гаффара, «Управленцы» Р. Мухаметшина, с другой, изображением судьбы знаменитых личностей («Мухтар» М. Мирзы, «Мой Такташ» Р. Мухаметшина), расширившие возможностей жанра поэмы. Юбилей комсомольской организации, 75-летие победы над Германией, столетие со дня образования Татарстана вызвали творческий подъем, находя художественное воплощение, соответственно, в поэмах «Тринадцать на тринадцать», «Турецкий вал» Р. Хариса, «Крик ребенка» Э. Шарифуллиной, а судьба республики и национальные проблемы освещены в лиро-эпических произведениях Р. Хариса «Татарские кони», Р. Шарипова «Побег», Х. Бадиги «Воробей, прилетевший из деревни» и др.

Ключевые слова: жанр, историзм, поэмы, трансформация, стиль, проблемы, художественность.

Modern Tatar poem, based on a thousand years of history living with worries and joys of his people, in recent years has been enriched by original works, on the one hand, new covering the history of the Turko-Tatars, as a «Country foot» L. Zulkarnay, «We – AK bars» A. Ghaffar, «Managers» by R. Mukhametshin, on the other, a picture of the fate of famous personalities («Mukhtar» M. Mirza, «My Taktash» R. Mukhametshina) expanding possibilities of the genre of the poem. Anniversary of the Komsomol organization, the 75th anniversary of the victory over Germany, the centenary of education of Tatarstan called creative growth, finding artistic expression, respectively, in the poems «Thirteen by thirteen», «Turkish shaft» R. Harris, «Cry baby» E. Sharifullina, and the fate of the Republic and the national issues covered in the lyrical and epic works of R. Haris «Tartar horses», R. Sharipov, «Escape», H. Badihi «Sparrow flown from the village» etc.

Keywords: genre, historicism, poems, transformation, style, problems, artistry.

Агымдагы татар сүз сәнгате сәяси-ижтимагый вәзгыятьләр үзгәрәп торуны, буыннар алышинуны, тел-сүз бизәкләре яңаруны кичерәүткәрә яшәвен, үсешен дәвам итте. Ил тормышында мөһим вакыйга-хәлләр, олуг юбилейлар, табигый ки, шигъриятнең әйдәп баручы жанры поэма үсешенә дә тәэсир итеп, аның эчтәлегендә, образлылык хасиятендә эзләрен калдырдылар. 2019–2020 елларда «Казан утлары»

журналында, «Мәдәни жомга» гәзитендә басылып чыккан лиро-эпик әсәрләрнең күбесе максатчан язылганлыклары белән аерылып торалар. Р. Харис «Унөчкә унөч» поэмасын комсомолның йөз еллыгына, «Татар атларын» ТАССР-Татарстан бәйрәменә багышласа, Бөек жинүнең 75 еллыгы Э. Шәрифүллинаның «Оран», Р. Харисның «Төрөк валы» поэмаларында, төрледән-төрле язма-истәлекләрдә шигъри сынын тапты. Р. Шәрипов исә лирик-дидактик «Качу» әсәре белән бу кырыс заманда, адәм балаларын яман чир эзәрлекләгәндә, минем фани дөнъяда яшәвемне искә төшерерләрме әле, юкмы дигәндәй, 70 еллыгы белән үзен-үзе тәбрикләп, тәүбә итәргә, милләтәшләренә «үзегезне, телебезне саклагыз», дип мөрәжәгать итәргә булды. Шагыйрә З. Фаннанованың «Кот» поэмасы да тәүбә, үкенү, гафу итүне сораган мөрәжәгать кысаларында язылган әсәр.

Меңеллык тарихка ия, юл башында йолдыз кебек балкып, кыядай калкып, безнең уңышларга «сөенеп», сөртөнүләргә «көенеп» торган Кол Галинең «Кыйссаи Йосыф» дастаны, хакимлеккә омтылуның, комсызлыкның фажигагә китерүен кисәткән халык ижаты әнжесе – «Идегәй», Мөхәммәдъяр поэмалары, туры Тукай, гыйсьян Такташ, самими Туфан, эчкерсез С. Хәким һ.б. мирасы әдәби-зәүкый эзләнүләргә көч-күәт, фатиха биреп торалар.

Поэмаңың тормышны индәберәк сурәтләү, типик образлар тудыру, композицияне төрләндрү мөмкинлегә чикләнмәгән булуны ХХI йөз башы шагыйрьләре дә расладылар. Һәр көндә, һәр әсәрдә шаккаттыргыч, жанрлык хасиятенәң асылын үзгәртәрлек яңалык туып тормаса да, Р. Шәрипов башка уңай белән әйткәнчә, поэма «тышауланган ат» кебек, бер урында гына таптанып тора алмый.

Олуг юбилейларга багышлап ижат ителгән поэмаларга тәфсилләрәк тукталып үткәнчә, аның әчтәлек һәм жанрлык сыйфатларын баетып, киңәйтеп жибергән берничә яңарак эзләнүләргә, шул төр әсәрләргә диккатебезне юнәлтәп алайк. Татар халкының бай һәм аянычлы тарихы әлегәчә Н. Фәттаһ, М. Хәбибуллин, В. Имамов, Ф. Бәйрәмова, С. Шәмси, Р. Зәйдулла һ.б. проза әсәрләрендә яктыртылса, әлегәчә шигърият бик сирәк очраклардан башка, бу өлкәгә кагылмаса, соңгы елларда ошбу юнәлештә дә житди адымнар ясалды. Минем, беренчә чиратта, Л. Зөлкарнәйнен «Нугай йорты» (садактагы ун кыйсса) әсәренә игътибарны юнәлтәсем килә. Әлеге кыйссасында ул ачынып, авыр сүзләр әйтүдән дә курыкмыйча төрки-татар тарихының иң четерекле буыннаырын да шигъри кңлимә белән яктырту мөмкин булуга инандыра. Һәрхәлдә, борынгы дәүләтләребезнең дөнъя харитасында тоткан урыннарын, дәрәжәләрен тәгаенләргә омтылган бу тарихи шигъри трактат әчтәлегә һәм слүбе белән дикъкаткә лаек әсәр.

Гомумтөрки-кыпчак-нугай-болгар-татарлар олы тарихыбызда Азияне, Аурупаның бер өлешен билэгән Кыпчак далаларында корган Кушан, Алтын Урда, Нугай, Хэзэр, Болгар, Казан дәүләтләренең мәһабәт бөеклекләре һәм аянычлы юкка чыгулары күз алдыннан узгандай була. Үзара ызгышып, сугышып яткан төрки-татар берләшмә-дәүләтләренең берсе икенчесен юкка чыгарса, вакытлыча жиңүчесен дә шул ук язмыш көтә, ди автор һәм шуны күп төрле сугышлар мисалында күрсәтә. Менә тарихи поэмада китерелгән мәгънәле мисаллар. Кырым татарларының бабалары Алтын Урда башкаласы Ак Сарайны жир белән тигезләгәндә, оныкларының соңгы сугыш ахырында туган жирләреннән сөрелүләрен һәм бүгенге аяныч хәлләрен күз алдына да китерә алмаганнардыр.

Яисә «Таш тирмәнле Болгар жирен Батый аты таптаганда», хан ахыр чиктә үзен дә шул ук язмыш көтүе турында уйламагандыр. Аксак Тимер кан-кардәшләрен, шул исәптән Алтын Урданы тар-мар итеп, Аурупа, славян дәүләтләренең үсеп ктүенә юл ачкан. Поэма авторының шул чорны «сакаллы» археолог, борынгы телләр белгече шикелле, онытылган вакыйга-гыйбарә-сүзләрне әйләнешкә кертүе сокландыра. Күптәнге фажиғаләрне искә төшергәндә, шагыйрь хэзерге аяныч халәтебез турында да онытмый. Күпмедер күләмдә татар тарихы Ә. Гаффарның «Без-Ак барс» поэмасында образлы чагылышын таба, инкыйлабтан соңгы чор вакыйгалары, бигрәк тә татар дөнъясына яңалык алып килергә тырышучы шәхесләр, прогресска аяк чалучылар турында Р. Мөхәммәтшин, рәсми документларны шигъри калыпка салып, төгәллек белән «Мохтариат» дигән шигырьләр (аны документаль поэма рәтендә карарга да мөмкин) бәйләмендә чагылдыра. Бу язмаларда да татарның фажиғале үткәне бүгене көнебездән чыгып бәйләнә.

Хэзерге поэма жанрында соңгы елларда янәдән тернәкләнеп киткән юнәлеш – тарихи шәхесләребезгә игътибар үсү. Заманында Казан ханлыгы чоры шәхесләрен Ә. Рәшит әдәбиятыбызның иң уңай каһарманнары дәрәжәсенә күтәрде. «Сөембикә», «Колшәриф», «Мөхәмәдияр» поэмалары татар халкының соңгы мөстәкыйль дәүләтенең чәчәк атуын, ни өчен, ни рәвешле, нинди сәбәпләр нәтижәсендә юкка чыгуын, аны саклау өчен бөекләребезнең үзләрен аямыйча көрәшүен сурәтли автор.

Озак еллар дәвамында драматик әсәрләр чәчмә белән генә языла ала дигән уйдырма фикер белән бәхәсләшеп, Р. Мөхәммәтшин «Минем Такташ», М. Мирза «Мохтар» драматик әэрләрендә Н. Такташның «Жир уллары трагедиясе», Н. Исәнбәт, Ә. Фәйзи, Т. Гыйззәт һ.б. сүз осталарының казанышларын дәвам иттерәләр. Бу драматик поэмалар романтизм һәм суфыйчылык традицияләренә таянып, интеллектуал («Минем

Такташ») һәм фәлсәфи («Мохтар») юнәлештә аерым шәхес фажигасен дә халык язмышын якты сагыш һәм үкенечле моңсулык белән сурәт-лиләр. Беренчесе тәнкыйди фикерне уятып, каннарны «кайнатып» алды инде. Олуг шагыйрьләребезгә шәхси мөнәсәбәте аша мәдәниятебез язмышы турындагы эсәр игътибар, бәхәс үзәгеннән төшөп калмас! Үзе исән чакта ук, «татар Шаляпины», дип олыланган, күренекле опера жырычысы, артист, Шекспирның «Король Лир» эсәренен тирән, серле эчтәлеген «тавышына салган», сталинизмчылар корбаны Мохтар Мутинга һәм аның тирәлегенә багышланган «Мохтар» драматик поэмасы махсус сөйләшүгә лаек. Биредә авторның әдәби осталыгы, зәүкый фикерләү дәрәжәсе үсүен, Х. Туфаннан соң онытыла барган биш юллык строфаны «тергезеп» жибәрүен унай фал дип искәртеп үтү мөһим.

XXI йөзнең икенче унъеллыгы ахыры сүз сәнгатендә, аерым алганда, поэма жанрында барлыкка килгән үсеш-үзгәрешләрдә олуг бәйрәмнәрнең шифалы йогынтысын, күнел күзәнәкләрен уятып жибәрүләрен дә янәдән искә төшерәсе килә.

Әүвәл өлкәннәр, заманында шул оешмада торганнар, ил буйлап, дөрләтеп, комсомол оешмасының туган елын билгеләп үттеләр. Кем өчендер бала-чага уены, үсмерләр жылкенүе кебек кенә күренсә дә, кемсәләреннәр килчәк язмышында хәлиткеч роль уйнаган комсомол турында, үзе дә (ошбу юлларны язучы да) шул оешмада чирканчык алган шагыйрь, илледән артык поэма, жырлар, драматик эсәрләр, хәзерге поэзиябездә бердәнбер «Исемсезләр» шигъри роман авторы Ренат Харис комсомолга «Унөчкә унөч» исемле йөгөрәк ижекле, уйнак-шаян сюжетлы, кышкы кичтә, район үзәгеннән комсомол билеты таныклыклары алып трактор чанасында уйнап-көлешеп, үртәшөп, бер кызның значогын югалту, табу сөенечен сурәтләүне үзәккә алган гадәти фабула канвасы житди нәтижә ясарга мөмкинлек бирә: «Комсомол күк капусы булмаса да, аңа торырылык берәр нәрсә бармы бүген?» Татарстан оешуга 100 ел тулуны Р. Харис «Татар атлары» поэмасы белән «сәлам-ләде». Шагыйрьнең төркиләреннән турылыклы ярдәмчесе, юлдашы атларга жылы мөнәсәбәтен (2016 елда дөнья күргән саллы хыялтыгын «Атлар чаба» дип атып), «Бәкер сазы» поэмасында табигый баткаклыкта аунап бөтен чирләрен калдырган атларны килеш-килбәтләре, төс-хольклары белән сурәтләвен тәгаен белсәм дә, яңа эсәре, аның көйле композициясе белән якыннан булсам, татарның олы тарихын «атлар узган юл» буенча күзаллап булуына ышанмас идем.

Поэmanın композиция төзелешендә һәм өслүбөндә ике юнәлеш – берсе татар атларының (уку: халык) язмышы белән бәйлә булса, икенчесе – шагыйрь кичерешләренә барып тоташа. Вақыт агышы шәхес хисләрен фәлсәфи бәяләүгә буйсына.

Вақыт күчте
Әллә нәрсә булды
Ниләр генә искә төшмәде?!

Символик мәгънәле «Вақыт күчте» гыйбарәсе эпик оеткылы поэмага жылылык, самимилек нуры бөрки. Атларга татар халкының жылы мөнәсәбәте мифик аң күзәнәкләренә кереп оялаган. Мәжүси чорларда туган яқынлык турында күпләр уйлана да, яза да ...миңа калса» – ди Г.Морат – кешеләр белән атлар арасында ниндидер бәйләнеш бар шикелле... Соңгы чорда бик күп авыллар атсыз һәм яшьләрсез калды» [1: 70].

Күпме халык күрә ат күзендә
Үз язмышын, үз моңын. –

дип яза шагыйрь Р. Фәйзуллин.

Ничек кенә сәер тоелмасын, атлар Р. Харисны татар тарихын коры сөйләп чыгудан «коткаралар». Чөнки «колаклары жанлы локатырдай», кытайлар «күк атлары» дип сокланган, киң күкрәкле, күзләре нефта сөрмәле, ялы, коерыгы аксыл татар атлары әүвәл «татар бугазы» дип аталган япон диңгезе буйларында пәйда булсалар, аннан алар иңебүе Азия, өлешчә Аурупа киңлекләрен биләгән Кыпчак далаларында «хужа» булып йөриләр. Атларга, гелән күченеп йөргән ерак бабаларыбызга шикелле үк, яшәү жиңел булмый. Туктаусыз урын алыштырулар, кар астыннан ризык эзләү, ерткычлар белән сугышулар...

Китте сугаш
Бөтерелә айгыр...
Ярсулана кашкар өере...
Савырына сикергән бүрене
Айгыр тибеп күккә чөерде.

Алтын Урда ханы Туктамыш белән фетнәче Аксак Тимер арасындагы тарихка кереп калган зур сугышта катнашып, Кыпчак бинең айгырына дошман аргамагының сыртын тешли-тешли жиңүгә үз өлешен кертү насыйп була.

Мәшһүр шагыйрь Р. Харис татар атларын Париж урамнарыннан жилфердәтеп уздырмыйча, Сена елгасы суын тәмләтмичә, «Нотр-Дамның гүзәл» витражи янында ял иттереп, нәсел айгырын текә Монмартрга мендереп кешнәтмичә кала аламы соң? Бигрәк тә, татар атларына Парижның күптәннән «Таныш булуын» да искә алсак! 1812 елгы рус-француз сугышында биш мең татар яугиреннән торган атлы гаскәр катнаша һәм Парижга чаклы олы юл үтә.

Урамнарын тутырса да французлар Мәскәүнең
Унике типтәр бетерде французның гаскәрен.

Французның илләре, түгәрәк икән күлләре,
Французларны куганда үттек без күп илләрне. [2: 70–71]

Шагыйрь Р. Шәрипов та югарыда атап үтелгән, үз-үзе алдында хисап тоту, тәүбә итү вәзенендә язылган «Качу» поэмасында ат «об-разын» татар мохитендә, илдә барлыкка килгән хәлләрнең сәбәплелек бәйләнешен ачуга буйсындыра.

Тышаулы ат һаман бер урында,
Казыгына бавы уралган.
Чынбарлыктан кача белгән саен
Яугир рухы көн дә сүрелә.

(Р. Шәрипов. «Качу»).

Элек халыкның көндәлек тормышын аттан башка күз алдына ките-реп булмаса, хәзер кадерле малкайларны машина-тракторлар, итләрен замана ризыклары кысырыклый. Бу хакта әрнеп тә, сарказм белән дә яза Р. Харис.

Нигә аңа авыл тутырмасы?
Кибет тулы бекон, сервелат?!
Нигә аңа кымыз,
«иго» дигән
Яман сүзгә бәйле серле ат?!

Татар атын күтәрү, аңа мәдхия яудыру, милли мәктәпләребезне бетереп, телебезгә богау салынган авыр чорда үткән бөеклегебезне, мактаныч атларыбызны искә төшереп, укучыма аз булса да күнел тынычлыгы бирсен дигән изге ният белән «юлга чыккандыр» Р. Харис. Кем әйтмешли, уйлый күңелем төрлесен!

Бөек Ватан сугышының 75 еллыгын шагыйрьләребез милләтне саклау белән бәйләп, тарихи аңны тергезү турында кайгыртып, шул изге төшенчәләрне образлы сурәтләү чаралары ярдәмендә халык аңына сеңдереп калдыру юлларын эзлиләр. Танылган шагыйрә Э. Шәрифуллина «Оран» поэмасында шул хакыйкәт турында уйланып «юлга чыга». Поэманың үзәгендә Днепр елгасы тирәсендә барган сугышларның алгы сафында атлаган татар егете – Нигъмәтулла. Утыннан туймаган учак шикелле, сугыш кешеләрне суырып кына тора.

Утка ташланганы меңнәр иде,
Чыкканнары йөзгә тулмады.

Елганы кичкәндә күпләр үлеп кала. Яралылар арасында эсәрнең каһарманы кая ятканын, үзе белән нәрсә булганын төшенмичә, шагыйрь әйтмешли, «тере мәет» булып ята. Шулай өнсез яткан бер мәлдә уң иңендәге фәрештә «үләргә хакың юк синең», «өйдә хатының,

балаларың», «чәчләре ап-ак», «күзләре эчкә баткан», эниен көтә, дип пышылдагандай була. Ул исән кала, аның әле алда да башкарасы гамәлләре бихисап икән. Инде сугышка ярамаган Нигъмәтуллага тара-лып барган колхозны, чынлыкта авылны ышанып тапшыралар.

Яши Нигъмәт татар жирендә,
Ил хәсрәте – йөрәк түрендә.

Зирәк житәкче үзләрен көчкә-көчкә атлап йөрегән кешеләр белән колхозны күтәрәп булмасын аңлап, хәтәр юлга баса, чәчүлеккә дигән орлыкның бер өлешен гарипләргә, ятимнәргә, карт-корыга тарата. Дошман уяу, шунда ук бу «башбаштаклык» турында тиешле урынга шом сала. Әләкчене шагыйрә «ялт-йолт итеп күренеп алып», үләннәр арасына кереп яшеренгән «кәлтә еланына» тинди. Дошман ядрәсеннән исән калган ярым гарипнең чигәсенә сәвит алтатары терәлә, ул халык дошманына тинләнә.

Түбәндәге кискен, динамик юлларда сталинизм чорының «төп үзенчәлегә» күз алдына килеп баса:

Күн курткалы басты, утырды,
Буран кебек тагын котырды.
Чыкты...
Керде...
Ахры киңәште...
Кичектерде көзгә бу эшне.

Халыкның аңына сеңеп, бәгыренә төшкән, жанын көйдергән ел-ларны да искә төшереп, бәяләп үтә шагыйрә: «Унжиденче, Утыз жи-денче, Егерме бер, Дәһри кырык бер».

Колхозны аякка бастырып, мул уңыш алынганч, Нигъмәтулланың бу «ялгышы» онытыла. Үзәк каһарман буыннар чылбыры турында да онытмаган икән, аның яңа туган сабые Оран сала, димәк, бернигә дә карамыйча, тормыш дәвам итә.

Э. Шәрифүллинаның сугыш һәм аннан соңгы еллар авырлыкларын бизәмичә, акшарга буямыйча, шул замананы нәкъ булганча сурәт-ле фикерләү алымнары аша күз алдына бастыруы хөрмәткә лаеклы. Тик соңгы юллардагы «Киң Дала!.. Жиңдәр көч юк безне дөньяда!» ди-гән шалтыравык-ялтыравык апофеозын аңлый алмадым.

Фашизмны тар-мар итүнең 75 еллыгын Р. Харис күләме белән жыйнак, мөгънәви жәһәтгән сыйдырышлы «Төрөк валы» поэмасы белән билгеләп үттә. Матбугатта уңай бәясен алган эсәрен шагыйрә сугыш ветераны абыйсы Яхья Фәизов истәлегенә багышлый [3]. Кыл-ган батырлыклары өстенә Кыргызны азат иткәндә, кул астындагы су-гышчыларны атакага күтәрүенә, үзенә дә курыкмыйча, алга баруына басым ясый замана шагыйрә.

Уртак ватанына бирелгән, татар кешесенең шәхси һәм ижтимагый батырлыгы сокландыра, горурылык хисе уята һәм ул лаеклы бүлгән, кадер-хөрмәтен алуына шикләнмисең! Аның кыюлыгының шаһитлары-командирлар, солдатлар – аның Алтын Йолдызга лаеклы булуына һәм орденны алачагына ышаналар: «Полк штабы “Наградной” тутырған, Дивизиянеке үтгән».

Мәгәр соңгы ноктаны куярга тиешле хәрби чин бу гамәлне хупламаган. Шагыйрь әйтмешли, корпус командирының уена керә алмасак та, гомуи сәясәт чагылышын аңлавы кыен түгел. Жиңүнең безнең якта буласы ачыклангач, азчылык милләт кешеләрен кысу, берише халыкларыны төрле хәйлә-гайбәтләр белән тарихи яшәгән, бигрәк тә Кырым кебек затлы урыннардан сөрүләр, чынлыкта вак милләтләрне юкка чыгару башлана. Р. Харис аерым шәхескә тискәре мөнәсәбәт аша тулы бер милләткә кырын, кимсетеп карау сәясәтен фаш итә. Шул вакыйга татар халкына хас милли үзенчәлегебезне калкытып куярга да мөмкинлек бирә: Фәизов сызлануын, рәнжүен, бугазыннан алган үпкәсен тышка чыгармыйча, тавыш күтәрәп йөрмичә, горур татар баласы булып кала ала.

Шул ук вакытта дәүләт тотучы халык исемнән башка милләтләрне кысу, кимсетү, рухи ихтыяжлары белән санашмау көчәйгән көннәрдә «Төрөк валы» үткәннән бигрәк бүтгәнне сурәтлгән эсәр кебек кабул ителә.

Шигъриятнең тормышны, рухи дөньяны иңләберәк сурәтләү мөмкинлеге зуррак булган поэма, әлбәттә, үзен ил язмышындагы күренекле вакыйгаларны сурәтләү белән генә чикли алмый. Реалистик, романтик, хәтта тарихи-утопик поэмалар янәшәсендә кинаяле, яшәрен эчтәлекле, «жемелдәүле» образлы эсәрләр дә туа тора. Шагыйрь Х. Бәдигый «Авылдан килгән чыпчык» эсәрен «аллегорик поэма», дип атый. Гомерен әлегәчә авылда уздырган Качкын кушаматлы чыпчыкны кардәшләре шәһәргә барып кайтырга өндиләр. Поэма авторы да чыпчыкның бу сәфәрен «хуплый» һәм үз чиратында аңа житди сәяси «бурычлар» йөкли. Менә чыпчык кала тормышы белән таныша башлый. Чокыр-чакырлы, күптән төзәтелмәгән йортлар арасындагы юлларны хупламыйча, үлән үсеп утырган авыл урамнарын сагынып куйса да, уллы язулары күзләрен камаштырып торган кибетләрнең күп һәм төрле булуы беренче мәлне күңеленә хуш килә. Тик күпчелек исемнәрнең чит-ят телдә булуларын ошатмый. Күзенә зур итеп язылган «Бәхәтле» сүзе чалынгач кына берәз күңеле тынычлана. Азмаз гына «милләтче» дә чыпчыкны борчыган фикерләр шактый туа шәһәрдә. Эсәрнең язылу максаты алгы нәүбәткә чыга. «татар мөктәпләре беткән, татар теле киселгән» икән. Тирәндә яткан серлелек пәрдәсе дә ачыла: «Тел кыскартырга боерган Карга короле Каргин».

Туган ил дип утка-суга кєргєн, кўпме батырлар үстєрєп биргєн халыкны жєбєрлєунє, телєн кысуны аңлыи алмый сєфєрчє чыпчык. Кыскасы, Х.Бєдигый чыпчыгына кўктєн йодыз «чўплєргє кушмаса» да, кўчєлєн кымтырыклап, зиһенєн бимазалап торган фикєрлєрєн жыйнак сын-сурєткє сыйдыра алган, иң мєхимє, хєммєбєзнє борчыган мєсєлэлєрнє тышка чыаруныи сєнгатьчє үтємлє алымын тапкан. Дєньялар шулай барса, аллегорик, астєшєрмєлє ысул тєп юнєлєшє-бєзгє эйлєнєп китмєсєнмє?

Тєкыйди рух бєлєн психологик юнєлєшнє табигыи рєвєштє кушып алып киткєн эсєрлєрнєн бєрсє булып саналырга лєаклы «Качу» (Казан утлары, 2020, № 6) олы жанрга үз вєзгыятє, үз слўбє, үзєнчєлєклє сурєтлєү чаралары бєлєн килгєн Р. Шєрипов калємєннєн тєшкєн хєм аєрым сєйлєшўгє лєаклы лирик-дидактик пєзма.

Шул рєвєшлє, пєзма жанры эдєбиятныи башка тєрлєрє бєлєн аралашып, үз рухи кыйммєтлєрє илє дє бўлєшє-бўлєшє, үз «ызанын» саклаган хєлдє, сўнмєгєн, сўрєлмєгєн килєш эстафєтаны алдагы унь-еллыкка тапшыра. Татарныи үзє шикєллє үк, хаман ижади гамєл вє халєттє, халкыннан кєч, вєзгыять хєм сурєт алып үз юлы бєлєн баруын дєвам итє галижєнєп пєзма жанры.

ЭДЭБИЯТ

1. Морат Г. Жєяүлє кошлар. – Казан: Татар. кит. нэшр., 2002.
2. Харис Р. Тєрєк валы // Мєдєни жомга. – 2020. – 24 апрель.
3. Татар эпосы: Бєєтлєр / тєзүчє Ф. Ахметова-Урманчє. – Казан: Фєн, 2005. – Б. 70–71.

УДК 821.512.145

ФЛЮС ЛАТЫЙФИ ПРОЗАСЫ: ЖАНР ҮЗЕНЧӨЛӨКЛӨРӨ ҺӘМ ПРОБЛЕМАТИКА

А.Ф. Ганиева

Проза Флюса Латыйфи, внєшшєго признанныи вклад в литературу периода татарского обновления конца XX века, выделяется своим художественным мастерством и национальным содержанием. Автор статьи обращает внимание на жанровое разнообразие и проблематику его рассказов, повестей, романов. В статье оценивается роль Ф. Латыйфи в развитии жанра научной фантастики в татарской литературе. Раскрыты способы включения в контекст национальной проблематики повестей, написанных в фантастическом жанре.

Ключевые слова: татарская проза, жанр, рассказ, повесть, роман, Флюс Латыйфи.

The prose of Flus Latiifi, who made a recognized contribution to the literature of the period of the Tatar renewal of the late 20th century, stands out for its artistic skill and national content. The author of the article draws attention to the genre variety and problems of his stories, novellas, and novels. The article assesses the role of F. Latiifi in the development of the science fiction genre in Tatar literature, and reveals the methods of including the stories written in this genre into the context of national problems.

Keywords: Tatar prose, genre, short story, novella, novel, Flus Latiifi.

Ижтимагый тетрәнүләр чоры булып тарихка кереп калган XX йөз әдәбиятка күпкырлы талант ияләре бирде. Милләтнең яңа күтәрелешен тәмин иткән гасыр ахыры әдипләре арасында зәвыклы һәм кыю фикерле ижаты белән укучы күңелендә үз урынын тапкан Флүс Латыйфи исеме дә бар. Ул проза төреңең төрле жанрларында ижат итә. Аның милли үзәңны уятуга, тарихи үткәнгә һәм заманның аяңыч чынбарлыгына ачык күз белән карарга ярдәм итүче, халкыбыз тормышындагы проблемаларны яктырту яғыннан әһәмиятле әсәрләре яңа дулкын әдәбиятының алгы сафында торалар.

Ф. Латыйфи 1985–2000 елларда хикәя жанрында активлык күрсәтә. Аның беренче хикәяләрендә Ф. Хөсничә жорлык, сүзләргә сак караш, Х. Сарьяндагы кебек моң сизелә. Моңа Факил Сафин да игътибар итеп: «Беренче жыентыгын укыганда ук аның язу куәсендә Ф. Хөсни, Х. Сарьян кебек тел осталарының шифалы йогынтысын тоясың. Әмма сурәтләүдә, хикәяләүдәге ижат алымында ул үз юнәлешен тапкан» [8: 9], дип билгели.

«Ак-карага тимәскә» (1987) – язучының беренче повесте. Реализм юнәлешенә салган сукмагын дәвам итеп, Ф. Латыйфи әлеге әсәрендә тормышның тирәнрәк катламнарына үтеп керә, кеше һәм жәмгыять мөнәсәбәтен яктыртырга алына. Әсәр демократик жилләр исеп, үзгәртеп кору дәвере башланган чорны сурәтли. Әдип укучыны халык мәнфәгатьләрен якларга бурычлы һәм иң демократик оешма саналучы, әмма чынлыкта, киресенчә булган радионың эчке ягы белән таныштыра.

XX йөз ахырында татар әдипләре моңарчы тыелып килгән тарихи темаларга – Казан ханлыгының яулап алыну вакыйгаларына да мөрәжәгать итә башыйлар. Шундый әсәрләренң иң тәсириләреннән берсе – Ф. Латыйфига танылу алып килгән «Хыянәт» (1989–1990) романы. Әсәрнең беренче яргысында, тарихи романнарда хас булганча, төп герой Сәет-Саньканың тормыш юлы әкияти-серлелеккә төрелеп, мажаралары вакыйгаларда бирелә, алга таба Казанга яу килгән дәншәтле көннәр тасвирлана. Ф. Латыйфи геройларының холкын-фигылен, яшәү рәвешен, гомумән, милли тарихи жирлекне укучы күз алдына бастыруга

зур әһәмият бирә. Алардан да бигрәк, Ф. Латыйфи геройларының рухи дөнъясына игътибар иттерә. Булсын сәүдәгәр, булсын зәргәр (ювелир), булсын би-морза – алар өчен намус сафлыгы, гаделлек, иманга тугрылык беренче урында. Язучы, халыкның фәлсәфи-әхлакый күзаллаулары белән бергә, аның милли көнкүрешенә, киёмнәренә, бизәнү әйберләренә, коралга, савыт-сабаларга кадәр әһәмият бирә. Детальләп реконструкция ясаганда татар тарихыннан, мифологиядән мәгълүм бик күп мәгълүматлар кулланыла. Тексттагы борынгы һәм архаик сүзләр, мәкаль-әйтемләр дә шул чор атмосферасын тудыруга хезмәт итә.

Тарихи роман бүгенге белән аваздаш булмаса, аның әһәмияте дә аз булыр иде. «Тарихи үткәнне иңләүне бүгенге көн мәнфәгатьләре, ихтияжлары таләп итә. Эпик вакыт белән ара үзара кушылып, аралашып, бик күптәннән булып узган хәлләрне хәзерге кеше яшәгән мәнфәгатьләргә китереп бәйли. Укучы романның исеме, беренче битләре буенча ук якынча анда нәрсә турында сүз барачакны сиземли һәм үзенә үзәккә алынган чор, анда урын алган вакыйгалар, геройлар турында элегрәк белгәннәрен эшкә жигә, мәдәни катламны уята» [1: 214], – дип яза Т. Галиуллин. Ф. Латыйфи Сәетнең кайсы якны сайларга белми бәргәләнүләрен бүгенге төрле милләتلәрдән корылган гаиләләргә сабак өчен дә сурәтти кебек.

Ф. Латыйфи татар әдәбиятында сирәк язучылар мөрәжәгать иткән фәнни фантастика жанрында да каләм сыный. Казан дөүләт университеты галиме Ринат Якушев белән ижади хезмәттәшлектә алар Танир Сүлф тәхәллүсә белән «Тамга» (1994), «Игезәкләр» (1995), «Соңгы кисәтү» (1994) повестьларын язалар. «Повестьлар өчесе дә кеше затына соклану, табигатьнең яшерен серләре муллыгына, кешенең эчке көченә мәкиббән китү, яшәешнең кызыклы булуына куану, яшәү дәрте белән сугарылганнар» [3: 5], – дип бәйли әлегә эсәрләренә Ф. Зөлкарнәй.

«Тамга» повестенда ике аерылмас дус Лотфи һәм Марат борынгы тарих белән «җенләнәләр». Берсе рун язуына кадәр үк булган төрки язмаларны ачыклап йөрсә, икенчесе – «Үткәннәр белән бүгенгене тоташтыру алгоритмында вакыт компонентны» дигән темага фәнни доклад яза. Кызыксынучан, тынгысыз Марат шәһәрдә бердәнбер һәм тиешенчә сыналып та бетмәгән техник аппаратка – супертранспьютерга тоташа һәм ерак үткәнгә барып элгә.

Дөнъя әдәбиятында кешенә тормышка ашмас хыялын чагылдырган Вакыт машинасы ярдәмдә башка вакыт үлчәменә күчү турында эсәрләр күп. Алар фантастиканың хронофантастика («хроноопера», «темпораль фантастика» дип тә йөртәләр) юнәлешен тәшкил итә. Герой чит үлчәмгә Вакыт машинасыннан башка да күчәргә мөмкин. Бу очракта эсәр фәнтезига карый. Хронофантастикада гамәли атри-

бутның булуы мөһим – «Тамга»да ул суперкомпьютер һәм капсула. Шулай ук күчеш вакытында коточкыч зур энергия таләп ителә – без караган эсәрдә хәтта «төнге режимдагы заводларда лампочкалар янып төшә, байтагында электрик аппаратлар сафтан чыга» [7: 16]. Марат Казан ханлыгы чорына, Сәхипгәрәй хан идарә иткән дәвергә кайта.

Фәнни фантастикада гадәттән тыш күренешләргә фәнни аңлатма булу сорала. Маратка тәэсир иткән биоэнергонурланыш миендә генә түгел, бөтен организмда генетик хәтерен уята. Бу исә аның борын-гы бабасы – мәмләкәтнең гаскәр остасы, мәртәбәле Морат би рәвешен алуға китерә.

Марат ханлыкта мәкерле һәм ялагай Сихәт бәйнең – житәкчесе проректор Әхмәт Сихәтович икәнән, чибәр, горур тау кызы Залинәнең – хәзерге заманда шәфкать туташы булуын таний. Шунысы кызык: ничә гасыр үтсә дә, әлеге кешеләрнең холык-фигыле үзгәрмәгән. Адәм күңелендәге яхшы сыйфатлар да, яманнары да геннар буенча килә дигән фикер калкулана.

Повестыта фантастика милли максатка яраклаштырылган. Марат – Морат би һәр татар кешесе күңеленә килә торган үкенечле хыялыны – Казан ханлыгына киләчәк фажигаләрне кисәтү һәм булдырмый калуны тормышка ашырырга тели. Тик, хронофантастик эсәрләрдәгечә, монда да тарихны үзгәртү мөмкин түгел дигән нәтижә чыгарыла. Шулай да, үткәннән гыйбрәт алырга тиешбез, киләчәгебез үкенечле булмасын өчен, чараларын бүген күрергә кирәк дигән караш тоемлана.

«Игезәкләр» повесте «Тамга»ның дәвамы буларак уйланылган һәм, безнең карашыбызча, арада иң уңышлысы. Капсулада утырган-да суперкомпьютер Маратның уй-тойгыларының, фикерләренең копиясен алган һәм галограммалар жисемләшәп, ирнең биокүчермәсен барлыкка китергән.

Әдәбиятта, сәнгатьтә игезәкләр, биокопияләр, клоннар турында да эсәрләр шактый. «Игезәкләр» повесте исә татар укучысына милли-фәлсәфи катламы белән якын. Бер яктан, әдипләр мәсьәләгә гомумкешелек ягыннан килә. Биокүчермә кем ул? Аның үз йөзе бармы? Булмаса, ул чын кеше булып саналамы? Бу сорауларга язучылар һәр кеше уникаль, ул рухи яктан да, биологик яктан да үзенә генә хас үзенчәлекләргә ия, дип жавап бирәләр. Аннары әлеге алым укучыга үзен читтән күзәтергә, бәя бирергә этәрә. Марат та үзенә монарчы игътибар итмәгән кимчелекләрен күрә. Эсәрдә кешенең үз урынын табуы, бу дөньядагы миссиясе, башкаларга файдалы булып яшәү мәсьәләләре дә күтәрелә.

Шулай да повестының идеясе милли эчтәлекле: тарихи хәтер яшәгәндә генә милләтнең киләчәге өметле. Марат та, күчермәсе дә борын-гы бабалары Морат би хәтерен саклыйлар. Күчермә бабасы исемнән

сөйлөгәндә, Марат аны Казанны бирүдә, дошманга каршы торырга көч тапмауда гаепли. Морат би, гаепләү жиңел дип, һәркем үз буыны өчен жавап бирергә тиешлеген әйтә: «Бүген беркем дә сезне дин тотмаска, татар иманын сатмаска мәжбүр итми. Иманлы, динле, денле булу авыр, ай-һай авыр эш! Аулап алган халыктан сезгә жиңүчеләр тамыр жиберә торган рухи ялкаулык иңгән. Шуннан котылмыйча торып, Казан горурылыгын, татар иманын яңартмыйча торып сез бу йокылы-уяулы сәрхүш тормыштан, имансызлык баткагыннан чыга алмассыздыр шәт. Аңла, без кайчандыр дөньяны тетрәтә идек... Жир йөзөндөгә барча кыйтгалар белән аралашкан, мал алышкан, үз сүзөбезне үткәргән халык без! Шулар белән яшәргә, аны гелән-гелән искә төшерергә кирәк. Хәтер көчен, хәтере көчле халыкны беләк көчә белән генә жиңеп булмый» [5: 151].

«Соңгы кисәтү», – фантастикадан бигрәк, мистик әдәбиятка караган әсәр. Вакийгалар анда традицион мистик әсәрләрдәгечә Яхшылык һәм Явызлык каршылыгына корылган. Яхшылык – матурлык, хаклык, дәрәс яшәү рәвешә, табигать белән гармония, мәрхәмәтлек кебек сыйфатларны туплаган символик предметта – «нечкә зәңгәр жепселләр йөгертелгән көрән төстәгә» таш рәвешендә тәкъдим ителә. Явызлыкка каршы тора алырлык көчкә ия булган әлегә ташны Маратка Тянь-Шань таулары арасындагы авылда яшәүчә йөзьяшәр кыргыз карты Жомабай бирә. «Колакка ишетелмәгән, эмма организмга жимергеч тәэсир ясаучы дулкыннарны йота яисә аларны читкә тибәрә алучы бу минералны берничек тә гадәти таш диеп булмый иде. Киресенчә, ул әле кеше күңелендәгә иң пакъ, саф хисләрне уята, аларны көчәйтә һәм үстәрә ала» [6: 103]. Марат бу ташны нинди ысуллар белән генә ватып-сынап карамасын, ул үзгәрми дә, бернинди зыян да күрми: Яхшылык – мәңгелек субстанция.

Явызлыкның исә формасы юк: ул кара көч, энергия буларак бирелә һәм кешеләргә зыян сала. «Кешеләрнең бер-берсенә хөсетлеге, кабахәтлеге, начар уй-ниятләре, мин-минлеге, үз мәнфәгәтә хакына барысын изеп-таптап китәргә эзерлеге жирдә кара энергиянең көчәюенә китердә» [6: 107], дип, әсәрдә кара көчнең бик күп зыялыларның башына житүе сурәтләнә. Туры сүзлә, гадел журналист Ришатның жәмгыятьтәгә тәртипсезлек, хаксызлыкларны ачып салган язмаларны туплаган көрән төстәгә дәфтәре әсәрдә гаделлекне чагылдыручы символга әйләнә. Аны укыгач, Лотфига да куркыныч яңый башлый, ә дәфтәр Маратка күчкәч, бөтен лаборатория белән бергә шартлый. Шулай итеп, әсәрдә Хакыйкәтне эзләү мотивы калкулана, бу процессны Явызлык сагалавы турында искәртелә. Повестьның жәмгыятьтәгә гаделлеккә, хакыйкәткә омтылыш көчәйгән бер вакытта ижат ителүе аны ижтимагый-сәяси эчтәлек белән сугара.

Ф. Латыйфи – «Ишелеп төшкән бәхет» романы белән әдәбиятта беренчеләрдән булып татар геноциды турында сүз башлаган язучы. Әсәр үзәгендә 1960 елларда кеше сәламәтлегенә зыянлы объектларга татар егетләрен жиберү вакыйгасы торса да, чынлыкта моның совет хакимиятенен дистә еллар буге алып барган махсус сәясәтте икәнә күрсәтелә.

Ф. Латыйфи үзенә язганнарына гаять җаваплы карый, әсәрләренә кабат кайтып, үзгәреш-төзәтмәләр кертеп бастыра. «Бәйсез этләренә атарга» повесте, мәсәлән, өч тапкыр (1991, 1999, 2001) үзгәртүләр белән дөнья күрә: соңгы вариантын исә камилләштереп, татар әдәбиятында иң матур әсәрләр рәтенә җиткерә.

Повесть күпкатламлы һәм фәлсәфи характерлы. Ул сугыштан соңгы татар авылының ижтимагый хәлен сурәтләнә һәм, «Ишелеп төшкән бәхет» романындагы кебек, милли-сәяси проблемаларны «ижтимагый-психологик антиутопия» [2: 198] яссылыгында ача. Әсәренң төп героине – бишенче сыйныфны тәмамлаган Харис исемле үсмер, аның тормышын сурәтләү романтик һәм заманның кырыс чынбарлыгына бәйлә сагышлы да.

Яшь героиненң беренче балалык мэхәббәте, хыяллары, кешеләренә, тереклек ияләрен, гомумән, тормышны яратуы М. Мәһдиев стилинә тартым юмор һәм халыкчан нечкә лиризмга белән язылган. Хәзерлекле укучы җәмгыятькә бәя биргән катламны да тоеп ала. Әлеге катламнар татар әдәбиятында моңарчы күрелмәгән үзенчәлек хасил итә: төп героине өчен гадәти булган күренешне автор өлкән хикәяләнүче ирониясә рәвешендә җиткерә. (Мәдрәсә белемен санга сукмыйча, совет мәктәбендә алган ике-өч классны укымышлыракка санау, ат тизгә алырга рөхсәт биргән җитәкчеләргә рәхмәт уку, тавык тизгәненә илгә иң кирәкле ашлама булуына ышандыру, Африка халкының авыр тормышта яшәүләренә борчылу һ.б.).

Язучы дистә еллар буге совет мәктәбендә рус булмаган халыкларда үз милләтенә карата нәфрәт тәрбияләү эше алып барылуны тирән бер ачыну белән яза. Тарих дәрәсендә татарларны дошманнар дип сөйләү һәм Харисның бу турыда уйланырга мәҗбүр булуы әлеге мәкерле сәясәтне аңларга мәҗбүр итә. «Без кемнәр соң? Нигә без иң изге урын дип санап йөргән йортта – мәктәптә – безне үз авызыбыз белән үз-безне үк сүгәргә өйрәтәләр? Дәрәсләрдә ерак бабаларыбызны хурлап, сүгеп утыргач, үскәч бездән кемнәр чыгар?» [4: 233].

Повестьта «үзәбезнекеләр» һәм «читләр» каршылыгы милли-ижтимагый яссылыкта бирелә. Гади халык – «безнекеләр»нең хокуклары чикле: үткәнне сүгеп, хәзергене мактап, түрәләр-житәкчеләр сүзенә буйсынып, дәшмичә яшәргә мәҗбүр. Гарәп, фарсы телләрен аңлавыңны, «Коръән»не яттан сөйләвеңне, әле тагын морза-аксәяк

нәселеннән икәнәңне белсәләр, эш харап. Сиңа да, гаиләңә дә көн калмаячак. «Ишелеп төшкән бәхет» романындагы кебек, монда да язучы «алар яклы безнекеләр»нең татарлыкны юкка чыгыруда төп көч булуын сурәтләнә. Бу максаттан әсәрдә рус теле укытучысы Миләүшә Әхмәтовна образы уңышлы: рус кешесенә кияүгә чыгып, рус мәданиятенә табыныр дәрәжәдә яшәгән, үз милләтеннән йөз чөергән әлегә героиня бөтен жаны-тәне белән коммунистик идеологиягә хезмәт итүче буларак – сурәтләнә. Мәктәптә татар тарихы каралтып укылса, рус әдәбияты, культурасы идеаллаштырыла, «бөек рус халкы» дип өйрәтелә. «Имеш, гел урысныкы гына әйбәт, алар гына культуралы, алар гына жиңә. Безнең бер генә әйбәт әйберебез юк микәнни соң? Күнелемдә, бәгыремнең үзәгендә кирелеккә дә, кимсенүгә дә, үзбезнең өчен – әткәй белән әнкәй, апаларым өчен, абыем һәм әнекәшем өчен – рәнжүгә һәм үртәлүгә дә охшаш хис, тойгы бөреләнә, шул яралгы хәлендәге үзсүзлеклек укытучылар белән телләшә, тарткалаша» [4: 231], дип, әдип-хикәяләрчә үз хис-кичерешләрен малай аша житкерә.

Әсәрдә Харисның саф, эчкерсез, хыяллы дөнъясы белән тормышчынбарлык каршылыкка керә. Малай киләчәктә «күркәм, белемле, тәрбияле, затлы кеше» [4: 201], булырга хыяллана. Ә хәзергә аңа тәгәрмәчле арба ясарга һәм чын дус булырлык мазмай булдырырга кирәк. Инде бәхеткә ирешкәч кенә, арбасының тәгәрмәчен тартып алалар, яраткан эте Тигрны атып үтерәләр. Бу гамәлләрне кылган милиционерның «Бәйсез этләрне атарга» дигән сүзләре язучының системага биргән баясе буларак яңгырый: хөр фикерле, азат кешеләр бу жәмгыятьтә булырга тиеш түгел. Шулай итеп, повесть хакыйкәтне югары сәнгать дәрәжәсендә әйтә бирә, һәркемне үзенә бүгенге яшәеше, милләте, жәмгыятьтәге урыны турында уйланырга мәжбүр итә.

Ф. Латыйфиниң беренче хикәяләре белән үк шигъри телле, шомаган каләмле язучы буларак танылуын әйткән идек. Аның әсәрләре тел-сурәт ягыннан да нәфис. Ул тел мөмкинлекләреннән иркен файдалана, аның әдәби телгә ятрак тоелган сүзләр дә кертәп жиберүе (мисал өчен, пешәләнә-пешәләнә чәй эчү, жөя салу, гелән-гелән искә төшерү, мәюс булып калу, сәлкәү биомасса һ.б.) кызыклы. Үзенә хас сюжет-композиция төзү үзенчәлеге дә бар: вакыйгалар спираль рәвешендә үстәрелә, ретроспекция алымын еш куллана.

Барыннан да бигрәк, Ф. Латыйфиниң прозасы милли-фәлсәфи фикергә нигезләнүе белән әһәмияле. Язучы шәхес бәхетен, иң беренче чиратта, милли хөрлектә, үз халкының башка халыклар белән тигез хокуклы булуында күрә. Аның прозасында гасырлар буга изеләп яшәүгә әрнү, хокуксызлыкка сызлану лейтмотив булып сузыла.

Ф. Латыйфи ижаты сэнгати-эстетик нәфислеге белән дә укучыны жәлеп итә, татар кешесенең рухын, психологиясен, менталитетын, дөньяга карашын – мәдәни-тарихи, мифологик мәгълүматлар контекстында ачып бирүе белән үзенчәлекле. Шартлы-метафорик, шартлы-фантастик, мистик әдәбият сыйфатларын, психологизм хасиятләрән, романтизм һәм сызлану фәлсәфәсе алымнарын – фәнни-тарихи һәм антиутопия күзәлләүләре, постколониаль мотивлар белән үреп, язучы төрле жанр формалары тудыра, алар барысы да бер максатка – укучыда милли үзәң уятуга хезмәт итә, татарлыкны саклап, татар булуың белән горуранып яшәргә чакыра.

ӘДӘБИЯТ

1. Галиуллин Т. «Тарихыңны онытсаң – килчәгең юк» // Т. Галиуллин. Замана балалары: тәнкийтә мәкаләләре.– Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – Б. 197–221.

2. Загидуллина Д. Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. – 286 с.

3. Зөлкарнәй Ф. Бер+бер=бер // Латыйфи Ф., Якуш Р. Тамга: фантастик повестьлар.– Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – 184 б.

4. Латыйфи Ф. Бәйсез этләрне атарга // Ишелеп төшкән бәхет: роман, роман-нәсер, повесть.– Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. – Б. 275–358.

5. Латыйфи Ф., Якуш Р. Игезәкләр // Тамга: фантастик повестьлар.– Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 113–160.

6. Латыйфи Ф., Якуш Р. Сонгы кисәтү // Тамга: фантастик повестьлар.– Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 75–112.

7. Латыйфи Ф., Якуш Р. Тамга // Тамга: фантастик повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 5–74.

8. Сафин Ф. Ижатка тугрылык // Латыйфи Ф. Сайланма әсәрләр. – Казан: Рухият, 2001. – Б. 3–12.

УДК 821.512.145

БАТУЛЛА ИЖАТЫНДА ЖАНР ТӨРЛЕЛЕГЕ

А.Ф. Ганиева, Г.А. Хөсетдинова

Творчество Рабита Батуллы, стоящего с середины XX века и по сегодняшний день в авангарде татарской литературы, составляет своеобразный, уникальный мир искусства. Он чрезвычайно богат разнообразием жанров. Батулла добился успеха в области драматургии, прозы, сказочной прозы и детской литературы. Автор статьи останавливается на отдельных произведениях писателя, отмечает новшества, привнесенные им в татарскую литературу.

Ключевые слова: Рабит Батулла, татарская литература, роман, повесть, рассказ, литературная сказка.

The work of Rabit Batulla, who has been at the forefront of Tatar literature since the middle of the XX century to the present day, is a unique world of art. It is incredibly rich in a variety of genres. Batulla has achieved success in the fields of drama, prose, fairy-tale prose and children's literature. The author of the article dwells on individual works of the writer, notes the innovations introduced by him in Tatar literature.

Keywords: Rabit Batulla, Tatar literature, novel, Novella, short story, literary fairy tale.

XX йөз урталарыннан алып, бүгенге көнгә кадәр татар әдәбетының алгы сафында торучы Рабит Батулла ижаты үзенчәлекле, уникаль сәнгать дөньясын тәшкил итә. Ул жанрлар төрлелеге ягыннан гаять бай. Батулла – драматургиядә дә, проза, әкияти проза, шулай ук балалар әдәбияты өлкәсендә дә уңышка ирешкән талантлы әдип. Аның эсәрләренә үзенчәлеге шунда – анда бер-берсен инкаръ итеп килгән эстетик тенденцияләр – реализм, модернизм һәм постмодернизм синтезлаша. Башлангыч ижатының күп өлешен алып торган әкиятләргә генә алайк, аларны ниндидер принциптан чыгып классификацияләү кыен. Укучының яшь үзенчәлекләренә бәйле бүлеп караганда кызык кына күренеш күзгә ташлана: балаларга нисбәтләнгән әкиятләрдә дә олыларга гыйбрәт алырлык мәгънә була. Мисал өчен, «Колакчын Тафи» (1966) эсәрәндә аучылар көчкә охшаш бер төлке баласын, атмыйча калдырып, үзләре белән алалар. Төлке эткә әверелә: ау вакытында токымдашларының ояларын табып бирә башлый. Кешеләр моның өчен Тафи муенына медаль-калай асып куялар. Тик ахырдан аучы аның үзен дә атып, колакчынлы бүрек тегеп кия. Эсәр яшь укучыга үз туганын сатканнарның үзен дә шул язмыш көткәнлеген кистәү кебек аңлашылса, киңрәк фикерләүчегә жәмгыятькә, ижтимагый стройга бәя буларак кабул ителә. Шулай ук аны милли күзлектән дә бәяләргә мөмкин. Батулла үзенә күп кенә эсәрләрен «әкият» яки «кыйсса» дип билгеләсә дә, моның бик шартлыгына икәнә күренә. Әлеге «Колакчын Тафи» эсәрәненең жанрын, мәсәлән, памфлет дип билгеләргә була [2: 28].

Батулла хикәяләрен эчтәлеге ягыннан психологик, сатирик-юмористик, читләтеп әйтүгә нигезләнгәннәргә бүлеп карарга мөмкин. Төзелеше ягыннан караганда Батулла эсәрләре арасында, башка язучылардан аермалы буларак, динамикалы диалогларга корылганнары очрый. Бу үзенчәлек аның хикәягә генә түгел, повестьларына да карый. Мисал өчен, «Бер юлда», «Көтелмәгән кунак», «Салкын оя» (1974) эсәрләре сәхнә әдәбиятына хас элементлардан тора. Аларда вакыйга бер урында, бер вакыт аралыгында бара һәм характерлар шул ясылыкта ачылып бетә. Хикәяләрдә эпик яисә драматик башлангыч өстенлек итә дип әйтүе кыен, моны язучының жанр төзелешендәге эзләнүләре дип

карарга кирәк. Чөнки ул аларның кайберләрен сәхнә эсәре итеп тә эшли. Мисал өчен, «Кәрим белән Заһидә» (1998) башта проза эсәре булса, аннан сәхнә өчен үзгәртелә («Жимерелгән бәхет» (2004). «Ихлас» (1972), «Елантау» (1976) «Сират күпере» (1986) драма-пьесалары сонрак «Салкын оя» (1974), «Елантау» (1982) «Кылдан нечкә, кылычтан үткен» (1995) исемнәре белән чәчмә эсәр буларак укучыга тәкъдим ителә.

Язучының 1960–1980 елларда ижат иткән реалистик һәм романтик хикәяләре төзелеше, куелган тема-проблематикасы һәм художество ягыннан иң уңышлылары. Алар тормышчан булулары белән дә аерылып торалар. Язучы чор проблемасын укучыны уйландырырлык вакыйга-сурәтләрдә житкерә, яисә игътибарны геройның эчке дөньясына, хис-кичерешләренә юнәлдереп, фәлсәфи-психологик нәтижәләргә китерә. Эдипнең «Китек күнел» (1967), «Кайту» (1969), «Соңгы чабыш» (1969), «Башлана» (1972), «Яшенле яңгыр көткәндә» (1973), «Ташламам, жанкисәгем» (1977) кебек бер төркем эсәрләре мөхәббәт, гаиләдә ир-хатын мөнәсәбәтләре турында. Язучы монда да традицион хикәяләү юлыннан гына бармый, символларны, яшерен мәгънә алымнарын мул куллана. Көтелмәгән финал исә хикәяләрне новелла жанрына якынайта.

Батулла – ижатының башлангыч чорынан ук коммунистик идеологияне инкаръ итеп килгән язучы. 1960–1970 елларда моны турыдан-туры язып булмаганлыктан, эдип күчерелмә, текст асты мәгънәләре белән эш итә. Р. Фәйзуллин «Батулланың бөтен хикәяләре дә диярлек кинаяле, аларның һәрберсендә дә тел төбенә яшеренгән бер сер ята» [7: 156] дип язуы белән хаклы. Мисалга, үз чорында күпләрне аптырашта калдырган «Монар» (Мираж) (1966) хикәясен алыык. Исәнгол һәм Рәүф исемле ике ир, кыска юлдан барабыз дип, машиналары белән чүлгә кереп адаша. Өстәвенә, бензин бакларын да алырга онытканнар икән. Язучы оста психологик детальләр белән чүлдә калган кешенең чарасыз халәтен тасвирлап бирә. Сусызлык, билгесезлек, котылгысыз үлем куркынычы геройларны чыгырыннан чыгара. Тора-бара Исәнголынң күзенә ерак түгел генә шәһәр күренә башлай. Рәүф юлдашын акылга китергә омтыла, тик аны ишетергә дә теләмәгән Исәнгол шул билгесезлеккә таба юл тотта. Моның мираж гына булуын белсә дә, Рәүф иптәше артыннан китәргә мәжбүр була. Эсәр тулысынча яшерен эчтәлеккә корылган, аны хикәя-метафора дип атарга мөмкин. Берәүләрнең коммунизм идеясенә ихластан ышануын, алдануын, икенчеләрнең хакыйкәтне аңлай торып та, башкаларга иярергә мәжбүр булуын яшь Батулла «коммунизм чәчәк аткан» дәвердә үк шартлы рәвештә әйтеп бирә.

«Баш-аягым белән әдәбиятка чумган кеше буларак, мин хикәяләр язучы Батулла турында ишетеп белсәм дә, ул язган хикәяләрне укып,

аңлый алмыйча интегә идем» [1] дип яза Х. Әшрәфжанов. Чыннан да, тормыш-чынбарлыкны реалистик һәм романтик ысулда яктыртуны гына кабул итәргә күнектерелгән укучыга Батулла ижаты сәеррәк тоелырга мөмкин. Халыкның образлы күзаллавын сабый чактан ук сеңдереп үсү, әкият, миф, риваятьләргә аерым бер мэхәббәт белән тәрбияләнү алга таба Батулланың сәнгати дөнъясына нык тәэсир ясый. Балалар өчен әкиятләр дигәнәндә сәясәт чагылуы, өлкәннәргә нисбәтләнгән повесть-романнарына әкияти мотивлар кертеп жиберүе дә аның моңарчы яшәп килгән әдәби стандартларга сыешмавын күрсәтә.

1988 елда Татарстан Язучылар берлегенә А. Алиш исемендәге әдәби бүлгәнә лаек булган «Акбүре» (1972–1987) әсәренә жанрын автор әкият дип куйган. Р. Нәжинов аны «олылар өчен әкият» [6] дисә, Ф. Хатипов «реаль әкият» [8: 125] дип яза. Галимнәренә фикерендә хаклык бар, әлбәттә. Әсәр нигезендә реаль вакыйгалар ята: анда XX гасыр башыннан алып 1960 елларга кадәр татар тормышында барган ижтимагый үзгәрешләр һәм шуңа бәйлә кеше һәм табигать мөнәсәбәте яктыртыла. Шул ук вакытта язучы моңарчы реалистик әдәбиятта күрелмәгәнчә мифик мотивлар куллана. Анда татар халык әкият-риваятьләрендәге кебек ак бүренә яшь егеткә, егетнәң бүрегә әверелүе әсәр тукумасына табигый кереп китә. Реаль дөнъяга мондый күренешләренә катышып китүе әсәрне магик реализм ижәт методы белән язылган повесть дип атарга тулы хокук бирә.

«Безнәң әдәбиятта шундый төгәл такт, югары культура һәм искиткәч көчлә ихласлылык белән язылган әсәрләр сирәк. Балалар, жәнлекләр дөнъясын, чынбарлыктан да реаль әкиятләр яза алуына сокланып туймый идем, бу әсәрә Батулланы татар әдәбиятының беренчә сафында баручы язучылар рәтенә бастырды» [9: 150] дип яза М. Юныс Батулланың «Юл буенда зәңгәр чәчәк» повесте турында.

Әсәрдә Бөек Ватан сугышыннан алып, 80 елларга кадәр татар авылының тормышы ижтимагый, сәяси, фәлсәфи, психологик һәм әхлакый ясылыкта сурәтләнә. Исемендә үк романтик яңгыраш алган зәңгәр чәчәк киң мәгънәдәге Матурлык символы буларак бирелә. Повестыта Яхшылык һәм Явызлык каршылыгы Матурлык һәм Ямьсезлек булып гәүдәләнеш ала. Матурлык үз эченә гаделлек, гадилек, мәгънәлелек, миһербанлык, туган жиренә, халкыңны ярату, мэхәббәт кебек бөтен яхшы сыйфатларны туплаган образ итеп бирелә. Әлегә әсәр «Батулланың милли әдәбиятыбыздагы крестьян реализмы агымында язылган иң матур һәм тәэсирлә әсәрләрдән. Авыл тормышын чынбарлыкка охшатып, ваклыкларда сурәтләү, авылны рухи байлык сакланып калган урын дәрәжәсенә күтәрү әсәрдә шушы тормышны идеаллаштырып, романтик әсәрләргә хас алымнар белән башкарыла»

[4: 95] Шул рәвешле, повесть татар әдәбиятын тамырдан үзгәрткән, социалистик реализм юнәлешенең асылына тәэсир ясаган авыл проза-сының иң матур үрнәкләрәннән дип бәяләнә.

Батулла үз ижатында укучыда милли аң уяту максатын куя. Ул мо-ның өчен баштагы чорда фольклорга, төрле кинаягә корылган метафо-рик вакыйгаларга, символларга мөрәжәгать итсә, алга таба Сөембикә, Габдулла Тукай, Кәрим һәм Заһидә Тинчуриннар, Кәбир Бәкер кебек күренекле, затлы шәхесләрнең тормыш юлларын, халык язмышын-да тоткан урыннарын сурәтләү аша ирешергә омтыла. Бу, бер яктан, язучының «тарихны шәхесләр тудыра» дигән гыйбарәгә инануыннан, икенче яктан, милли үзәк тәрбияләүдә һәм саклауда конкрет шәхес образының үтемлерәк тәэсир итүен аңлаудан киләдер. «Яралы бүре» (1995), «Бию жене кагылган егет» (2012)», «Илбашы» (2017) кебек күләмле эсәрләрән дә эдип милли ракурстан яза. Шул ук вакытта Кә-бир Бәкер, Рудольф Нуриев, Минтимер Шәймиев образларының та-рихта тоткан роле, халык тормышындагы эзләрә алар үскән мохит, тәрбия, шәхси холык-фигыльләрән ачу белән бәйләп алып барыла.

Драматургия өлкәсенә Р. Батулла балалар өчен бер пәрдәлек пье-салар, сценарийлар белән килә. Гади генә күренешләрдә матурлык күрергә өйрәтү, һәрвакыт яхшылыкка, рухи сафлыкка омтылу бала-лар пьесаларының нигезендә ята. Язучы монда да халыкның образлы фикерләвенә таяна: фольклор мотивларын ижади файдалана, милли-символик детальләр белән уңышлы эш итә. Югары театраль белем алу, дистә еллар буге актерлык һәм режиссерлык хезмәте белән шөгыйльләнү Батуллага сәхнә әдәбияты үзенчәлекләрен тирәнтен үзләштерергә ярдәм итә. Персонажлар сөйләмәндәгә жорлык, халыкчанлык, күтәрелгән про-блемаларның актуальеге, мавыктыргыч сюжет, хис һәм фикерләрне төйнеп бирә белү сәләте язучының драматургик осталыгын күрсәтә.

«Жимерелгән бәхет» (2004) драмасы – «Сөембикә» романы кебек милләт язмышын тарихи-фәлсәфи планда яктырткан эсәр. «Сөем-бикә»дә Казан алыну чоры бирелсә, драмада XX йөз башы – татар халкының мәдәният һәм сәясәт өлкәсендә зур үзгәрешләр кичергән дәверә тасвирлана. Ул Кәрим Тинчурин хатыны Заһидә Тинчуринаның хатирәләре рәвешендә язылган. Әмма төп героиня, танылган драматург хатыны булудан бигрәк, Статский советник Шаһбазгәрәй Әхмәров кызы буларак алга чыга һәм эсәр аның чорга, татарның мәдәни-сәяси тормышына бәясә төсен ала.

«Жимерелгән бәхет» һәм «Сират күпере» драмаларында Шәүлә образы ж катнаша. Билгеле булганча, Күләгә образы төрле халыклар-ның әдәбиятларында архетип санала һәм күп очракта кеше, пред-мет яки күренешнең тискәре, караңгы парын чагылдыра. Күләгәдән

аермалы буларак, Шәүлә образы мөстәкыйль яши. Батуллада исә аңа, фәлсәфи мәгънәдән тыш, милли-сәяси эчтәлек тә салына. (Рус телендәге әсәрләрендә «Чёрный человек» дип бирелә.) «Жимерелгән бәхет» драмасында Шәүлә татарны юкка чыгарырга, бетерергә омтылучы явыз көч булып тора һәм ике чорда да – революциягә кадәр дә, аннан соң да үзенен мәкерле эшен башкара.

«Жимерелгән бәхет» фаҗигале драмасы Заһидә Тинчурина тормышына бәйле татар халкының каршылыклы, катлаулы тарихын чагылдыруы, гаять житди мәсьәләләрне үткән һәм бүгенге бәйләнешендә ачуы, танылган тарихи шәхесләрнең әдәби образларын гыйбрәтле итеп һәм үзенчәлекле сәнгати алымнар аша сурәтләве белән хәзерге татар драматургиясендә барган эзләнүләрнең бер сәхифәсен ача [3; 5]. Шулай итеп, болар Р. Батулланың татар драматургиясен үстерүгә дә үзеннән зур өлеш кертүе турында сөйли.

Батулланың Г. Тукайга багышланган «Апуш», «Күк капусы ачылганда», «Кылдан нечкә, кылычтан үткен»; Р. Нуриев турындагы «Ватан белән хушлашу», «Рудольф Нуриев. Начало», «Одержимый татарин» кебек татар, рус телләрендәге киносценарий һәм кинороманнарын татар халкын таныту, дөньяга чыгаруның заманча юлларын эзләү омтылышы дип карарга кирәк.

XX йөзнен ахыры – XXI йөз башы татар әдәбиятының төп иҗатчыларыннан берсе булган Батулла халыкның рухи-мәдәни алгарышына сизелерлек тәэсир ясый. Реалистик әсәрне органик рәвештә мифологик мотивлар белән кушып, ул татар әдәбиятында шартлы-метафорик иҗат юнәлешен башлап жибәрүчеләрнең берсе була. Совет чорындагы иҗатында, символ, асмәгънә, кинәяле эчтәлек ярдәмендә, яшәп килгән стройның хаксызлыгына ишарәләр ясый, алга таба аны турыдын-туры фаш итүгә күчә. Тарихта эзләре калган шәхесләрнең тормыш юлларын, язмышларын барлап язылган төрле жанрдагы әсәрләре белән халык хәтерендә аларның исемнәрен, эш-гамәлләрен яңарта һәм бүгенге укучыга үрнәк, идеал дәрәжәсенә куя.

ӘДӘБИЯТ

1. Әшрәфжанов Х. «Өстөбездә каргыш, рәнҗеш ятмасын» // Шәһри Казан. – 2008. – 22 март.

2. Ганиева А.Ф., Надыршина Л.Р. Условно-метафорическая проза Рабита Батуллы // Вестник Чувашского Государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, Чебоксары. – 2020. – № 3. – С. 26–32.

3. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности и новые поиски (монография). – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.

4. Заһидуллина Д. Караш җитмәснә колачлаган әдип // Чын мирас. – 2013. – 3 март. – Б. 92–106.

5. Миннуллина Ф. Х. Р. Батулланың «Жимерелгән бәхет» драмасының кайбер үзенчәлекләре // Актуальные проблемы современной татарской филологии. Сборник статей II Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора Р.Г. Сигагатов (1934–2005) и кандидата филологических наук, профессора К.С. Давлетшина (1935–2013). – Уфа. – 2015. – С. 173–176.

6. Нәжипов Р. Милләт өчен, халык өчен янып яши, ижат итә // Шәһри Чаллы. – 2008. – 26 март.

7. Фәйзуллин Р. Бар шундый бер Батулла // Равил Фәйзуллин. Сайланма әсәрләр. 5 томда. 4 т.: әдәби-публицистик мәкаләләр, ижат портретлары, эссе уйланылар. – Казан: Татар кит. нәшр., 1998. – Б. 154–159.

8. Хатипов Ф. Тынгысыз жан // Казан утары. – 2008. – № 3. – Б. 125.

9. Юныс М. Сөенеп укыдым... // Казан утары. – 1991. – № 9. – Б. 150–154.

УДК 821.511.152:82-1/-9 «19»

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЖАНРОВ И СТИЛЕЙ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В МОРДОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Т.В. Гераськин

В статье рассматривается проблема формирования и развития художественных жанров и стилей мордовского исторического романа XX века. Актуальность исследования обусловлена необходимостью четкого научного описания жанра и выявления его инвариантов в национальных литературах. В современном литературоведении проблема жанровой принадлежности является одной из наиболее спорных. У разных исследователей определение жанра исторического романа, выделение его специфики разнятся. В статье выявляются основные этапы развития жанра в мордовской литературе, дается определение жанра и его стилевых форм.

Ключевые слова: национальная литература, исторический роман, роман-сказание, жанровая стилистика, фольклорный источник, тематическое многообразие.

The article deals with the problem of formation and development of artistic genres and styles of the Mordovian historical novel of the twentieth century. The relevance of the research is due to the need for a clear scientific description of the genre and identification of its invariants in national literatures. In modern literary studies, the problem of genre affiliation is one of the most controversial. Different researchers have different definitions of the genre of the historical novel and its specifics. The article identifies the main stages of genre development in Mordovian literature, defines the genre and its stylistic forms.

Keywords: national literature, historical novel, novel-tale, genre style, folklore source, thematic diversity.

Если проследить эволюцию жанров мордовской исторической прозы, то можно заметить весьма интересную закономерность. Если в 1920–1950-е годы преобладающей жанровой формой произведений мордовской литературы на историческую тематику являлись эпическая поэма и стихотворная драма («Литова» П. Кириллова, «Песня о Раторе» Н. Эркай, «Ламзурь» и «Яблоня у большой дороги» А. Куторкина, «Эрмезь» Я. Кулдуркаева), то уже начиная с 1960-х годов в произведениях исторической тематики заметно преобладают прозаические формы. Это качественно новый признак мордовской литературы того периода. В прозаическом произведении, как правило, влияние исторического документа превалирует над фольклорным источником.

Мордовский исторический роман в эти годы стремительно развивается, обретает новые внутрижанровые формы. В мордовской литературе 1970–1990-х годов можно выделить четыре наиболее характерные разновидности исторического романа:

1) К первому типу можно отнести историко-революционный роман, по-прежнему сохраняющий устойчивые позиции. Среди произведений этого периода особое место принадлежит роману-трилогии А. Куторкина «Лажныця Сура» («Бурливая Сура»: кн. 1 – 1969, кн. 2 – 1972, кн. 3 – 1987), в котором писатель воссоздает события периода 1890–1930-х годов. В центре внимания А. Куторкина классовое расслоение мордовской деревни, подготовка революции, формирование новых общественных отношений.

В 1970–1980-е годы произведения мордовской литературы на историко-революционную тематику тяготеют к крупномасштабным формам, прежде всего дилогиям и трилогиям. Были опубликованы первые книги трилогии А. Щеглова «Кавксть чачозь» («Дважды рожденный», кн. 1 – 1980, кн. 2 – 1988), романы А. Мартынова «Толонь селмот» («Огненные крылья», 1984) и «Даволдо икеле» («Перед ураганом», 1988).

В середине 1990-х годов прозаики Мордовии стремятся в своих произведениях воссоздать реальный драматизм историко-революционного процесса. В романе В. Косыркина «Похищение орла» (1996) отражен сложный период российской истории с 1913-го по 1917-й год. В предисловии писатель говорит о своем романе как об опыте художественного исследования.

В историко-революционной прозе обновляющие тенденции переплелись с традицией. Она уже не ограничивается художественным исследованием восприятия на территории Мордовии событий русских революций и гражданской войны, но вбирает в себя все события русской истории первой половины XX века, все большее внимание перенося на изображение созидательных начал жизни.

2) Стремительно развивается жанр сказания. К этому типу можно отнести следующие произведения: «Гурьян» В. Левина (1978), в котором объектом изображения стали ногайские набеги на мордву. Отсутствие достаточных исторических сведений об этом периоде заставило писателя построить произведение на основе легенд, что нашло отражение как в способе показа событий, так и в системе персонажей. Писатель яркими красками изобразил борьбу мордовского народа против ногайцев.

В конце 1980-х годов два романа-сказания создал К. Абрамов: «Пургаз» (1988) – о жизни мордовского народа в конце XII – начале XIII веков и «Олячинтэ кисэ» («За волю», 1989) – о ходе разинского восстания на территории Мордовии, во главе которого стояли Алена Арзамаская и Акай Боляев. Основу романов составили летописные материалы и архивные документы, что позволило К. Абрамову создать художественно достоверную картину прошлого.

3) Весьма близким к жанру романа-сказания является историко-приключенческий жанр. Это повесть М. Брыжинского «Половт» («Набат», 1982), повествующая о совместной борьбе русских и мордвы против монголо-татарских поработителей; роман Н. Учватова «Маркуз и Лундан» (1985), в котором рассказывается о драматических моментах сближения русского и мордовского народа, о первых шагах к установлению добрососедских отношений, сделанных князьями Пурешем и Юрием Всеволодовичем.

Писатели изображали в этих произведениях важнейшие события прошлого, среди которых совместная борьба народов России против монголо-татар и вхождение мордвы (в ряду других народов Поволжья) в состав Российского государства. В частности, роман Н. Учватова «Маркуз и Лундан» вышел в 1985-м году с посвящением «Дружбе народов СССР». Следует отметить тот факт, что 500-летний юбилей послужил активизации исторической тематики в современной мордовской литературе.

Во многих эпизодах романов-сказаний (а частично и произведений историко-приключенческого жанра) заметно влияние фольклорных традиций, причем это проявилось как в отборе изображаемых событий, так и в построении образной системы. Главный герой чаще всего идеализирован, а его антипод (отрицательный персонаж) обладает практически всеми возможными недостатками. Ткань исторического повествования часто прерывается лирическими отступлениями, в чем ощутимо воздействие стихотворно-фольклорных произведений.

Особенно сильно влияние устно-поэтического творчества сказалось при отборе художественно-изобразительных средств

в повести В. Левина «Гурьян». Писатель часто использует риторико-синтаксические обороты, «зачины» многих эпизодов, что было оценено критикой как «недостаточная развитость национальных традиций художественно-исторической прозы» [3: 205]. В историко-приключенческой повести М. Брыжинского «Набат» колорит времени передается за счет использования архаизмов, а из фольклорных элементов писатель успешно использует художественный параллелизм.

Романы-сказания и произведения историко-приключенческого жанра, как правило, имеют общих героев – реальных исторических лиц. Наиболее часто писатели вводят в систему персонажей мордовских князей Пургаза и Пуреша. В 1930-е годы Я. Кулдуркаев обратился к этим именам в поэме «Эрмезь». В романе К. Абрамова «Пургаз» образ мордовского князя находится в центре художественного интереса писателя. В «Набате» М. Брыжинского оба князя введены в сюжет как второстепенные герои. Именно в дружине Пуреша служат воины Маркуз и Лундан в романе Н. Учватова.

При сохранении литературных традиций и национальных черт жанровое многообразие помогает писателям создать широкую панораму исторического прошлого своего народа. Особенностью современной мордовской исторической прозы является взаимопроникаемость различных жанрово-стилевых структур. Происходит интенсивное внутрижанровое взаимодействие отдельных разновидностей исторической прозы.

4) В 1970-е годы создает свои традиции в прозе и «биографический роман на основе богатого историко-познавательного и художественно-эстетического материала, на фоне широкой исторической панорамы сложнейшего периода русской и национальной истории» [2: 204]. У истоков историко-биографического романа в мордовской литературе стоял К. Абрамов. Трилогия «Сын эрзянский» (кн. 1 – 1971, кн. 2 – 1973, кн. 3 – 1977) воссоздала жизнь и творческий путь великого скульптора С.Д. Нефедова (Эрзи). Писателю удалось художественно и исторически достоверно описать жизненный путь (более восьмидесяти лет) одного из лучших сынов мордовского народа.

Свое дальнейшее развитие жанр историко-биографического романа получил в творчестве М. Петрова. Главными героями его произведений стали люди, жизнь которых оставила глубокий след в истории России: П.А. Румянцев-Задунайский, Ф.Ф. Ушаков, Алена Арзамасская. Романы «Румянцев-Задунайский», «Боярин Российского флота», «Алена Арзамасская» интересны более углубленным пониманием исторических судеб мордовского народа, его неразрывной связи с русским народом.

Интерес к государственным деятелям России прошлых эпох (начало которому в мордовской литературе положили произведения М.Петрова) предопределил появление романов Ю. Козлова «От князя Рюрика до императора Николая II: страницы правления государством Российским» (1992) и «Союз короны и креста» (1995). Второй роман посвящен взаимодействию правителей русского государства и владык русской православной церкви.

Жанр историко-биографического романа часто используется писателями, ставящими в центр своих произведений образы деятелей политики, науки, литературы, искусства. Например, «Фаворит» В. Пикуля, «Пушкин» Ю. Тынянова, «Степан Разин» Ст. Злобина, «Младший сын» Д. Балашова, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Великий Моурави» А. Антоновской. К образу предводительницы крестьянского восстания Алены Арзамаской обращались как русские, так и мордовские писатели. Народную героиню не только включали в сюжет романов как второстепенный персонаж («Степан Разин» Ст. Злобина, «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина, «Патриарх Никон» М. Филиппова), но и отводили ей центральную сюжетобразующую роль («Алена Арзамаская» В. Карпенко, «Ради братьев своих» М. Брыжинского, «За волю» К. Абрамова, «Алена Арзамаская» М. Петрова).

Во многом наличие исторических сведений о давно прошедших событиях предопределяло выбор писателями той или иной разновидности исторического романа. Роман-сказание предполагает более тесную связь с фольклором, во многом умозрительную трактовку героев, событий, поступков. Однако велико влияние и творческих взглядов писателя, сделанный им выбор художественно-изобразительных средств при воссоздании исторического периода жизни народа. Например, К. Абрамов создал роман-сказание «За волю» о восстании под предводительством Алены Арзамаской, М. Петров – историко-биографический роман «Алена Арзамаская», а М. Брыжинский написал историко-приключенческую повесть «Ради братьев своих». Это связано с тем, что писатели ставили перед собой разные художественные задачи.

Роман-сказание – это прежде всего роман о «народной душе, веками складывающихся народных представлениях о доброте, честности, справедливости. Такие произведения как «Арслан» В. Иванова, «Единение» К. Васина, «Черный хлеб» Н. Ильбека, «Незабываемые годы» И. Гази и другие, – по мнению литературоведа А. Брыжинского, – в наибольшей степени определяют движение послевоенного поволжского исторического романа. Писатели воссоздают цельный полнокровный образ народа, рисуют яркие народные типы» [1: 37].

В жанре романа-сказания ошутимо сказывается стремление писателей восполнить недостающие исторические документы легендой или преданием. Многие эпизоды романов-сказаний весьма сомнительны с точки зрения исторической науки, но воссозданная в зримых образах и бытовых деталях жизнь народа, события далекой действительности, связанные с историческим прошлым мордвы, позволяют читателю заглянуть в глубину веков.

Для национальных исторических романов в целом характерен широкий спектр исторической типизации, реалистическое воссоздание прошлого, пристальное внимание к судьбам конкретных людей, в которых многомерно отражается жизнь. Многообразие жанров и жанровых форм повествования в мордовской исторической прозе связано с раздвинутостью тематических горизонтов жанра: здесь и далекая история, и история, которую еще помнили современники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брыжинский А.И. Современная мордовская проза: движение жанра. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1995. – 232 с.
2. Макушкин В.М. Обретение зрелости. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1984. – 224 с.
3. Малькина М.И. Современность исторической прозы // Современная мордовская литература. 60–80-е гг.: в 2-х ч. – Ч. 2. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1991. – С. 200–210.

УДК 82-15

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА В МЕСНЕВИ ЮНУСА ЭМРЕ «РИСАЛЯТУН-НУСХИЙЙЕ»

Х.Б. Гумматова

«Рисалютун-Нусхиййе», являющийся первым дидактическим месневи тюркоязычной литературы XIII века, выступает в качестве произведения, отражающего в аллегориях и символах сущность мировоззрения Юнуса Эмре, стиль верования древних тюрков, их жизненные взгляды, а также смысл мира сотворения, действительности. С точки зрения первого дидактического месневи на турецком языке, это произведение занимает особое, свойственное только ему место в истории азербайджанской литературы. Это рисале, в первую очередь, показывает широкие возможности турецкого языка, и вместе с тем, дает понять о том, что на этом языке были созданы великие произведения. Поэт в этих произведениях призывает людей к истине, справедливости. Приглашает их творить благие дела, быть доброжелательными, не идти на поводу страстей желаний, не быть заложником соблазна. Со временем значимость и ценность этого

произведения еще более возросла, под его влиянием были написаны десятки рисале воспитательного и назидательного содержания.

Ключевые слова: XIII век, Юнус Эмре, месневи, аллегория и символ, «Рисалятун-Нусхийе».

«Risalyatun-Nushiyee» is the first didactic mesnevi of the Turkic-language literature of the 13th century. acts as a work, reflecting in allegories and symbols the essence of the worldview of Yunus Emre, the style of belief of the ancient Turks, their views on life, as well as the meaning of the world of creation, reality. From the point of view of the first didactic mesnevi in Turkish, this work occupies a special, characteristic only place in the history of Azerbaijani literature. This risale, first of all, shows the wide possibilities of the Turkish language, and at the same time makes it clear that great works were created in this language. The poet in these works calls people to truth and justice. Invites them to do good deeds, to be benevolent, not to follow the passions of desires, not to be a hostage of temptation. Over time, the significance and value of this work increased even more, under his influence dozens of drawings of educational and edifying content were written.

Keywords: XIII century, Yunus Emre, mesnevi, allegory and symbol, «Risalyatun-Nuskhiye».

Из наследия великого поэта-мутасаввифа тюркского мира Юнуса Эмре до нас дошел дидактический месневи «Рисалятун-Нусхийе». Этот русале, являющийся первым дидактическим месневи тюркоязычной литературы XIII века, выступает в качестве произведения, отражающего в аллегориях и символах сущность мировоззрения Юнуса Эмре, стиль верования древних тюрков, их жизненные взгляды, а также смысл мира, сотворения, действительности. С точки зрения первого дидактического месневи на турецком языке, это произведение занимает особое, свойственное только ему место в истории азербайджанской литературы. В тюркском литературоведении о данном произведении высказываются различные идеи, взгляды. Некоторые специалисты, например, исследователь Ф.Кёпрулузаде говорит, что «Создавая это произведение, Юнус получал вдохновение от поэтов-мутасаввифов [1: 293], однако другой исследователь – Н.С. Банарлы отмечает, что «При написании данного произведения, Юнус не зависел от вдохновения, которое могло черпаться из произведений Аттара или каких-либо других поэтов» [2: 334]. В «Рисалятун-Нусхийе», явившемся первым дидактическим месневи в истории тюркской литературы, «Эмре Юнус вступил на путь написания книги наставлений, под влиянием совокупности своих разносторонних мыслей» [3: 121–122].

В XIII веке, когда имело место господство фарсидского языка, этот гениальный творец, ставший венцом мысли тюркского мира,

томившегося в тисках волнений, сумел в полной мере передать всю прелесть турецкого языка в своих произведениях. В тот период это свое произведение Эмре Юнус написал на простом турецком языке, в стихосложном размере, основанном на долготе слогов, в стиле, который понятен сегодня человеку XXI века, что говорит о широчайших возможностях турецкого языка.

До этого времени первым дидактическим месневи в истории азербайджанской литературы считалось произведение «Ментигуль-тейр», написанное на фарсидском языке Ф. Аттаром. Однако теперь с уверенностью можем утверждать, что дидактический месневи «Рисалетун-Нусхийе», созданный Юнусом Эмре на турецком языке, является первым дидактическим месневи в азербайджанской литературе. Язык произведения прост и понятен, здесь мы не встречаем излишков, вставок и музхэфов фарсидско-арабского содержания. Наряду с тем, что рисале написано с использованием ясных всем древних турецких слов и выражений, это произведение несет в себе язык, понятный современному читателю. «Термин месневи перешел из тюркской литературы в иранскую, можно встретить большое число произведений XI–XIX столетий, написанных таким образом» [4: 430]. Данное произведение составляет вершину творчества Юнуса Эмре. Его главной целью является призыв к людям идти по праведному пути. Эмре Юнус призывает людей видеть правду, держаться Господнего пути, уничтожать в себе все плохое, старается увести их от стези богохульства, воспевает культ добрых дел и начинаний. «Сначала великий Господь решает наставить какого-либо человека на путь истины, после этого божественного решения Он посылает человеку (группе людей) книгу, увещающую их об этом пути, а также выбирает для них учителя-пророка, который истолковал бы содержание этой книги» [5: 15]. Поэты тоже словно посланники Господа на земле. Они тоже избранны Господом Богом для того, чтобы направлять людей на путь истины, это люди. Которые несут в себе большую значимость и ценность. Это рисале поэта является опорой и фундаментом сотен месневи, написанных впоследствии на турецком языке, а также говорит о великой мудрости, содержащейся в нем. Дату написания произведения автор выражает в конце месневи в нижеследующим бейте в соответствии с традициями классического стиха:

Некоторые исследователи эту дату принимают как вступление Юнуса Эмре в религиозную секту. Однако в самом месневи имеет место такой намек, что поэт при написании данного произведения уже прошел все этапы секты, в которой находился.

В поэзии тасаввиф отождествление, уподобление души к дому несет традиционный характер. Мы встречаем это уподобление во всей

средневековой поэзии и на языке поэтов. Здесь поэт, уподобляя свою душу дому, посредством символов доводит до читателя, что в этом доме горит свеча веры, а в этом свете видится чистота истины, к которой он сам тоже стремится. Из этих выражений становится ясно, что автор является из числа верующих, в соответствии с чем ему удалось, посчастливилось увидеть свет истины. Произведение построено на аллегориях и символах в соответствии с ирфан-учением поэта.

Это рисале было написано в 1307–1308 годах (в 707 году по хиджре) в ритме аруз, в виде меснэви. Это поучительное и назидательное рисале после вступления в стихотворном бейте начинается с короткого мензурэ.

Здесь мы не встречаем присущие классическим меснэви особенности. Как известно, еще одним из главных признаков, отличающих меснэви от других образцов стиха, является то, что события тут происходят по определенному плану. То есть, после традиционной части все события, происходящие с героем начиная от рождения вплоть до конца его жизни доводятся до читателя поэтическим языком. В данном случае наблюдаются события, повествующиеся во вступлении, основной части и окончании. Про это Исмаил Унвер пишет: «В некоторых меснэви начального периода (XIII–XIV века) видно отсутствие разделения на эти части. К слову, в коротком меснэви «Китабу Эвсафи Месаджидиш-шерифе» Ахмеда Факиха, в «Юсифу Зюлунха» Сейада Хамзы, в «Рисалятун-Нусхийе» Юнуса Эмре, а также в «Ментикут-тейриндэ» Гюльшехри наличие этих разделов не наблюдается» [4: 431].

В качестве еще одного важного свойства, отличающего это меснэви от классических выступает отсутствие в данном произведении традиционных заголовков. Как нам известно, одной из главных черт, обуславливающих и классические, и средневековые меснэви является наличие в них традиционных заголовков. В меснэви, начинающихся с тохид, нэт, мюнаджат, медхийе и фахрийе, после того, как поэт передает единство Бога, возвышение пророков, он, восхваляя государя, повествуя о положительных моментах общественной ситуации, также дает короткую информацию и о самом себе. Все эти особенности являются одними из главных достоинств, преимуществ, обуславливающих данные меснэви. Наличие этой традиции в тюркоязычной поэзии следует оценивать как пришлый феномен, возникший в результате арабских и фарсидских влияний, что во времена Юнуса Эмре еще не играло настолько сильной роли в поэзии. Усиливавшие со временем воздействие сторонние элементы как и в других областях, так и в поэзии стали ощутимо выражать свое влияние. Это показало себя

в последующих тюркских меснэви, что явилось естественным событием. Мы не встретили в меснэви Юнуса Эмре эти традиционные случаи.

После краткого мэнзуре в меснэви начинается основная часть – вступление. Здесь поэт начинает основную часть своего произведения посредством совершенно отличающегося вступления. В соответствии с тюркскими поэтическими традициями, упомянув создание Адама словами «Бисмилля сказав принесла земля», поэт начинает разговор о четырех стихиях. Одной из таких стихий (энесир-эрбянин) является «сделал землю опорой посредством воды», приводящий их в движение «ветер пришел и принес с собой момент», сказав это, выражая существование ветра после земли, а затем говоря о том, что огонь дал им тепло, он указывает на роль четырех стихий, явившихся средством создания этого мира. Поэт по отдельности доводит до читателя, что несет с собой каждая из этих стихий в характер и суть человека, а также какую роль они играют в его жизни.

О земле, выступающей в качестве основы четырех стихий, автор говорит, что с ней у человека проявляются четыре состояния. Это «терпение, упование», что имеет место в душе каждого человека. То, как человек может их регулировать, на какие цели их настраивает является одним из главных условий. Затем поэт доводит до читателя четыре состояния, которые приходят с водой. Говоря «Это наслаждение, а также здоровье, милость, воссоединение», поэт напоминает, о добрых намерениях, благих делах что приходят с водой, а также о том, что вода это создатель утонченной сути в характере человека. Перечисляя читателю, что приходит с ветром, автор указывает, что четыре элемента, являющиеся владыкой недобрых дел, – «лжи, двуличия, похоти» составляют его зародыш. Говоря, что затем с огнем пришли «сладострастие, надменность, корысть и зависть», автор указывает людям и их источник тоже.

Создавая человека, Господь вдохнул в него душу. Значит, душа является создателем божественной сущности. Говоря, что с душой (жизнью) пришли «удовольствие единства, стыдливость, учтивость», поэт перечисляет по одному все эти особенности и доводит до своего читателя деяния, вытекающие из этого. Перечисляя открытым текстом качества, формируемые в человеке этими четырьмя стихиями, поэт раскрывает особенности характера человека. Эти стихии, составляющие материальное бытие человека, играют основную роль в его существовании. В связи с тем, что приходящее человеку телесно связано со страстью желаний, а приходящее душевно исходит от божественного источника, поэт придает особую значимость наличию моральный качеств, их воплощению.

Как видно из меснэви, если земля и вода выступают в качестве источника всего благого, то приходящее с огнем или ветром наоборот, являются источником прохого, злого, клеветнического. Наряду с телесной организацией, которая обуславливает приход этих четырех стихий, Эмре Юнус также перечисляет и те качества, которые приходят душевно и никогда не покидают тело человека.

После тринадцати бейтов меснэви, автор произведения показывает, что тэфиле является «Фаилатун фаилатун фаилат». После них начинается основная часть меснэви. В этом меснэви Юнус Эмре предстает перед нами в образе наставника, увещателя, учителя-воспитателя.

Первая часть меснэви называется «Дастан разума, дастани рух (души), и связанным с ними настроением».

В этой части автор повествует о мудрости разума, а также несчастий, связанных со страстями желаний. Поэт говорит о существовании в человеке двух султанов, о постоянной борьбе между ними, о господстве над его телом того из них, кто победил, а также роли, которую играют в характере этого человека стихии. Одной из них является разум человека, а другой чувство, управляющее страстью желаний и соблазнами.

В меснэви поэт показывает, как в различных формах внутри человека проявляется милосердие, повествует о свойственных ему особенностях. Автор, с одной стороны, говорит о том, что милосердие, господствующее внутри человека, проявляется в виде трех тысяч солдат, каждый из которых является молчаливым храбрецом, с другой стороны, находящиеся на другой противоположной стороне борьбы страсти желаний видятся поэту как девять тысяч солдат, каждый из которых находится внутри человека в состоянии готовности. Называя детей страстей желаний как «чернолицые отметины» («нишанлары бу ким юзлери кара»), повествуя про их деяния, заранее предупреждает читателей о делах, которые могут быть содеяны страстями желаний. Юнус Эмре говоря «кто может не быть одним из них, чтобы не вписать свое имя в толпу тех, кто ждет суда страстей желаний», призывает быть независимым от страстей, не стать их пленником. Автор повествует также и о девяти сыновьях, которые выступают в качестве различных форм проявления соблазна.

Вторая часть меснэви называется Дастан-Генаэт.

Бережливость является божественным моментом, поэтому является одним из прекраснейших ликов Господа. Солдаты бережливости побили армию корысти, стали повелителем души человека. Говоря об их месте, ведь «где они взойдут на трон, тот человек постигнет божественные ценности и воистину познает счастье».

В разделе «Дастан-генфэт» этого меснэви повествуется о хвастливости, высокомерии и бахвальстве. Надменность и высокомерие являются чертами, которые мешают человеку возвыситься, достигнуть божественного света. Автор сравнивает надменность с разбойником, сидящем на вершине горы или дорожным грабителем. Юнус Эмре прекрасно видит будущее таких людей, по его мнению, не проходит так много времени, как они не чувствуют землю под ногами и несутся дорогой неверных. М. Татчи, являющийся исследователем творчества Юнуса Эмре, пишет: «Юнус сравнивает надменность в разбойниками, сидящими на горе. Данное сравнение, наряду с рядом других, несет в себе ценность знаний, полученных от социальной жизни того периода. Особенно пострадали от таких «разбойников» анатолийские турки, имевшие полукочевой уклад жизни. Юнус использует данный мотив как абстрактное сравнение. Вместо того, чтобы быть под властью надменности, являющейся одним из ликов разбойничьих страстей желаний, лучше быть вместе со скромностью, как противоположностью высокомерия. В этом разделе надменность передается через символ «гора». Опосредованно, выражаясь словами Юнуса, скромность в противовес горе есть низменность, и он говорит это выражением «земля» (равнина, территория, низменность)» [6: 10].

Жизнь, прожитую с высокомерием и спесивостью, автор считает пущенной по ветру. Поэтому он призывает таких людей прилушиться к голосу разума. Он считает, что необходимо быть человеком «равнинной души». Надменность удаляет человека от добрых начинаний. «Равнинность души» для него большое богатство, поэтому автор считает, что такие «люди, благодаря «низменности» души, постепенно воссоединяются с великим океаном, становясь его частью». Поэт доводит до сведения читателей, что люди с «равнинной душой» будут занимать особое место с Цартсве Господнем. Океан этот бесконечен, внутри его величия находится бесценный камень, и люди с «равнинной душой» завладеют этим несметным сокровищем. Потому что такие люди чисты как родниковая вода и сольются воедино с бескрайним океаном. О таких людях в высказываниях Юнуса Эмре проходит такая идея: «будь землей, пусть каждый ступает по тебе». Дорожная пыль – след и признак. В священном Коране часто говорится о признаках истины, а разностороннее воплощение правды представляется как признак истины [7: 268].

Третья часть меснэви называется «Дастан Бушу», то есть «Гнев».

Как видно из самого меснэви, гнев осуществляет деятельность страстей желаний. Он всей своей сущностью препятствует реализации добрых начинаний.

В четвертой части меснэви более широко и всесторонне повествуется о Терпении («Сабр»). О терпении в священном Коране дается информация во многих аятах. Поэтому, было бы уместно обратить внимание на некоторые образцы. «С терпением просите о помощи. (Аль-Багара. 2/45) О, верующие! Терпите все трудности исполнения всех обязательных деяний, с терпением переносите беды и страдания» (Али-Имран. 3/200). «Бог любит терпеливых (3/146). Потому что Аллаха с терпеливыми, их друг» (Багара. 2/153)

В месневи «Рисалютун-Нусхийе» больше всего уделяется внимание ценностям, связанным с терпеливостью человека. «Где терпение, там успех начинания», «богатый терпением превыше всех», «терпеливые возвысятся» – говорит поэт и утверждает, что выбравший себе в сотоварищи терпение обеспечит себе добрую судьбу.

Тут поэт говорит о возвышении пророков благодаря в том числе и терпеливости, убеждает людей, что при помощи терпения можно достигнуть всех целей. «Господь, создав разум, увидел в нем послушание и сказал, что не создал ничего более высокого, более радостного, чем ты. Кроме того, Господь не дал ничего более великого, чем терпение разума» [8: 110]. Как видно из этого меснэви, Юнус Эмре видел в человеке XIII столетия терпение, стойкость, выносливость, призвал людей к терпимости на этом трудном пути.

В пятом разделе поэмы ведется повествование о зависти. Напоминая читателю о завистливости, автор предупреждает, что с древних времен главной заботой этого чувства было создание интриг и раздоров. С. Шихьева в связи с толкованием одного стихотворения Насими пишет: «В действительности, человеку присущи свойство терять свою ценность из-за чувства внутренней зависти. В соответствии с тасаввифом, такие чувства, как зависть помутняют зеркало души человека. В стихотворении-тасаввифе это называется “ржавчина” (“пас”), а в живой разговорной речи “темнота души” (“телбигаранлыг”))» [9: 136].

Последняя – шестая часть меснэви называется «Дастан-Агл». В этом разделе поэт дает читателям советы и назидания, призывает их прислушиваться к голосу разума.

В отличие от других меснэви, в начале своего рисале Юнус Эмре повествует о трех видах разума: эти три этапа Разума направлены на понимание триединства Господа, мира и загробной жизни. Написанное о разуме имеет прозаичную форму. Это выступает в качестве главной особенности, которая отличает меснэви от написанных ранее.

Написанное в XIII веке произведение Юнуса Эмре меснэви «Рисалютун-Нусхийе» является назидательной, поучительной книгой. Посредством рисале мы получаем возможность вспомнить также

и некоторые забытые моменты. Об этом Х. Гумматова пишет: «Если с одной стороны эти образцы придали творениям поэта определенную стройность, народный дух, с другой – эти образцы сами сохранились посредством стихов Юнуса Эмре. Скажем, эта сторона более ценна. Этим путем мы получаем возможность ознакомиться с полным и хорошошим старым вариантом ряда фольклорных образцов» [10: 2].

Это рисале, в первую очередь, показывает широкие возможности турецкого языка, и вместе с тем, дает понять о том, что на этом языке были созданы великие произведения. Поэт в этих произведениях призывает людей к истине, справедливости. Приглашает их творить благие дела, быть доброжелательными, не идти на поводу страстей желаний, не быть заложником соблазна. Со временем значимость и ценность этого произведения еще более возросла, под его влиянием были написаны десятки рисале воспитательного и назидательного содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Köprülü F. Türk edebiyatında ilk mutasavvıfler. – Ankara, 1976.
2. Banarlı N.S Türk edebiyatı tarihi. – İstanbul, 1983. – S. 1.
3. Ayan H .Risaletün-Nüşhiyyə üzerinde bazı düşünceler. Yunun Emre sempozyumu bildirileri. Ankara. 1990.
4. Ünver I. Mesnevi. Türk dili. Divan şeiiri. II. – Ankara, 1986. – Sayı 415–417 avqust-eylül.
5. Hacı S. Həzrət Nizami Gəncəvinin yaradıcı lığında peyğəmbərlik anlayışı və həzrət Məhəmməd (s.ə.s). II kitab. – Bakı: Nafta-Press nəş., 2008.
6. Tatçı M. Yunus Əmrə Risaletün-Nüşhiyyə tenkitli metin. – Ankara, 1991.
7. Cümşüdoğlu N. Füzulunun sənət və mərifət dünyası. – Bakı-Tehran, 1997.
8. Hümətova X. Yunus Əmrə. – Bakı. Ruemi nəşriyyatı, 2006.
9. Şıxıyeva S. İrfani-psixoloji paralellər. (Nəsimi şeiiri əsasında) Elmi araşdırmalar. V buraxılış. – Bakı. 2003.
10. Hümətova X. Qazi Bürhanəddin: Təsəvvüfi ideyanın etnik-millî çalarları. Elmi araşdırmalar. – Bakı. 2013.

УДК 821.511.151

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА МАРИЙСКОГО РАССКАЗА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (1946 – НАЧАЛО 1980-х гг.)

Н.В. Гусева

В статье на основе анализа марийских рассказов о Великой Отечественной войне послевоенного периода рассмотрены основные составляющие поэтики композиции и сюжета: повествовательно-композиционная форма произведения, композиционные приемы и принципы, композиция сюжета; выявлено внутреннее состояние персонажа (психологический

сюжет) через изучение внесюжетных элементов (лирические отступления, пейзаж, письма, рассуждения героев и т.д.).

Ключевые слова: рассказ, Великая Отечественная война, композиционно-повествовательная форма, сюжет, ретроспекция, кольцевое обрамление, психологизм, внесюжетные элементы.

In article on the basis of the analysis of Mari's stories about the great Patriotic war post-war period, the basic components of the poetics of composition and story: narrative-compositional form of the work, compositional techniques and principles, composition of the plot; observed internal state of the character (psychological story) through the study of poetics of the elements (lyrical digressions, landscape, writing, reasoning characters, etc.).

Keywords: story, Great Patriotic War, compositional and narrative form, narrative, recollection, framing, psychology, off-plot elements.

В 1946 – начале 1980-х гг. одним из ведущих жанров марийской прозы о Великой Отечественной войне становится рассказ. И именно в этот период наблюдается обогащение его сюжетно-композиционной структуры, смена композиционных приемов и принципов, формы повествования, усложняется сюжет произведений, на первый план выдвигается психологическое состояние персонажа. Их анализ позволяет увидеть динамику поэтики «военного» рассказа в послевоенное время.

В нарративной структуре рассказов периода войны главное место занимали повествователь или приближенный к автору рассказчик, который, как правило, был свидетелем или прямым (непосредственным) участником описываемых событий (боевых или тыловых). Подобная композиционно-повествовательная форма в полной мере соответствовала актуальным агитационно-публицистическим задачам авторов и всей литературы в целом; эта форма способствовала субъективации повествования (приближению автора к нарративной истории) и достижению эффекта достоверности изображаемого.

Композиция художественной речи в марийских послевоенных рассказах отличалась уже разнообразием повествовательных форм: 1) перволичное повествование, в котором повествователь – участник описываемых событий; 2) повествование от третьего лица, в этом случае повествователь рассказывает ту или иную жизненную историю, но не является главным действующим лицом, его роль – роль свидетеля, наблюдателя; 3) одновременное присутствие двух субъектов речи, которые эксплицитно используют местоимение «я»: перволичный повествователь и рассказчик от первого лица (сказовая композиция); 4) одновременное использование аукториального повествования и несобственно-прямой речи. Совмещение разных форм и типов

повествования, конечно, свидетельствовало о расширении художественных возможностей марийской литературы.

В рассказах В. Любимова «Бык», «Картошка» и «Хлеб», В. Косорова «С буханкой хлеба» с перволичной повествовательной формой повествователь, наряду с другими персонажами, находится в фабульном пространстве произведения, выступает одним из действующих лиц изображаемого события. В таких рассказах часто встречаются глаголы, выражающие значение восприятия и состояния, и местоимения «я» или «мы». Персонаж-нарратор рассказывает о нелегком труде детей в деревенском тылу, о том, что сам испытывал в суровые военные годы вместе с деревенскими ребятами. Такие рассказы, в основном, являются автобиографическими: в них – автобиографический герой, отождествленный с автором-повествователем.

Повествования от первого лица отличались высокой степенью субъективности изложения, им свойственна «ограниченность изображаемого точкой зрения повествователя, его опытом и кругозором» [7: 29]. Именно такое повествование мы обнаруживаем в рассказах Е. Янгильдина «Ответ», «Балтиец» и «Старый солдат», в которых перволичный повествователь ограничивается только одним – субъективно значимым для него – событием-воспоминанием и опускает целый ряд других жизненных историй.

Послевоенный рассказ о Великой Отечественной войне широко представляет и повествование от третьего лица. В таком повествовании выражает себя, как отмечает Н.А. Кожевникова, «либо всезнающий автор, либо анонимный рассказчик» [4: 3–4]. Именно так построены рассказы В. Любимова «Лошадь» и «Смелый Веня», В. Сапаева «Танкист» и «Командир орудия», Ю. Артамонова «Барометр» и «*Без названия*» (из цикла рассказов «Небо синее, земля зеленая»), К. Березина «Разведчик», В. Юксерна «На рассвете», «Жили два друга» и «Капля воды», Т. Апатеевой «Бесстрашный». Повествователь противопоставлен в них другим персонажам, ибо он является фигурой иного уровня, иного пространственно-временного плана; он выступает как объективный наблюдатель, всезнающий рассказчик. Отличительными особенностями такой формы повествования являются большая степень объективности, свобода и полнота в раскрытии внутреннего мира персонажей, в описании окружающей их действительности.

Двух субъектов речи, которые одновременное присутствуют в тексте и эксплицитно используют местоимение «я» (это повествователь от первого лица, приближенный к автору, и рассказчик, повествующий тоже от первого лица), мы видим в рассказе П. Лукова «Сердце матери». Оба нарратора являются участниками рассказываемых

ими событий, на которые они смотрят ретроспективно. Помимо них, в произведение включен вставной эпизод, воспроизведенный третьим рассказчиком – Марией Шумелевой; она рассказывает о пропаже дочерей в годы войны, а автор-повествователь является ее слушателем, переживающим вместе с женщиной и разделяющим ее боль утраты.

В марийских рассказах послевоенного периода в рамках одного произведения часто варьируются или совмещаются разные формы повествования: повествование начинается в форме третьего лица, а военная действительность (картина военных событий) представлена через воспоминания в перволичном повествовании. Так, в рассказе «Дошли» Ю. Артамонова (входит в цикл рассказов «Небо синее, земля зеленая») повествование начинается как аукториальное: речь идет о встрече одного ветерана (его имя не указывается) со школьниками накануне Дня Победы. Рассказ же приглашенного ветерана о взятии Берлина, занимающий основную часть произведения, дается уже в форме первого лица. Таким образом, достигается не только содержательная глубина повествования, но и его завершенность и цельность на уровне композиционной формы речи.

Основные композиционные приемы марийского «военного» рассказа 1946 – начала 1980-х гг. – это кольцевая композиция и ретроспекция. Они приходят на смену противопоставлению, характерному для рассказа военных лет, выражающему главный внешний конфликт времени (фашисты и советские люди), и углубляют содержательную структуру произведений. Противопоставление же получает новое художественное оформление, например, по принципу противопоставления даются разнопафосные событийно-временные пласты – настоящее и прошлое.

Многочисленные фрагменты текстов, представляющие собой воспоминания персонажей о прошлом, обозначены глубоким драматизмом, а порой и трагизмом, в то время как настоящее описано, наоборот, в радужно-светлой эмоционально-стилевой тональности. Например, в рассказе Е. Янгильдина ярко сочетаются обе тенденции: *А таче, Май пайрем кечын, Юл серышке поснак куанен лектым. Ваштареш толшо кажне ег – палымышат, палыдымышат – орден да медаль дене чолгыжшо онем ончалеш да мый денем шыргыжал саламлалтеш. Школьши вашкем. Тушто таче мыйым вучат. Самырык калыклан Юлнан моторлыкшо, тудын шуко куан ден йӱсылыкым ужмыж нерген каласкалаш тӱналам* [11: 85] (А сегодня, в день майского праздника, я вышел на Волгу, радуясь по-особенному. Шагающий навстречу мне каждый человек – знакомый, незнакомый – посмотрит на мою грудь, сияющую орденами и медалями, и ласково поздоровается. Спешу

в школу. Меня сегодня там ждут. Молодому поколению буду рассказывать о красоте нашей Волги, о ее радостях и горе) (рассказ «Балтиец»).

Кольцевая композиция («композиционная переключка между началом и концом произведения» [3: 128]) проявляется в рассказах в разных вариациях. Это может быть, например, хронологическое единство начала и конца. Так, в рассказе Е. Янгильдина «Два письма» начало и конец относятся к современности, в то время как центральная часть (основа) рассказа – это, по сути, история о военной судьбе главного героя Владимира Петровича (о его ранении на фронте, контузии, лечении в госпитале). Начинается рассказ с описания страдной поры в колхозе «Победа» в настоящем времени и заканчивается возвращением в современность, которое дано как основное время повествования: *Шонго тракторист анга ўмбаке ошкыльо* [12: 67] (Старый тракторист отправился на пашню).

Формально-содержательной основой кольцевой композиции часто является пейзажное описание. Так, пейзажное кольцевое обрамление (описание красоты Волги, ее просторов) встречается в рассказе Е. Янгильдина «Балтиец»: *Теве шошо мурен-куштен лишемеш. Юл, пуйто тидым шижын, эркын помыжалтеш да шке ўмбацше кўжгё ий комым налын кудалташ ямдылалтеш. <...> Кенгеж пагыт Юллан утларак шўмым куандарыше сыным пуа. Тымык эрдене вўд чўчкыдынак ош мамык зай тўтыра дене леведалтеш. Кече кўзымё семын тудо шула: я энгерыш волен шинчеш, я куштылго пылыш савырна. Лай мардеж тарвана. Эгер ловыкалташ тўналеш. Пуйто тудо кок сер коклаште рўпшалт кия да уло онжо дене шўла. Ончалза те Юлым кенгеж кастене! Кече, йыргешке йошкар салмала койын, ала-кушко мўндырко шылеш* [11: 78–79] (С танцами и песнями приближается весна. Волга, словно почувствовав это, тихо просыпается и готовится сбросить с себя толстый слой льда. <...> С приходом лета Волга становится еще красивее. Тихим утром вода в ней часто окутывается легким туманом. Ближе к обеду туман рассеивается: либо ложится на речку, либо поднимается высоко в небо. Дует легкий ветерок. Река начинает колыхаться. Будто она лежит, качаясь между двумя берегами, и дышит полной грудью. А посмотрите вы на Волгу летним вечером! Солнце, похожее на круглую раскаленную сковороду, прячется куда-то далеко). Картина пейзажа в контексте всего произведения выступает в идейно-концептуальной функции: она подчеркивает онтологическую ценность природы и человеческого существования в ней, а также противоестественность войны природе и человеку.

Кольцевую композицию в рассказе Е. Янгильдина «Ответ» определяет событийный фактор, связанный с письмом и определяющий

идейно-эмоциональный рисунок произведения: событие начала произведения – Игнат Сапаров через несколько десятков лет после войны получает письмо от бывшего командира, лейтенанта-сослуживца Хабибуллина Асадбека; финальное событие – ответ Игната на это письмо.

В послевоенной прозе сильно сужается круг однолинейных рассказов с простым типом композиции, характерных для военных лет (с изображением событий военного времени в хронологической последовательности). Среди таких традиционных произведений с простым типом композиции можно назвать рассказы В. Сапаева «Танкист», К. Березина «Разведчик», В. Юксерна «На рассвете», «Жили два друга» и «Капля воды».

В основной же части рассказов отмечена тенденция к усложнению художественной структуры, в первую очередь, за счет ретроспекции – композиционного приема, позволяющего связать (или сравнить) военную действительность и современность, усилить авторскую идейную инвективу. Художественное время выступает в них как переплетение настоящего (основного времени повествования) и недавнего прошлого, которое реанимировалось с помощью воспоминаний. Ретроспекция в них чаще всего становится принципом композиции, жанровый подвид таких рассказов – рассказ-воспоминание, тип композиции условно назовем мемуарной композицией

Благодаря такой композиции в рассказе «Без названия» Ю. Артамонова воспроизводится история деда Матвея, потерявшего сыновей, защищавших Родину, переживания пожилого человека, получившего похоронки о них, его смерть от душевного потрясения в День Победы 9 мая 1945 года.

В ряде рассказов-воспоминаний ретроспектива прямо заявлена самим автором-повествователем в самом начале произведения. Например, Т. Апатеева так начинает свой рассказ «Бесстрашный»: *Тидлан ынде шуко ий эртен* [2: 52] (С тех пор прошло много лет). По позиции нарратора и некоторым данным персонажа ясно, что рассказывается история отца Т. Апатеевой. Фамилия его не названа в произведении, а про его происхождение написано так: *Юл кундемын шочшыжэ, тыглай мариий ен. Артиллерист. Мӧнгыштыжӧ пелашыже, эргыж ден удыржӧ кодыныт* [2: 53] (Уроженец Поволжья, простой мариец. Артиллерист. Дома остались жена, сын и дочь). Автор вспоминает о его дружбе с Александром Чапаевым (сыном Василия Ивановича Чапаева), рассказывает о его воинских подвигах и смерти в одном из неравных боев.

В «мемуарной композиции» востребована сказовая форма повествования («рассказ в рассказе»), при которой героем-рассказчиком чаще всего выступает фронтовик, участник событий (рассказы

Ю. Артамонова «Дошли», Е. Янгильдина «Два письма» и «У Волги», П. Лукова «Сердце матери», В. Абукаева «Маленький партизан», В. Сапаева «Мой дядя Степан» и др.). Так, в «Маленьком партизане» В. Абукаева таким героем-рассказчиком является фронтовик Ярметов Яндыган, рассказывающий школьникам о своей тяжелой военной жизни, пребывании в плену, а также представляющий проникновенные истории разных людей военного времени (одна из них – трагическая история 12-летнего мальчика Фильки, который по совету бабушки, расстрелянного немцами, приходит в партизанский отряд и при выполнении задания попадает в плен, был измучен фашистами).

В послевоенный марийский рассказ о Великой Отечественной войне «входят» не только различные композиционные приемы, усложняющие событийную фабулу и обогащающие однонаправленный (однолинейный) сюжет, вносящие в него многочисленные жизненные подробности, но и художественная стратегия, придающая повествованию психологическую напряженность. Все это вместе взятое было признаком движения к современной композиции «военного» рассказа. Она отличалась, прежде всего, присутствием в образной структуре произведения одного главного персонажа; его внешняя (событийная) или внутренняя жизнь составляла центральную часть сюжета, и именно, с ней связывались все основные содержательные уровни произведения. Сюжет замедлялся (в «военном» рассказе началось движение в сторону динамического сюжета) за счет многочисленных событийных «пауз» (описаний, жизненных деталей, подробностей, диалогов, несобственно-прямой речи).

Действительно, в послевоенном рассказе традиционный событийный сюжет и его основа – традиционный конфликт, основанный на противопоставлении персонажей, миров, жизненных принципов, идей и т.д. – уходят на второй план. Если даже он остается, то он переплетается с другими видами конфликтов, что также ведет к усложнению сюжета рассказа. Например, в рассказах «Жили два друга» В. Юксерна и «Вышитый белый платочек» В. Косорова традиционный военный конфликт (наши и фашисты) переплетается с любовным, актуализируя ценностные аспекты жизни, противостояние нравственно-этических принципов.

Вместо динамики событий главной целью рассказчика часто становится показ внутреннего состояния персонажа (психологический сюжет). Отсюда особую важность приобретают различные внесюжетные элементы. Особенно примечательно в этом плане творчество В. Абукаева. В своем рассказе «Маленький партизан» он обращается к описаниям природы, бытовым картинам, письмам с фронта, лирическим отступлениям.

Много места в марийском «военном» рассказе занимают рассуждения, «отвлекающие» от основного сюжетного действия, например: *Молан, молан тиде рвезе шке ялышкыже вор ег семын шолып кая? Молан тудым тушто нигö ок вучо? Кö титакан? Сар! Шучко сар титакан!* [1: 46] (Почему, почему этот мальчик в свою родную деревню идет как вор? Почему его там никто не ждет? Кто виноват? Война! Виновата страшная война); *Кö мане, война тул мемнан кундеммыш шуын огыл?! Шуын! Мыняр ача-кочам ўмырешлан нангаен, ава-кова-влакын тазалыкыштым ончылгоч лунчыртен, мотор пўртўснам карген?!* [1: 51] (Кто сказал, что война не дошла до наших родных мест?! Дошла! Скольких отцов-дедов навсегда унесла, раньше времени здоровье бабушек-матерей подорвала).

Лирические отступления даются авторами чаще всего в форме короткого риторического, а иногда прямого обращения к кому-либо (персонажам или читателям). Часто они совмещаются с размышлениями персонажей. В этом плане представляют интерес рассказы В. Любимова, которые по своей содержательной перспективе связаны с изображением тыла, представляют собой гимн хлебу, картошке, в военное лихолетье помогавшим выжить людям в тылу и на фронте. Такое сочетание голоса автора из лирических отступлений и размышлений о них персонажей (детей, почти по-взрослому осознающих цену хлеба и картошки) мы находим, к примеру, в его рассказе «Сарын кочыжо» («Горечь войны»): *Паренге! Кызыт мыланем тый могай шерге, кинде дене иктак улат!* [6: 84] (Картошка! Как хлеб, ты мне сейчас дорога!); *Кинде! Кызыт ушыштем тудо гына, шужышо мўшыкыр кинде нерген веле шоныкта. <...> Яндар уржа кинде пуш тутлын, шўвылвўдым луктын пушлана. Кече гай йыргешке сукурым он пеленем кучен, мўнгем писын ошкылам. Тудым ик ганат пурлаш ом тошт* [5: 84–85] (Хлеб! Сейчас у меня в уме только он, голодный желудок заставляет думать только о хлебе. <...> Хлеб из чистой ржаной муки издает такой аромат, что слюнки текут. Круглую, как солнце, буханку хлеба крепко держу, прижимая к груди, быстрыми шагами иду домой. Не смею даже разок его куснуть).

В лирических отступлениях рассказа В. Юксерна «Волгалтшаш лишан» (Перед рассветом) также выражаются ненависть к войне, боль и страдание, причиненные войной: *Шучко сар! Тудо тышке калыкым поктен конден, кундем мучко йўк-йўаным нўлталын, тымыкеш шочшо, тыныслын шке курымжым шукташ кушио пушенгым, онар чашкерым верын-верын лыдыртен, тодыштын, торфан лавыра дене нўштылын урен. Каргыме сар!..* [9: 5] (Страшная война! Это она сюда пригнала людей; подняла шум по всей стране; сломала, засыпала

торфяной землей дерево, рожденное в тишине, мирно доживавшее свой век, могучую чашу); *Курымешлан порволо тый, вурлан сун, опын сар!* [9: 30] (Провались ты навсегда, алчная до крови война!).

Свидетельством отхода от цельного и последовательного событийно-сюжетного движения являются письма и пейзажные описания. Письма в содержательном плане – это выражение связи между фронтом и тылом, смертью и надеждой на жизнь. Они, будучи субъективным компонентом текста, придают повествованию искренность, иллюзию достоверности, создают особые доверительные отношения между автором и читателем.

Численность пейзажных описаний в послевоенном рассказе, по сравнению с рассказом военных лет, значительно увеличивается. Они насыщены множеством ярких и выразительных деталей и являются многофункциональными. Так, в рассказе «Танкист» В. Сапаева картина природы дается в качестве эмоционального фона действия: *Май пуртус сар каен шогымо верышкат, турлем лышташан тумерыш, мурызо кайык-влакым конден. Пуйто нимогай соят уке, чевер шошо кечылан куанен, изи шушпык латкок лукан мурыжым шергылтара, тораште огыл сар куку ала-кбн ылышаш ийготшыым шотла, ала-могай вес кайыкат собрал йужым луктеш – шучко пагытым палыде, кечыгут мурат, шушкат, мужырангыт, игым лукташ ямдылалтыт...* [8: 3–4] (С наступлением майской погоды, несмотря на то, что идет война, прилетели певчие птицы и заселились в дубовой роще, словно вышитой листочками. Будто нет никакой войны, радуясь яркой весне, заливаается маленький соловей, недалеко серая кукушка считает чьи-то оставшиеся года, какая-то другая птица издает красивый звук – не зная страшного времени, целый день поют, свистят, находят себе пару, готовятся выводить птенцов...).

Автор утверждает жизнелюбие и волю к жизни, господствующие в природе и так необходимые человеку в трудных условиях жизни, военных и мирных, подчеркивает вечную красоту природы, одухотворяющую человека, способность к самовыживанию, обновлению и рождению новой жизни, – таким образом, связывает войну и современность размышлениями об универсальных ценностях жизни.

В рассказе В. Юксерна «Жили два друга» пейзаж выполняет психологическую функцию: передает «течение» внутренней жизни ефрейтора Медякова. Природа словно живая, изменчивая, сродни переливам настроения персонажа. Она раскрывает и его затаенные (ожидаемые, мирные) ощущения: *Кас лишемеш. Кече йошкар тарай дене кавам пытартыш гана лупшале да пич чодыра шенгек шылын йомо. Юалге тымык юж, вондеран лопка курыкым йыр авалтен, тай-*

ыл мучко лўнгалтен-чўчкен йогышо эгер серыш мунчалтен волаш тўнгал [10: 31] (Вечереет. Солнце в последний раз махнуло красным лоскутом и спряталось за густой лес. Прохладный тихий воздух, окутав всю местность, начал опускаться к берегу реки, качаясь и пританцовывая спускающемуся по косогору).

Таким образом, для сюжетно-композиционной структуры марийского рассказа о Великой Отечественной войне 1946 – начала 1980-х гг. характерны следующие признаки: обогащение композиционно-повествовательных форм; дополнение объективного повествования, актуального для рассказа военных лет, элементами субъективного повествования; активное обращение авторов к композиционным приемам и принципам (ретроспекция, кольцевое обрамление – вместо противопоставления, выражающего характер происходящих военно-политических событий), способствующим более глубокому постижению характера военной действительности; переориентация сюжета – от событийного к внутреннему – вытекающее из этого усиленное внимание к внесюжетным элементам (лирическому отступлению, пейзажу, письмам, рассуждениям и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абукаев В. Изи партизан: ойлымаш // Эрвий. – Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1985. – С. 31–52.
2. Апатева Т. Лўддымў: ойлымаш // Эрвий. – Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1985. – С. 52–53.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 248 с.
4. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. – М.: РАН, Ин-т русского языка, 1994. – 336 с.
5. Любимов В. Кинде // Сарын кочыжо: повесть ден ойлымаш-влак. – Йошкар-Ола: Марий книга савыктыш, 1994. – С. 84–88.
6. Любимов В. Парентге // Сарын кочыжо: повесть ден ойлымаш-влак. – Йошкар-Ола: Марий книга савыктыш, 1994. – С. 79–84.
7. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
8. Сапаев В. Танкист: очерк // Эрвий. – Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1985. – С. 3–13.
9. Юксерн В. Волгалтшаш лишан // Волгалтшаш лишан: ойлымаш-влак. – Йошкар-Ола: Книгам лукшо марий изд-во, 1964. – С. 5–30.
10. Юксерн В. Иленыт кок йолташ // Волгалтшаш лишан: ойлымаш-влак. – Йошкар-Ола: Книгам лукшо марий изд-во, 1964. – С. 31–43.
11. Янгильдин Е. Балтиец // Ачам олмешат: повесть ден ойлымаш-влак. – Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1985. – С. 78–86.
12. Янгильдин Е. Кок письма // Ачам олмешат: повесть ден ойлымаш-влак. – Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1985. – С. 62–67.

**Ф. ӘМИРХАННЫҢ «ШӘФИГУЛЛА АГАЙ» ПОВЕСТЕ:
ЖАНР ҺӘМ СТИЛЬ ҮЗЕНЧӘЛЕКЛӘРЕ**

Т.Ш. Гыйләҗев

Данная статья посвящена исследованию жанровых и стилевых особенностей произведения «Шафигулла агай» татарского классика Ф. Амирхана (1886–1926). Выявлена специфика бытования жанра сатирической повести в творчестве писателя. Ф. Амирхан при помощи таких сатирических приемов, как гипербола, ирония, алогизм, гротеск и других, создавал пародийный мир, где реальному миру противопоставляется антимир. На основе анализа языка писателя выделены особенности функционирования образов-символов, идеологем, мифологем в произведении.

Ключевые слова: татарская литература, социальные и культурные условия, повесть, сатирические приемы, лексические единицы, идеологема, образы-символы.

This article is devoted to the study of genre and style features of the work «Shafigulla agai» by the Tatar classic F. Amirkhan (1886–1926). The specificity of the satirical story genre in the writer's work is revealed. F. Amirkhan, with the help of such satirical techniques as hyperbole, irony, alogism, grotesque and others, created a parody world, where the real world is opposed to the anti-world. On the basis of the analysis of the writer's language, the features of the functioning of images-symbols, ideologemes, mythologemes in the work are highlighted.

Keywords: Tatar literature, social and cultural conditions, story, satirical devices, lexical units, ideologue, images-symbols.

Күренекле татар язучысы Ф. Әмирханның 1917 елгы Октябрь бoryлышыннан соң туган иҗтимагый-сәяси вазгыятькә, яңа социаль һәм мәдәни шартлар йогынтысында кеше аңында, психологиясендә һәм тормышында барлыкка килгән үзгәрешләргә, жәмгыятьтәге житешсезлекләргә мөнәсәбәт белдерелгән «Март каһарманы» (1917), «Шәфигулла агай» (1924) кебек әсәрләре иҗат ителә. Автор аларның икесен дә шарж дип атый. Соңгысының жанрын билгеләүдә әдәбият белемендә фикер төрлегенә күзәтелә. Эпик төрнең урта һәм кече күләмле әсәрләренең жанрын ачыклау шактый четерекле мәсьәләләрдән исәпләнә. Мәсәлән, соңгы елларда нәшер ителгән монографик хезмәтләрдә «Шәфигулла агай»ның жанры төрләчә билгеләнә [5: 40]. Р. Ганиева исә «марксистик-ленинчыл идеология белән агулануның классик үрнәге, ... пародия» [4: 107] дигән карашта тора. Әдәбият галимнәре А. Әхмәдуллин, Ф. Галимуллин аның жанрын повесть дип билгелиләр һәм, безнең карашыбызча, әлегә фикер төрлегенә нокта куела [2: 163],

[3: 23]. Повесть үзенч композициясе, автор мөрәжәгать иткән алымнары һәм хикәяләү стили белән «Гарәфә кич төшемдә» (1907), «Бәйрәмнәр» (1909) «Фәтхулла хәзрәт» (1909) әсәрләре белән аваздаш.

Әсәр тоташ сюжет сызыгына ия түгел, ә бер-берсе артынан тезелеп килеп, гаилә башлыгының мәгънәсез эш-гамәлләрен сурәтләгән бүлекләренә Шәфигулла агайдан комик һәм сатирик көлү үзара бәйләп тора. Моннан тыш элекке милли-рухи яшәешне хәзерге совет тормышына, Ислам дине атрибутларын марксистик-ленинчыл идеология атрибутларына каршы куеп сурәтләү принцибы да повестьның композицион бөтенлеген ныгыта. «Шәфигулла агай» повесте пролетариат юлбашчысы вафат булу сәбәпле үткәрелгән митингтан күнелә чыккан Шәфигулла агайның психологик кичерешләрен тасвирлаудан башланып китә. Әсәрнең икенче бүлегендә коммунистлар партиясе сафларына кабул ителгән Шәфигулла агай стенада эленеп торган шәмайлән доганы алып, завод эшчеләре алдында вак кисәкләргә ертып, жиргә ташлы һәм таптый. Өченчесендә ячейка секретарен һәм фабрикком рәисен ияртеп кайтып, егерме елдан артык яшәгән хатыны Сәрвигә талак ясы. Мулла укыган никахтан баш тартып, гражданның гаилә хәлен теркәү бүлегенә барып язылышып кайта. Дүртенче бүлектә гаилә башлыгының мәгънәсез адымы тагын да артырыла: ул яшь буынны – балаларын социалистик рухта тәрбияләүгә керешә. Кече улының мулла куйган исемненән баш тартып, клубта бөтен ячейка әгъзалары алдында Владимир исемненән куштыра. Автор ирония алымы белән атаның кичерешләрен тасвирлай «– Менә бу бәхетле жанны, родной баламны, мин сиңа әйттим, бөтен дөнья әләменә төрәп, РКПның корыч ячәйкәсенә тапшырабыз. Владимир Ильич үлдә, әмма аның партиясе үлмәдә» [1: 201].

Шәфигулла агайның бу адымы «татар эшчеләренә инде милли шовинизм һәм дин дурманнарыннан бөтенләгә котылган икәнлекләрен күрсәтеп торган» «татар эшчеләренә коммунистлык үрнәгә» буларак бәяләнә. Алдагы бүлектә гаилә башлыгының башбаштаклыгы үстерелеп, ул балаларын иртәнгә сәгать белән уятып, кешедән алда Беренче май көне унае белән үткәрелгән демонстрациягә алып чыга һәм бу вакыйганың фажиға белән тәмамлануы жиденче бүлектә хикәяләнә. Салкын тигереп, үпкәсе шешүдән вафат булган Вәлиулланы, татар халкының гасырлар буена тупланып килгән мөселманча мәет күмү йоласыннан баш тартып, табутка салып «Күмү маршы» жырлап, нотык сөйләп жирлиләр. Әсәр Шәфигулла агайның авылдагы йортын очсыз бәягә генә сатып, партиягә, аның күренекле вәкилләренә бүләккә кызыл эләмнәр әзерләп, Мәскәүгә В.И. Ленинның мавзолеен карарга китүе белән тәмамлана. Әсәр хезмәт ияләренә яклаучысы һәм бөек

юлбашчыны күмгән көн һәм Шәфиғулла агайның, эшчеләр атасы Ленин каберен зиярәт итү ниятеннән, Мәскәүгә китү вакыйгасы белән каймаланып алына.

Повестьта элгәрге тормыш белән социалистик идеология хакимлек иткән хәзерге тормыш капма-каршы куеп сурәтләнә. Ф. Әмирхан тирән фикерле, сизгер һәм аңлы шәхес буларак, яна сәясәтнең, социалистик жәмгыятьнең һәм марксизм өйрәтүләренең һәм аларның кеше аңына көчләр кертелгән кануннарының асылын, дингә каршы башланган аяусыз көрәшне төшенеп эш итә. Язучы үз героеның гамәлләрен милли һәм дин-шәригать кагыйдәләре белән яшәгәндә үтәләр торган тәртипләргә параллель яисә каршы куеп тасвирлый. Өлегә композицион алым повестьның башыннан алып ахырына кадәр дөвам итә. Мәсәлән, йокы алдыннан яки иртән Аллаһы Тәгаләгә мөрәжәгать итеп укыла торган дога урынына Шәфиғулла агай иртәле-кичле балалары белән «Интернационал»ны жырлый. Корбан гаеде вакытында Аллаһыны зурлап, мактап тәкбирләр әйтелгән. Ә Шәфиғулла агай бу йоладан баш тартып, балалары белән мәйданга барып житкәнче, Интернационалны жырлап бара: «Буржуйлар, муллалар үзләренең Корбан гаеделәренә барганда, дурманлы тәкбирләрен кычкырып барсалар, без сознательныйлар үзезнең изге Интернационалыбызны жырлыйк әле, бик ихлас белән жырлыйк әле» [1: 209].

Моңа идеологик лексика, аллюзияләр, аятьләрдән, вәгазьләрдән, аятьләрдән алынган цитаталар, реминисценцияләр дә ишарә ясый. Ураза, Корбан гаеделәрендә, гадәттә, кешеләр, туганнар бер-берсен «Бәйрәмнәрегез котлы, мөбарәк булсын» дип тәбрикләгәннәр. Алдагы елларда да бу көннәрне саулык, шатлык белән күрүне сорап дога кылынган. Шәфиғулла агай 1 Май бәйрәме иртәсендә балаларын бәйрәм көне белән дини дога калыбында котлый: «Беренче май бәйрәмнәрегез котлы, мөбарәк булсын, жан кисәкләрем! Тагы бик күп май бәйрәмнәрен бергә-бергә исән-саулыкта, шатлыклар. Бәхетләр белән күрергә насып итсен, былбылкайларым!» [1: 209]. «Элекке-хәзерге», милли-дини традицияләргә нигезләнгән тормыш белән социалистик тормыш оппозицияләренә иң югары ноктасы булып Шәфиғулла агайның Мәскәүгә В.И. Ленин каберен зиярәт кылу максаты белән «партийный хаж»га китүе тора. Аны автор юмор катыш сатирик планда тасвирлый: «Ерак сәфәрләргә китәм инде, сау-сәламәт күрешсәк иде! Атагыз изге жирләрдә, изге туфрактарда була инде. Владимир Ильич каберләре өстендә мин сезнең өчен дип атап та «Күмү маршы» жырларым, йөземне кабер туфрактарына суырсын (тидерермен), аның кабереннән изге чышмә чыкмый калмагандыр. Әле сезгә дә боерган булса, шул изге чышмәләрдән су да алып кайтырмын. Изге илләрдә үлән-нитә

калсам, хәтерегездән чыгармагыз. Әледән-әле «Күмү маршы» жырлап, миңа багышлы торган булыгыз...» [1: 219]. Дини вәгазъләрдән, догалардан, мифологиядән алынган «ерак сәфәрләр», «изге жирләр», «изге чишмәләр», «ерак юлда үлеп калу», «үлгән кешене онытмау» аллюзияләре Хаж кылуга, аның алдыннан үтәләр торган йолаларга, теләкләргә ишарә ясей.

Ф. Әмирхан әсәрнең фикри тирәнлегенә ирешү, идея-проблематикасын үткенәйтү максатыннан телнең мөмкинлекләрен, сүзләрнең номинатив һәм күчерелмә мәгънәләрен, лексемалар сайланышын гажәеп дәрәжәдә оста файдалана. Идеологик мәгънә салынган *дога* – *интернационал*, *«несознательный»* – *«сознательный»*, *Корбан гаете* – *1 май бәйрәме*, *тәкбир* – *интернационал*, *Хаж кылу урыны Мәккә* – *Мәскәү*, *В.И. Ленин мавзолее*, *«религиозный быт»* – *«партийный быт*, *«коммунистический быт»*, *«дини бәйрәм»* – *«советский праздник»*, *«дурманлы никах»* – *«красный никах»* лексик һәм контекстуаль антонимнары, катламнар бәрелеше аша үткән белән хәзерге каршы куела; шул ук вакытта алар ике яшәешнең асылын, хасиятләрен ачуга да хезмәт итәләр.

«Шәфиғулла агай»ның башыннан алып ахырына кадәр төрле вакыйгаларда һәм күренешләрдә кабатланып килгән *кызыл* сүзе төрле функция башкара. Ф. Әмирхан әлеге чор ижтимагый-сәясәи вазгыятең татар теленә тискәре йогынтысын, аның образлылыгын, аһәңлеген югалтуга китерүен күрсәтүгә ирешә алган. Шәфиғулла агайның Мәскәүгә китү уңаеннан газетада «Красный тел» дигән мәкалә урнаштырыла. Мәкалә авторы, горурих хисе белән болай дип яза: «...массалардагы сознаниенң артуы удивительный бер темп белән бара. Почти алтмыш яшенә достигать иткән татарин-рабочий Шәфиғулла, әле недавно гына партиягә записаться иткән булса да, религиозный дурманнарны к черту жибереп, полный сознательность проявить итте» [1: 219–220].

Ул аерым очрактарда деталь, аерым күренешләрдә образ-символ төсендә файдаланыла. «*Кызыл балакайлар*», «*кызыл арысланнар*», «*кызыл былбыллар*», «*кызыл фуражка*», «*кызыл яулык*», «*кызыл кәләүш*», «*кызыл үргеч*», «*кызыл чүкеч*» гыйбарәләрендә туры мәгънә төсмере көчләрәк булып, алар сурәтләнгән күренешләргә язучының ироник мөнәсәбәтеп көчәйтәп киләләр. Ә «*кызыл такта*», «*кызыл әләм*», «*кызыл тормыш*», «*Кызыл мәйдан*» идеологемалар төсендә формалашып, яңа жәмгыятең социалистик карашларны, совет кешеләре ижтимагый аңындагы идеологик күрсәтмәләрне, догмаларны белдерүгә, аларны пропагандалауга хезмәт итәләр. 1920–1930 еллар татар әдәбиятындагы әлеге тенденция Н. Йосыпова тарафыннан күрсәтелә: «Димәк, 1920–1930 еллардагы социаль-сәясәи реформалар матур әдәбиятта һәм мәдәниятең образлар-символлар статусында идеологик

төсмерле мифологик шигарьләрне раслаган яңа идеологема һәм мифологемаларның барлыкка килүенә нигез булып торалар. <...> Идеологик һәм «технологик» символлар, бер үк шагыйрьләр ижатында үзара үрелеп, тормышка яңа караш, үзгә дөньяга караш, социаль-сәяси позиция атамалары буларак чыгыш ясыйлар» [6: 189] (тәрж. – *безнеке*).

1920–1930 еллар татар әдәбиятында традицион архетиплар урынына сәяси юлбашчылар В.И. Ленин, М.И. Калинин, И.В. Сталин образлары барлыкка килә. Ф. Әмирханның «Шәфигулла агай» эсәрендә В.И. Ленин исеме ижтимагый гаделлек, бөеклек, эшче-крестьяннар атасы, бәхетле балачак, яңа тормыш өчен көрәшчә мәгънәсендәге символ буларак кулланыла: «Әнә Владимир Ильич иптәш үлгән елда туган балаларның күбрәге матур һәм яңгырашы шәп булган, шушы һәрбер коммунистка һәммә нәрсәдән кадерле булган исемне үз өстендә йөртсен, әйдә, бу исем күп миллионнар, халыкара эшчеләр исемнәре булсын, әйдә, бу исем эшчеләр арасында милләт аермасы бетүнең, шовинизм бетүнең галәмәте – символы булсын!» [1: 203]. Алар ярдәмдә Ф. Әмирхан гасырлар буена тупланып килгән милли традицияләрдән, яшәеш тәртипләреннән, дин-шәригать кануннарыннан, йолоалардан баш тартып, социалистик идеологиягә табынуның ачы нәтижәсен тирәнрәк күрсәтүгә ирешә. Алда әйтелгәнчә, автор эсәренең жанрына ачкылык керттеп, исеме астына жәя эчендә (дустанә шарж) дип куйган. Чыннан да, повесть социалистик идеологиягә, коммунистик моральгә нигезләнгән яңа тормышка шарж, памфлет булып тора.

Ф. Әмирхан әдәби эсәрдә чор әдәбияты һәм сәнгатендә күзәтелә башлаган яңа үзенчәлекләргә һәм тенденцияләргә үз мөнәсәбәтен белдереп уза. Сатирик пафос һәм арттыру алымы ярдәмдә тасвирланган Вәлиуллага яңа исем кушу күренешендә реализм яклы булган автор 1920 еллада барлыкка килгән имажинизм, футуризм агымнарына үз мөнәсәбәтен сиздерә: «Чфа фхт латта латтит! – диде үзен имажинист шагыйрь дип йөртә торган бер егет, яңа майлаган машинадан чыга торган революционный тавыш. – Чын коммунист машина тавышын мөкатдәс санамаска не может.

– Чигртики! – диде футурист. Иске сүзләрне себереп түгеп, яңа сүзләр ясамасак, без бер вакытта да кызыл тормыш төзи алмабыз, бервакытта да чын сознательный коммунист була алмабыз...» [1: 202].

Ф. Әмирхан эсәрендә яңа ижтимагый һәм социаль шартларда сүз-сурәтнең функциональ кыры киңәеп, терминнарның аксиологик вазифасы зур роль уйный. Әдиптә лексик катлам, беренчедән, конкрет тарихи вакытны белдерүгә хезмәт итә; икенчедән, чорның ижтимагый һәм сәяси вазгыятенә, коммунистлар партиясенә эшчәнлегенә асылын ача; өченчедән, кешенә характерын сыйфатлап кына калмыйча, аның

эш-гамәлләрәнә бәя бирә; дүртенчедән әсәрнең төп герое Шәфиғулла агайның яшәеш кануннарын, милли-дини традицияләрән һәм аларның элекке һәм хәзерге тормышында капма-каршы куелышын күрсәтә.

Димәк, «Шәфиғулла агай» хикәясенең сюжеты, төзелешендә, отышлы кулланылган капма-каршы кую принцибында һәм тасвирий алымнарда элгәрге традицияләрнең дәвам ителеше күзәтелә. Ө әсәрнең идеологик эчтәлеген, матур әдәбиятка сәясәтнең йогынтысын, яңа социаль һәм имжтимагый шартларда халык тормышындагы, кеше психологиясендә һәм холкындагы үзгәрешләрне, ялгышуларны тасвирлау максатыннан, Ф. Әмирхан 1920 елларда формалаша башлаган яңа идеологик образ-символларга, сәяси мәгънәле лексик чараларга мөрәжәгать итә. Киләчәктә татар матур әдәбиятын әдәби-эстетик планда зур югалтуларга китерәчәк тенденцияләрне беренчеләрдән булып сизә һәм шуларны сәнгати планда татар укучына күрсәтеп бирә.

ӘДӘБИЯТ

1. Әмирхан Ф. Әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2002. – 319 б.
2. Әхмәдуллин А.Г. Ф. Әмирханның «Шәфиғулла агай» повесте // Офыклар кинәйгәндә. Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 161–169.
3. Галимуллин Ф. Әле без туганчы... (1920–1930 еллар әдәби хәрәкәтенә бер караш). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 320 б.
4. Ганиева Р. Фатих Әмирхан (1886–1926) // Татар әдәбияты тарихы: сизгез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани; фәнни мөх. Р.К. Ганиева]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – Б. 93–107.
5. Татар әдәбият тарихы: сизгез томда: 5 т.: 1917–1956 еллар [төз. Р.Ф. Рахмани; фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – 623 б.
6. Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века: монография. – Казань: Ихлас, 2018. – 312 с.

УДК 382

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ КЮГЕЯ ТЕЛОСОВА

М.С. Дедина

В статье рассматриваются лирические произведения известного алтайского писателя Кюгея Телосова. Основу творчества писателя составляют прозаические произведения, однако без осмысления лирики писателя не возможно в полной мере представить авторскую творческую концепцию. Выдвигается гипотеза, что в лирических произведениях писателя в концентрированном виде отражены основные нравственно-философские смысловые константы, доминирующие в авторском художественном

мироосмыслении. Также как и в прозе, в лирике присутствуют автобиографические черты.

Ключевые слова. Алтайская литература, Кюгей Телесов, жанр, стиль, лирика.

The article deals with the lyrical works of well-known Altai writer Kugey Telesov. The basis of the writer's creativity is prose works, but without understanding the writer's lyrics, it is not possible to fully present the author's creative concept. It is hypothesized that the lyrical works of the writer in a concentrated form reflect the main moral and philosophical semantic constants that dominate the author's artistic worldview. Just like in prose, the lyrics contain autobiographical features.

Keywords. Altai literature, Kugey Telesov, genre, style, lyrics.

К. Телесов (1937–2000)¹ состоялся как автор рассказов и повестей – очень емких, экспрессивных, эмоционально насыщенных. Свой писательский путь в прозе К. Телесов начал с лирических миниатюр, но стал широко известен читателю после создания крупных прозаических произведений – повестей. Литературовед Н.М. Киндикова отмечает, что путь его лежит от этюдности, от разрозненности лирических сторон к повествованию, выверенному глубоким раздумьем, к более широкому развертыванию характера и во времени, и в активном действии [3: 140].

Еще в ранних произведениях: «Ундылбас күн» («Незабываемый день») (1965), «Ташта истер» («Следы на камнях») (1966), «Күүктинг үни» («Голос кукушки») (1967), «Кайда ол жол?» («Где та дорога») (1968) – К. Телесов проявляет себя как писатель яркой творческой индивидуальности, сумевший переработать в своем творчестве самые различные традиции: родного фольклора, алтайской литературы, русской классической и мировой литератур. «Многие произведения писателя автобиографичны: таковы его повести «Где та дорога?», «Голос кукушки», некоторые стихотворения и т. д. В основе его художественного мира – алтайская деревня первых послевоенных лет. К примеру, теме войны, оставившей в душе не зарубцевавшиеся раны, посвящен рассказ К. Телесова «Песня» («Кожон») [1].

Интересно, что признанный классик алтайской прозы свой творческий путь начал с написания лирических произведений. Его первым опубликованным произведением стало стихотворение «Жаландарда ёскөм» («Я вырос на полях») [4]. Позже вышли в свет два сборника

¹ В члены Союза писателей СССР был принят 1979 г., а в 1998 за подписью президента Российской Федерации К. Телесову было присвоено звание заслуженного деятеля культуры Российской Федерации.

его стихов: *«Ак куулар»* («Белые лебеди», 1969) и *«Кызыл толкуулар»* («Красные волны», 1983). Критики и литературоведы не раз отмечали, что мастер художественной прозы К. Телесов, проявлял себя в изображении художественного мира как необычайно тонкий и чувственный лирик. *«К. Телесовты – жайалталу ла аныгу көрүмдү ле үндү поэт деп айдар керек. Ол проза бичибей, жангыс поэт те болгон болзо, алтай литературада танылу ла аныгу јерде болор эди»* («Нужно подчеркнуть, что К. Телесов талантливый и своеобразный поэт. Если бы он был не прозаиком, а писал только стихотворные произведения, то в алтайской литературе занял бы свою нишу») – писал Д. Каинчин [2: 6; пер. наш].

Основу поэтического мира К. Телесова составляют стихотворения, в которых доминирует пейзажная лирика. Поэт с помощью традиционных метафорических образов пытается передать щемящее чувство тоски по родной земле, по ушедшему времени, необратимости жизни. Это чувство станет лейтмотивом многих его не только лирических, но и прозаических произведений. В основе художественного мира К. Телесова будет чистый мир ребенка, одинокого и беззащитного, но в то же время счастливого среди родных гор, долин и пыльных «желтых» дорог.

Отличительной чертой лирики поэта стала разговорная интонация, наполненная образной, живой народной речью. Он часто обращается к традиционной форме песни, алкыша, использует синтаксические обороты и лексику народных пословиц и поговорок, что способствует более глубокому самовыражению для философского осмысления смысла человеческого существования в меняющемся мире.

*Алды-кийнин от јарыдыт,
Кижи јүретен аргалу болзо,
Кара бажын алаканына салып,
Отырар беди база мында.*

Впереди и позади себя освещающая огнем,
Если бы мог прожить человек,
Склонив на ладонь черную голову,
Разве сидел бы здесь [б: 16; пер. наш]

Сопоставительный анализ *«Ак куулар»* (1969) и *«Кызыл толкуулар»* (1983) позволяет сделать вывод о несомненном творческом росте поэта: в издании 1983 г. мы наблюдаем наличие лирических жанров, близких к фольклорным жанрам – *алкыши* («благопожелания»), песни, циклы стихов, поэма.

В лирике К. Телесова постоянны обращения (*эјем, нөкөрүм, кызым*), риторические вопросы (*эмес пе?, көрөрүм бе?* и т. д.), метафоры (*јаскы агашта јалбрактар конот; чапкан өлгөннин јыды чалкойто мени јаланда јыкты* и т. д.), которые позволяют автору усилить художественную выразительность стихотворений.

Его поэтические сборники 1969 и 1983 гг. отличаются тем, что явно прослеживается эволюция лирического характера, формирующийся

в конкретном временном и жизненном пространстве. Обозначен путь лирического героя в «*Ак куулар*» – от босоного детства до студенчества в Москве.

| | |
|---------------------------------|--|
| <i>Јаш курааның үніне</i> | От голоса молодого оленя |
| <i>Јаңғыланатан аркалар.</i> | Эхом отзывавшиеся ущелья. |
| <i>Јаскы эрте кожонло</i> | С весенней ранней песней |
| <i>Момондойтон кобылар.</i> | Долины, где мы охотились на кротов. |
| <i>Штаныс түрүп, бригададан</i> | Закатав штанины после работы в бригаде |
| <i>Бис јанатан кечүлер.</i> | Переправы, по которым мы шли домой |

[6: 4; пер. наш].

Отличительной тональностью здесь стала тихая печаль лирического героя. Поэзия К. Телесова имеет черты народной песенной лирики. В алтайских песнях зачастую использовались обращения к собеседнику или слушателям. Например, «*Бистин тура не јантык деп?...*» («Почему покосилась наша изба? ...»), «*Акту бойыма не керек*» («Что мне необходимо»), «*Ногон торко бу јастар*» («Зеленого шелка эти весны») и т. д. В стихотворении «*Јайа соккон јайгы эзинге...*» («Подувшему летнему ветерку...»), к примеру, широко использована поэтика народных песен: параллелизм, анафоричность строф.

| | |
|-------------------------------|--|
| <i>Кара јангыс көөркийим,</i> | Единственная моя, |
| <i>Качан ойто јанарын?</i> | Когда вернешься? |
| <i>Кайран кару көзинди</i> | Милые глаза |
| <i>Качан ойто көрөрим?...</i> | Когда вновь увижу?... [9: 12; пер. наш]. |

Также автор широко использует рефрены. Например, в стихотворениях «*Койчынын кожонгы*», «*Эјезиле бичишкени*» «*Булуттар неге јылыжат не?*» и мн. др.

| | |
|------------------------------------|--|
| <i>Булуттар неге јылыжат не?</i> | Почему ползут облака? |
| <i>Чек билбейдим, билбейдим.</i> | Не знаю я, не знаю. |
| <i>Јүрегим неге сыстайт не?</i> | Почему ноет сердце? |
| <i>Чек кайкайдым, кайкайдым...</i> | Удивляюсь я, удивляюсь [9: 30; пер. наш] |

Следует отметить, что в лирике К. Телесова значительное место занимает диалогичность, например, «*Өлөн тарткан кыстарга уул јолуккан*» («Везущим сено девушкам встретился парень»), «*Эјезиле бичишкени*» («*Переписка с сестрой*»), «*Уул ла кыс*» («*Парень и девушка*»). К примеру, стихотворение «*Таадамнын јакылтазы*» («Наказ дедушки») дано в виде диалога между внуком – лирическим героем и дедом, которого уже нет на свете, но его наказания внук вспоминает даже после его смерти:

| | |
|---|-------------------------------------|
| <i>... Јамылу да бол, јалчы да бол –</i> | Будь при власти, будь подчиненным – |
| <i>Јаңгыс ла јүзинди јылыйтпа, уулым.</i> | Только не потеряй достоинства, сын |

[7: 60; пер.наш].

К. Телесов также автор песен, к этому жанру относятся его стихотворения «*Кара көстө санаалар...*» («Думы в черных глазах...»), «*Белек*» («Подарок»). В стихотворении образный строй и ритмика стилизованы под народную песню алтайцев, поэт намеренно указывает на эту близость и эпиграфом к стихотворению служат слова из народной песни. Например, стихотворение «*Белек*»:

| | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| <i>... Сологылу, тандакту</i> | С радугой, с зарей |
| <i>Сыйды санан мен кайттым?</i> | Зачем я подарил тебе подарок? |
| <i>Солун, жараш үнигле</i> | Удивительным, красивым голосом |
| <i>Сөсти айтпас сен кайттың?</i> | Почему молчишь ты? [7: 33; пер. наш]. |

В особом ряду стоит цикл стихотворений «*Алкыш*» («Благопожелание») и «*Арбыш*» («Назидание»). «*Алкыш*», посвященный поэту Паслею Самыку, который звучит следующим образом:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| <i>... Кандый да кату ойлөрдө</i> | ... В самые трудные времена, |
| <i>Бойысты бек тудунып,</i> | Держа себя в руках |
| <i>Каралашпайлы качан да,</i> | Давай никогда не чернить друг-друга, |
| <i>качан да</i> | никогда. |
| <i>Ак-жарыкка бир келип,</i> | Однажды придя на белый свет, |
| <i>Коштой эптү жүреле,</i> | Идя по жизни рядом, |
| <i>Коп кичебек качан да,</i> | Никогда не слушать сплетни, |
| <i>качан да.</i> | никогда. |
| <i>Жап-жап бойынды</i> | Пусть тебя юного |
| <i>Жарык-жарык санаалар</i> | Яркие-яркие мысли |
| <i>Эбирин жүрзин качан да,</i> | Окружают всегда, |
| <i>качан да.</i> | всегда [9: 49; пер. наш]. |

Здесь мы наблюдаем явное влияние жанра алтайской песни, с ее рефренами и с усилительными окончаниями. Использование эпитетов «*эптү*», «*жап-жап*», «*жарык-жарык*» способствует созданию светлого и легкого настроения при чтении алкыша. Применение выражения с усилительной частицей «да» как бы подчеркивает неразрушимость, непоколебимость произнесенных поэтом слов.

Еще одно посвящение–алкыша – дочери *Эркелей* (в цикле «*Менин кызым*»):

| | |
|-----------------------------|--------------------------------------|
| <i>... Менин кызым</i> | Как только моя дочь |
| <i>Тарак ла алза,</i> | Возьмет расческу, |
| <i>Адазынын чачын</i> | Волосы отца |
| <i>Суу чылап апарар.</i> | Направит словно реку. |
| <i>А слер, чыкандар,</i> | А вы, мышки, |
| <i>Анай тараар бедер?..</i> | Так причесали бы? [7: 64; пер. наш]. |

По сравнению с первым благопожеланием здесь прослеживается другой тональный оттенок, чувствуется отцовская трепетная гордость,

что у него есть дочь, ни на кого непохожая, неповторимая, ведь для каждого родителя его дитя – уникально, по-особому талантливо.

Пейзажная лирика поэта представляет собой не только пейзажную национальную характерность, она пронизывается настроением лирического субъекта, выражая личностное настроение или мироощущение, пейзаж получает социальную характеристику. Например, в стихотворениях «Күс», «*Жас келген*» и т. д.

| | |
|--|--|
| <i>...Кийинде, энем жада каларда, Кандый ачу болгон!</i> | Позже, когда не стало матери, Как горько было! |
| <i>Эркеледип айткан сөстөри Кандый кару болгон.</i> | Лаская, сказанные слова, Какими милыми были. [7: 23; пер. наш]. |

Н. Киндикова отмечает, что в лирике К. Телесова присутствует жанр «сыгыт» («плач») [3: 141]. Размышления лирического героя, по форме близкие этому фольклорному жанру, встречаются в стихотворениях, посвященных матери.

| | |
|---|---|
| <i>Айдын түнин түш эдип, абакай баскан Алтай бу, Энгирдин түнин түш эдип, эрлер jүрген Алтай бу. Јашкан кары јаагажын, базарга јымжак Алтай бу, Јаш өлөңи чыккажын, көрөргө јараш Алтай бу.</i> | Это Алтай, по которому, превратив лунную ночь в день, ходила <i>абакай</i> , Это Алтай, по которому, превратив вечернюю тьму в день, ходили мужчины, После мокрого снега мягкий под ногами этот Алтай, Покрытый молодой травой, радующий глаза этот Алтай [9: 23; пер. наш]. |
|---|---|

Поэма «*Чанкыр кырлар арјанда*» начинается предисловия – *кире сөс*, где есть слова – молитвы алтайцев. Так как в поэме речь идет о свадьбе, в каждой главе в этих поэмах использованы алтайские народные песни – *јанар* («*Энезине кожондогоны*», «*Адазына кожондогоны*», «*Тойдогы кожондор*»).

Интересна и своеобразна поэма «Театр», театром герою поэмы представляется окружающая его жизнь.

| | |
|---|---|
| <i>Јүрүм јаан Театрды болтыр. Јолдордын белтиринде Јүс башка Артисттерлү эмтир.</i> | Жизнь большая Словно театр. На перекрестке дорог Сто разных Артистов стоит. [8: 10–20; пер. наш]. |
|---|---|

В этой жизни герой себе тоже отводит роль актера, исполняющего свою роль:

| | |
|--|--|
| <i>Мен де база бойымнын Рольымды ойнойдым. Ак чаазынды јылдырып, Алды-кийним сананадым</i> | И я тоже Играю свою роль. Передвигая перед собой белую бумагу, Думаю обо всем [8: 10–20; пер. наш]. |
|--|--|

В поэме заостряется внимание о злободневных вопросах каждодневного бытия людей, меняется время, меняются характеры людей. Провсцветает барышничество, молодежь не задумывается о нравственности, алкоголь и сигареты губят здоровье сотни тысяч людей, они морально деградируют, устои общества постепенно разрушаются.

| | |
|-----------------|------------------------------------|
| ...20-чи чактын | ... У конца XX века |
| Учында турум. | Стою. |
| Учы билдирбейт. | Не видно конца |
| Бу «кинонын». | Этого «кино» [8: 10–20; пер. наш]. |

В жанровом аспекте в первом поэтическом сборнике К. Телесова большинство произведений написаны в форме лирического стихотворения. Как известно, это малое поэтическое произведение, написанное от лица автора или лирического героя, в котором в центре внимания внутренний мир, чувства, эмоции субъекта повествования.

Стихотворение «Түндеги санаа...» («Ночные мысли...») разделено на три смысловые части, обособленные многоточиями. В первой части повтором прилагательных создается размеренный темп речи лирического героя, создающий стойкое ощущение ночного покоя, тишины. Образ луны, гор, погруженных в белую дрему, тишины до глубин вселенной...

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Арайын-арайын ай чыгат</i> | Тихо-тихо всходит луна |
| <i>Ак уйкулу туулар – тым.</i> | В белой дреме горы умолкли. |
| <i>Жебиреп-жебиреп јер калат,</i> | Замирая-замирая земля исчезла, |
| <i>Јер-тенгери түби – шын.</i> | Затихла вселенная [5: 11; пер. наш]. |

Во второй части стихотворения думы лирического героя переносятся в неизвестные дали, в неизведанные города. Завершает стихотворение заключительная, третья часть, в которой в четверостишии лирический герой обобщает свои мечты, видения и мысли.

| | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| ... <i>Браак јерлер санайла,</i> | ... Мечтая о далеких землях, |
| <i>Айладың көргөн көрүлер.</i> | Увиденные в мечтах видения. |
| <i>Ак уйкулу тууларым</i> | В белой дреме (дремоте?) мои горы |
| <i>Арутап берген санаалар.</i> | Развеявшие мои мысли. |
| | [5: 11; пер. наш] |

В лирике писателя многие произведения можно отнести к жанру элегии. Например, такие произведения как «*Ай чыгат*» («Луна всходит»), «*Тенгериде сары ай*» («На небе желтая луна»), «*Та кемге тарынган – билбесим ...*» («На кого обиделась – не знаю...»). В жанре баллады написаны такие произведения К. Телесова, как «*Јол јакалай тозынга бороргон ...*» («Запылившаяся на обочине...»), «*Күски куу буттарла кожо ...*» («С осенними серыми облаками...»).

В сборнике «Кубал баскан от јанында санаалар», опубликован одноименный цикл, который обозначен автором как «бир үүр үлгерлер», т. е. «цикл стихов», сквозной темой которого является тема человеческого счастья:

| | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| <i>Кижн сананганда:</i> | Если подумать, |
| <i>Ырыс – ол јаан немедий,</i> | Счастье – это что-то большое. |
| <i>Кандый да ангылу</i> | Оно может прийти |
| <i>Өйлөрдө болгондый.</i> | В какое-то особенное время. |
| <i>Јок, ырыс –</i> | Нет, счастье – |
| <i>Ол теп-тегин күндерде,</i> | В будние дни, |
| <i>Теп-тегин өйлөрдө</i> | В самое обычное время |
| <i>Болотон эмтир...</i> | Приходит, оказывается... |

[9: 50; пер. наш].

Поэзия К. Телесова пронизана лирикой народных песен, в своих стихотворениях автор широко использовал приемы, присущие именно этому народному жанру. Мы видим, что для лирики К. Телесова характерен народно-песенный стиль, так как именно он формирует слитность отдельного лирического героя с общим национальным течением жизни, с природой, с самой судьбой родной земли и ее народа. Народная песня, народное слово вобрала в себя высшую мудрость, опыт народа, его нравственные принципы и эстетические представления, которые сохраняются и продолжают жить в народе.

Таким образом, лирика Кюгея Телесова, став своеобразным камертоном его творчества, отразила нравственно-философские искания автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каинчин Д. «Каспада эмди кар болор...» // Алтайдын Чолмоны – 2005. – 9 июля.
2. Киндикова Н. М. Алтайская литература: Проблемы и суждения. – Горно-Алтайск: Уч-Сүмер – Белуха, 2008. – 188 с.
3. Телесов К. Ч. Јаландарда өскөм (Я вырос в полях) // Алтайдын тууларын-да (В горах Алтая). – 1962. – № 11. – С. 68–69
4. Телесов К. Ч. Күски јалбырактар (Осенние листья): повесть и сказка на алт. яз. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отд. Алтайского кн. изд-ва, 1967. – 136 с.
5. Телесов К. Ч. Ак куулар (Белые лебеди): Стихи на алт. яз. – Горно-Алтайск, Горно-Алтайское отд. Алтайского кн. изд-ва, 1969. – 58 с.
6. Телесов К. Ч. Кызыл толкуулар (Красные волны): Стихи на алт. яз. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отд. Алтайского кн. изд-ва, 1983. – 100 с.
7. Телесов К. Ч. Кубал баскан от јанында санаалар (Мысли у костра, покрытого пеплом). – Горно-Алтайск: Ак Чечек, 1997. – 144 с.
8. Телесов К. Ч. Кажы ла кижн карудан кару (Каждый человек дорог). – Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография, 2006. – 320 с.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ТАТАРСТАНА

И.А. Еникеев

В статье систематизированы художественные поиски русскоязычных писателей-татар исходя из проблемы формирования новой национальной идентичности. Впервые выделены два направления данного феномена – московское и казанское. Автор провел анализ тематики, хронотопа, жанровых особенностей текстов в аспекте их соответствия национальному менталитету и особенностям татарской культуры.

Ключевые слова: Русскоязычная литература; национальный менталитет; татарская культура; жанр; тематика; хронотоп; И. Абузьяров; Г. Яхина; А. Хаиров; Ш. Идиатуллин

The article systematizes the artistic searches of Russian-speaking Tatar writers based on the problem of forming a new national identity. For the first time, two directions of this phenomenon have been identified – Moscow and Kazan. The author analyzed the subject matter, chronotope, genre features of the texts in terms of their compliance with the national mentality and the peculiarities of the Tatar culture.

Keywords: Russian-language literature; national mentality; Tatar culture; genre; subject; chronotope; I. Abuzyarov; G. Yakhina; A. Khairov; Sh. Idiyatullin.

Русскоязычная литература Татарстана в период с 2000 по 2020-е годы имеет своеобразные черты, которые отличают её от предыдущих этапов. В литературу пришло новое молодое поколение и появилось оно на излёте этапа безвременья (1985–2000 гг.), сопровождавшимся крушением прежних идеологических, национально-политических, эстетических систем и пересмотром этических ценностей общества. Писатели, сформировавшиеся в 1960–1970-е годы продолжали использовать найденные образы героев того времени, представляя его в новых современных реалиях. Но молодые писатели хотели показать героев нового времени, осмыслить ценности и переживания своей генерации. Очень хорошо написала об этом явлении казанская писательница Лилия Газизова: «Сейчас я пишу о своём поколении. Оно несколько потерялось в молохе между двух эпох. Когда мы начинали писать, заканчивалась эпоха социализма, молодым писателям покровительствовали комсомол, партия и правительство. Потом – пятнадцать лет безвременья и безвкусия. Очень талантливые люди ушли в бизнес, пьянство, эмиграцию. Писатели старшего поколения

продолжали писать того же героя, только в другой ситуации. У него либо свой бизнес, либо та же неустроенность. Мне захотелось понять своё поколение, не успевшее проявить себя, реализоваться в литературе, почти не выписанное» [2: 3]. Если Л. Газизову, Н. Ахунову ещё можно хотя бы формально связать с советским этапом национальной литературы, то идущие за ними поэтессы А. Каримова и А. Абсалимова, однозначно устремлены в будущее. В русскоязычной прозе происходили ещё более радикальные, чем в поэзии, процессы разрушения прежних идейно-эстетических ценностей и разнообразные поиски новых национальных парадигм.

Последнее замечание имеет важное значение для понимания тенденций развития литературного процесса Татарстана. Местная литературная школа, связь русскоязычных писателей с татарской культурой через переводы и творческое общение – всё это оказало влияние на формирование творческого мира Н. Ахуновой, Л. Газизовой, А. Каримовой, Н. Ишмухаметова, А. Хаирова, С. Юзеева. Но уже на примере группы писателей, не имеющих литературных корней в татарстанской среде, – Р. Беккина, Ш. Идиятуллина, И. Абузярова, Г. Яхиной, видно, что копирование эстетики столичных русских писателей может увести авторов от татарского мира в совсем иные системы координат. Но это лишь одна из внешних сторон личности писателя, другая, может быть более значимая, связана с историями о казанцах и старом городе, любви и одиночестве, поисках смысла жизни и самого себя. Писатель создал множество разнообразных сюжетов – лирических, романтических, ностальгических, драматических, мистических, сюрреалистических. Как написано в аннотации к его первой книге: «Адель Хаиров на протяжении многих лет собирал в блокнот интересные характеры, которые ему встречались в городе и деревне, чтобы сохранить их в своих рассказах как редкие экземпляры – украшение земли татарстанской» [7: 2]. Сам писатель в одном интервью так сказал об этом: «Я раскрываю татарский мир для других народов, проживающих здесь и говорящих на русском языке. У меня рассказы пропитаны казанским светом, в диалогах возникают татарские слова и фразы. Я чувствую токи родной земли, я вырос под нашим солнцем!» [3: 84]. Так же как и Л. Газизова, писатель А. Хаиров обладает аналитическим и критическим умом, способен различать тренды и тенденции литературного процесса.

За текстом казанского писателя стоит глубокое знание местной этнографии и обычаев, прочувствование людей разных национальностей, живущих на земле Татарстана. Здесь нет рационально-бесчувственной и коммерческой игры национальными, религиозными символами, как в произведениях И. Абузярова и Г. Яхи-

ной. Если Р. Беккин иронично и с сарказмом рефлексировать в контексте литературно-назидательных и фольклорно-анекдотических сюжетов, подкреплённых образом современного Ходжи Насреддина – исламизированного русского Евгения, то А. Хаиров через описание мифологом Казани выступает бережным посредником между разными ментальностями и разными этническими ценностями. Правда, исследовательница Э. Шафранская включает А. Хаирова в общероссийский контекст и пишет, что «в русской литературе 20-21 вв. появился феномен – иноэтнотранскультурный текст» [8: 96]. Этот текст создаёт для русских представление о другом народе, культуре, мире и писатели этой ниши являются иноэтнотранскультурными переводчиками между разными этническими ценностями и ментальностями в билингвальной среде. Для них характерно ощущение виртуальной принадлежности многим культурам. Отсюда возникает соблазн выбирать и смешивать элементы разных культур, превращая их в свой автопортрет или портрет нации, и осуществлять по произволу автора самочинное этническое конструирование, задевающее чувства людей. Для воссоздания татарского колорита А. Хаиров пользуется традиционными приёмами ориентализма, расцвечивая повествование экзотическими артефактами, национальной кухней, словесными каламбурами. В них прочитывается историко-культурный подтекст о слиянии до неразличимости двух культур. А. Хаиров продолжает традицию другой русской литературы – её иноэтнотранскультурного текста, а потому проблема гибридной идентичности становится одним из лейтмотивов его творчества.

В творчестве Л. Газизовой. А. Хаирова, Р. Беккина наметилась тенденция поисков героя нового поколения 1990–2000-х годов. Найденные ими литературные тренды нашли своеобразное преломление в творческих стратегиях таких известных писателей, не прошедших казанскую литературную школу, как И. Абузяров, Ш. Идиятуллин, Г. Яхина. Впервые в русскоязычной литературе появилась крупная жанровая форма – роман, применяемая до этого только Д. Валеевым. Принципиальное отличие этих авторов от казанских писателей проявилось не только в жанровой форме. Они смотрят на татарский мир из круга иной культуры. Для Г. Яхиной татарский менталитет такой же объект анатомического изучения, как и культура поволжских немцев (роман «Дети мои»). Аналогичным объектом рефлексии становится для И. Абузярова и финно-угорская культура (роман «Финское солнце») и польская («Курбан-роман»), а также тюркский фольклор у Ш. Идиятуллина (роман «Убыр»). У них нет эмоциональной привязанности к татарским традициям и ощущения их сакральности. Казанские писатели по праву рождения вовлечены в сферу татарской

культуры и для многих данная чувственная связь сохранилась. Любопытное совпадение, что в начале 2000-х годов появились научные исследования о формировании новых национальных идентичностей на постсоветском пространстве таких авторов, как М. Эпштейн, К. Султанов, М. Тлостанова. И удивительно то, что изложенные в них методологические наработки, полностью совпадают с творческими установками нового поколения писателей, вошедшего в литературу после 2003 года. Видимо в этом скрывается причина поразительного сходства творческих стратегий столь разных произведений И. Абузярова, Ш. Идиятуллина и Г. Яхиной. Когда в «Чингиз-романе» Абузяров пишет, что «мы – гоппики стихотворной провинции, мы взяли с боем все крупные редакции и театры. Плевали в лицо оторопевшим столпам культуры. С каким удовольствием крушили плоды столь ненавистной мировой цивилизации» [1: 67] то это не просто метафора, а оговорка по Фрейдю. Как правильно написал А. Хаиров, в художественном тексте ясно проявляются тайные желания автора. Дело даже не в том, что тема враждующих молодёжных группировок в городах проходит одним из лейтмотивов в творчестве И. Абузярова и Ш. Идиятуллина. Проблема в том, что творчество всех троих, и Г. Яхиной в том числе, строится вокруг общего семантического ядра – травмирующего мужское и женское достоинство гештальт-образа и способов его компенсации. Преодоление комплекса угнетённости – личной и национальной, эти писатели видят в варварских стратегиях поведения, в некоем неоязычестве, проявляющемся в неограниченном никакими ценностями насилии и культе человеческого тела. Зулехя выбирает Игнатова по внешним параметрам и по запаху, а позднее превращается в охотника из мира племенного прошлого, владеющего оружием. Данная концепция никак не соответствует системе координат татарского менталитета, где на первом месте был разум (акыл һәм гыйлем), вера (ислам суннитского масхаба) и нравственность.

Ш. Идиятуллин первым отработал и применил модель художественного пространства, в котором татарский дискурс находится в нижнем враждебном мире, своего рода тартаре, и он прорывается в жизнь современных городских жителей через бабушек убывов и албасты. В 2012 г. в издательстве «Азбука» вышел мистический триллер «Убыр» под псевдонимом Наиль Измайлов, получивший в том же году Международную детскую литературную премию имени Владислава Крапивина, а журнал «Мир фантастики» отметил книгу в номинации «Мистика и хоррор». Практически каждый роман Ш. Идиятуллина написан в своем жанре: таковы мистический триллер («Убыр»), утопия («СССР»), фантастический рассказ («Тубагач»). Произведения

часто относятся к фантастическому направлению, поскольку действие в них происходит в условном, придуманном писателем мире, имеющим некоторое сходство с действительно существовавшей реальностью. Хотя жанровые определения могут оказаться неточными, поскольку в одном произведении Ш. Идиатуллин нередко соединяет свойства разных жанровых систем. Исходя из этого в дилогии «Убыр» он создал хронотоп татарских деревень как запущенных враждебных пространств, населённых духами. Он, наряду с Абузяровым, положил в основу сюжета обряд воинской инициации главного героя, когда городской татарский подросток Наиль превращается в убьродава, а Артур в романе «Город Брежнев» в крутого гопника, одним ударом валящего амбалов, и участвующего в убийстве татарского милиционера Хамадишина, терроризировавшего местную молодёжь. Артур Вазыхов – ребёнок из смешанной татаро-русской семьи и он остро ощущает проблему самоидентификации: «Сроду не думал, чей я. Я свой. То есть немножко мамкинбатьков, немножко сорокшестовский, немножко школьный, но это все детали. К тому же ни в комплексе, ни в школе отдельной конторы нет, а примкнуть к кому-то постороннему я всегда успею.... У меня своя Родина – мама, папа, еще кто-то, кто не родился, но кого я уже люблю <...> Мой дом, мой комплекс, пацаны, Танька, мой город Брежнев. Я не знаю, как им служить, зато знаю, что буду их защищать. Как угодно, от кого угодно» [4: 422]. И. Абузяров связал обряд инициации с культом телесности и неограниченного насилия, разработав тему хищников-кочевников («Чингиз-роман») и тему жертвенности в современном мире (диптих «Курбан-роман»). Хотя основным жанром творчества Абузярова последовательно остается короткая проза, его поэтика невероятно разнообразна. Впрочем, «у созданных писателем художественных миров есть и еще один общий знаменатель: будучи принципиально антимиметичны, все они выступают как психореалистические исследования миров внутренних [Далин, Абузяров 2009]. Преобладающие в творчестве Абузярова внутренние монологи подчинены предсознательным импульсам (сексуальность, социальная травматизация, мистическая или фантастическая спиритуальность). Источником вдохновения ему служит лагиноамериканский магический реализм» [6: 2017]. И. Абузяров – современный русскоязычный писатель, создающий произведения в парадигмах русской, западноевропейской и восточной культур.

Как и Ш. Идиатуллин, в романе «Зулейха открывает глаза» (2016) Г. Яхина избирает в качестве повествовательной основы семейный сюжет, тем самым отражая интерес читателей к индивидуальной судьбе. Писательница использует те же варварские сюжетные стратегии

И. Абузярова и даже его приёмы магического реализма в последнем романе «Дети мои». В романе «Зулейха открывает глаза» её первое впечатление от Игнатова обозначено словом «красноордынец». Она воспринимает его как гибридного героя-воина, который освобождает её из мира татарских убиров (свекровь Упыриха, первый муж). Не случайно после ночного свидания с Игнатовым Зулейха видит на снегу синие следы Упырихи и проклиняет её словами: «Это моя жизнь, и ты мне больше не указ! Прочь! Прочь!» [9: 445].

Можно сказать, что интертекстуальные игры стали эстетическим принципом не только И. Абузярова, но и творчества Ш. Идиятуллина и Г. Яхиной. Их основной приём – это деконструкция культурных кодов цивилизации или, проще говоря, интеллектуальные пародии на канонические сюжеты, своего рода ремейки. Например, миф о братоубийстве Каина и Авеля в «Курбан-романе» или перекодированный миф о Зулейхе в книге Яхиной. Герои произведений Абузярова примеряют на себя ролевое поведение мифологических персонажей в условиях современной реальности и выходят за пределы исходных сюжетов, проходя ступени самоопределения. Ш. Идиятуллин и Г. Яхина на татарском этнографическом материале развили эту традицию И. Абузярова. Лингвистический анализ текстов данной группы писателей показывает, что количество слов в предложениях и объём диалогов у них значительно ниже среднего. Это свидетельствует о неразвитом синтаксисе и обеднённом литературном языке, несмотря на обилие культурных терминов. Их предложения, особенно у Яхиной, окончившей сценарный факультет в Москве, напоминают краткие подписи к визуально-информативному ряду сюжета. Поэтому ряд критиков заговорили о кинематографическом характере книг указанных авторов, напоминающих сценарии фильмов. Действительно, в 2014 году татарский режиссёр и писатель Салават Юзеев снял фильм по «Курбан-роману» И. Абузярова, были экранизированы «Город Брежнев» Ш. Идиятуллина и «Зулейха открывает глаза» Г. Яхиной. В связи с этим вполне резонно поставить вопрос – является ли их творчество подлинно художественной литературой, тем что обозначается в татарском языке словом «матур эдэбият»? Если принять во внимание что их тексты «представляют собой продукт дискурсивных практик популярной культуры» [5: 56] то тогда это скорее массовая коммерческая литература, нацеленная на разные по интеллектуальному, социальному и возрастному положению аудитории читателей.

Этап 2000 – 2020 годов в истории русскоязычной литературы Татарстана отмечен рядом особенностей. Происходит поиск нового

литературного героя, не связанного с традициями русской классической и советской литературы. Новое поколение писателей стремилось изобразить внутренний мир человека, живущего в эпоху перелома прежней системы ценностей и зарождения новой эстетики и идеологии. Одна часть писателей, связанных с казанской литературной школой, опиралась на собственный опыт и впечатления реальной жизни (Н. Ахунова, А. Каримова, Л. Газизова, А. Хаиров). Другая группа авторов, связанных с культурными столицами России – Москвой и Санкт-Петербургом, обратились к прошлому и занялись ревизией этностереотипов и культурных ценностей. Репрезентация и реабилитация прошлого, погружение в мир подсознания и инстинктов стало основой их эстетической концепции. Если часть писателей Казани сохраняла верность классическим художественным формам, то «столичная школа» взяла курс на использование форм массовой культуры, приближающей их к визуальной сфере кинематографа. Казанцы пытались, по мере возможностей, понять проблемы татарской культуры и национального менталитета. Москвичи – И. Абузяров, Ш. Идиятуллин, Г. Яхина, использовали этническую проблематику лишь как привлекательную для читателей площадку, на которой разворачивали свои интертекстуальные игры и сюжеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абузяров И.А. Чингиз-роман // Знамя. – 2004. – № 1. – С. 66–67.
2. Газизова Л. «Жила-была Газизова-Красивая, капризная...»: [Беседа с казан. поэтессой накануне традицион. Осеннего бала поэзии] / Беседовала П. Федорович // Казанские ведомости. – 2007. – 19 окт. – С. 3.
3. Давлетшина А. Бойтесь писателей, они вас заберут в свой рассказ и там зарежут!/: [А. Фаиров стал победителем Литературной премии журнала «Татарстан». Беседа с писателем] // Татарстан. – 2018. – № 1. – С. 84.
4. Идиятуллин Ш. Город Брежнев. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. – 698 с.
5. Павлова Н.И. Поэтика визуальности в романе Г. Яхиной «Дети мои»: к вопросу о феномене литературного успеха // Культура и текст. – 2018. – № 3 (34). – С. 55–56. URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/>
6. Уффельман Д. Игра в номадизм, или Постколониальность как прием (случай Ильдара Абузярова) [Электронный ресурс] / пер. с англ. Н. Ставрогиной // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 2. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/8411> (дата обращения: 01.06.2017).
7. Хаиров А.Р. Играй, не знай печали. – Казань: Татар. кн. изд-во – 2019. – 239 с.
8. Шафранская Э.Ф. Мифология Казани в прозе Аделя Хаирова. // Вестник Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова. – 2014. – № 1. – С. 96–99
9. Яхина Г. Зулейха открывает глаза. – М.: Изд-во Елены Шубиной, 2015. – 512 с.

МОРДОВСКИЙ РАССКАЗ 1990–2010-Х ГОДОВ: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА

Н.И. Ермина

В статье исследуются основные векторы проблемно-тематического развития мордовского рассказа последних десятилетий, делается вывод о том, что в произведениях национальных авторов актуализируются вопросы социального, нравственно-этического, философского содержания, доминирующими формами выступают психологический, сатирико-юмористический рассказ, лирическая миниатюра.

Ключевые слова: мордовский рассказ, тематика, проблематика, автор.

The article examines the main vectors of the problem-thematic development of the Mordovian story of the last decades, it is concluded that in the works of national authors the issues of social, moral-ethical, philosophical content are actualized, the dominant forms are psychological, satirical and humorous story, lyrical miniature.

Keywords: Mordovian story, subject, problematics, author.

По утверждению исследователей, жанровый подход «продуктивен в плане определения общей картины эволюции историко-литературного пространства Мордовии, функционирования жанровой системы, объективной оценки современного состояния и стратегии отдельных жанровых форм в их национально-художественном своеобразии» [5]. Необходимость исследования современного мордовского рассказа обусловлена его активностью, интенсивными поисками форм моделирования характера, оперативной рефлексией действительности в многообразии ее проявлений, оригинальностью репрезентированной авторской концепции мира и человека. Основная функция жанра – «решение нравственно-этических проблем современности», а новаторство проявляется «в отказе от изображения внешних, малозначительных явлений в пользу анализа глубинных противоречий действительности» [3].

На рубеже XX–XXI вв. усиливается интерес национальных авторов к психологическому анализу. Актуализация психологизма в литературе обусловлена усложнением взаимоотношений личности и общества в переломную рубежную эпоху, трансформацией представлений о социальной, духовной роли человека, раскрытием внутреннего состояния индивида с целью определения мотивов его поведения и поступков. В связи с этим активизируется психологический рассказ, причем такие его разновидности как нравственно-психологический

и социально-психологический, о чем свидетельствуют произведения М. Брыжинского, В. Мишаниной, Л. Седойкина, А. Брыжинского.

Так, в рассказах В. Мишаниной посредством передачи психологических тонкостей персонажей раскрывается их духовно-нравственный потенциал. Героини рассказа «Жила-была баба Куля» [6] – пожилые женщины, страдающие от одиночества. У каждой из них – своя судьба, их объединяет глубокая нравственность, моральные принципы, верность народным этическим законам. Драматизм положения героинь усугубляется тем, что они оказываются лишены заботы и внимания со стороны детей, родственников, местных властей. Таким образом автор художественно исследует нравственную атмосферу всего общества, в котором одиночество стариков является нормой. Сюжет рассказа «Встреча» [6] построен на раскрытии внутреннего состояния и мироощущения женщины, не познавшей счастье материнства. Пособством множества деталей прозаик раскрывает драматизм положения героини, пытающейся в каждом встречном «увидеть» своего несуществующего сына или внука. В социально-психологическом рассказе «Слепое село» [6] нравственные проблемы рассматриваются сквозь призму социальных вопросов. Писатель раскрывает психологию депутата Канайкина, проводящего избирательную кампанию в N районе. Характер персонажа детерминирован его общественным статусом: в погоне за голосами избирателей он не замечает, что отдалается от народа, не желает вникать в проблемы людей, обещает им перемены, но меняет лишь свою жизнь. В процессе анализа действий, психологических нюансов автор выявляет алчность и карьеризм как доминирующие черты характера Канайкина, изображает моральное оскудение человека, разрушение его духовного начала.

А. Брыжинский обращается к осмыслению семейных ценностей как основ человеческого бытия (рассказы «Семь раз отмерь – один раз отрежь», «На седьмом небе», «Костер души», «Пробуждение» и др.) [1]. Актуальность семейной темы, семейно-брачных отношений обусловлена ролью семьи как основы института общества, как гаранта его нравственного развития и духовной стабильности. В творческой концепции прозаика, с понятием семья связаны фундаментальные концепты род, отчий дом, потомство, родители, которые прочно укрепились в этническом сознании эрзян и мокшан. Таким образом автор транслирует многовековой народный опыт, моральные нормы и законы. Его герои опираются на общепринятые этические принципы, являются приверженцами традиционного семейного уклада, осмысливают свою супружескую ответственность, родительский долг. В процессе моделирования разнообразных семейно-брачных отношений

прозаик раскрывает волнующие современное общество вопросы, актуализирует философские, онтологические проблемы, манифестирует мысль о значимости традиционных духовных ценностей.

В последние десятилетия мордовские прозаики обращаются к изображению явлений современной действительности, фактов частной жизни в комических формах, в частности сатирико-юмористическом рассказе, который становится «живым» откликом на негативный информационный образ мира. Посредством комических средств и приемов образности писатели выполняют социокультурную функцию – сглаживают накал противоречий и разногласий, популяризуют традиционные этические нормы, способствуют формированию модели гармоничных духовно-нравственных отношений в семье и социуме. Среди признанных мастеров сатиры и юмора можно назвать П. Ключагина, А. Ганчина, Н. Ишуткина, Л. Седойкина, М. Моторкина, М. Моисеева, А. Брыжинского и др.

В рассказе А. Ганчина «Реформы» [2] оригинально обыгрывается сюжет «Ревизора»: республиканские чиновники ждут приезда важного гостя – чиновника из столицы. Возникшая суета, переживания чиновников вызваны не ответственностью за выполненные поручения, а чувством самосохранения, страхом потерять доходное место службы. В их действиях и поведении прослеживается нарушение нормы, что и приводит к комической ситуации. Автор осмеивает некомпетентных должностных лиц, которые неспособны конструктивно вести дела, реализовать реформы, вместо этого возводят «потемкинские деревни», прячутся за «пустыми» показателями. В данном рассказе отчетливо прослеживаются типичные явления современности – непрофессионализм стоящих у власти людей, безответственное отношение к своим должностным обязанностям, желание любой ценой занять высокопоставленную должность. Автор актуализирует вопросы нравственно-этического содержания, заставляет задуматься о последствиях действий безнравственных и безответственных чиновников, оценить проводимые ими «реформы», которые порой напоминают «потемкинские деревни». А. Ганчин акцентирует внимание на злободневных социальных явлениях, одновременно ему важно эксплицировать нравственно-этические проблемы, выявить духовные недостатки персонажей, осмеять их поведение, образ жизни и мысли, указать пути преодоления слабостей человеческой природы.

В рассказе Н. Ишуткина «Подпишитесь на “Эрзянские вести”» [4] изображены, на первый взгляд, весьма актуальные обстоятельства – проведение сотрудниками районной газеты подписки на следующее полугодие. Комическая ситуация начинает формироваться с того мо-

мента, когда выясняется, что за много лет работы никто из сотрудников этим не занимался, из редакции не выходил, с людьми не общался. Опубликованные на страницах газеты материалы были взяты не из жизни, а придуманы искусственно или переписаны с других изданий. Двум сотрудникам все же пришлось выехать в село, рассказать жителям о своей работе. Сельчан собрали в местном доме культуры. Автор словно ненароком отмечает, что пришли в основном пожилые люди, те, кому делать было нечего. Таким образом он скрыто оценивает востребованность газеты среди читателей. На вопрос собравшихся, почему материал в эрзянскоязычной газете написан сложным, непонятным языком, один из журналистов уверенно отвечает, что половина слов в газетных материалах – русские, поэтому если читателям что-либо непонятно, они сами виноваты – плохо владеют русским языком. На все замечания публики у него были отговорки: редко встречаются с подписчиками – денег нет, нечеткие иллюстрации и разводы в текстах – типография виновата, газета доставляется несвоевременно – почтальон задерживает. Сатирическая развязка ситуации наблюдается в монологе одного из старожилов села: «Мы с бабкой каждый год выписываем эту газету. По сравнению с другими она дешевая, когда что-либо заворачиваешь в нее, она не пачкает краской. При растопке дров в печи – что надо, вдвое объемнее районной газеты. С мужиками на днях выяснили: из нее хорошо скручивать сигарку. Поэтому я призываю подписаться на «Эрзянские вести» [4: 55] (Перевод подстрочный наш. – Н. Е.). В ироничной речи старика содержится объективная оценка ценности газеты и ее содержания. Сатирико-юмористические рассказы Н. Ишуткина ценны репрезентацией разнообразных характеров, жизненных ситуаций, обстоятельств, что позволяет воспринимать их метатекстами о сущности человеческого бытия.

В системе жанров малой прозы особое место занимает миниатюра, для которой характерны субъективация повествования, доминирование лирического начала, размытость сюжетных рамок, поток воспоминаний, обилие ассоциативных образов. Активизация данной формы в рубежный период обусловлена общественными факторами, эмоциональным состоянием современника, подверженного разнородным интенциям, пытающегося осмыслить глубокие философские, онтологические вопросы; этот процесс сопровождается противоречивыми раздумьями, спонтанными переживаниями, переплетением запутанных ассоциативных рядов. Обращение к миниатюре наблюдается в творчестве Е. Четвергова («Краски года», «Сиреневая луна», «Размышляя о прожитом»), Т. Барговой («Острова любви», «Пластика движения»), Т. Разгуляевой («Бусинки»), Л. Седойкина («Песни матери», «Жизнь») и др.

Проблемно-тематический диапазон мордовского рассказа рубежа XX–XXI вв. охватывает личность в многообразии ее взаимосвязей с миром, в разнородных проявлениях психологического состояния. Решение вопросов межличностного характера коррелирует с осмыслением социального мироустройства. Концентрация нравственно-этических, социальных проблем в отдельных текстах обусловлена мировосприятием автора, творческим замыслом произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брыжинский А. «Жаркая» встреча: рассказы, повесть, роман. – Саранск: [б. и.], 2013. – 680 с.
2. Ганчин А. Нурдынетэ прась мизолкске. – Саранск: ИД «Книга», 2010. – 288 с.
3. Демин В. И. В поисках нового осмысления жизни (о некоторых аспектах развития современного мордовского рассказа) // Гуманитарные науки и образование. 2012. – № 1. – С. 58–63. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mordgpi.ru/upload/iblock/880/88035f05cffbc34297883e37f97194bc.pdf>
4. Ишуткин Н. Вармань кандовкст. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. – 176 с.
5. Левина Н. Н., Шеянова С. В. Жанровая парадигма малой прозы Е. Четвергова // Вестник угроведения. 2017. № 2 (29). С. 69–75. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_29457015_86811959.pdf
6. Мишанина В. Вальмафтома куд: повесть, азкет, пьесат. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2002. – 320 с.

УДК 82-1/-9

ПОЛИФОНИЯ КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ ЯВЛЕНИЕ

Д.Ф. Загидуллина

Полифония возникает под влиянием межжанровых взаимосвязей: эпических и драматических, лиро-эпических особенностей. В XX веке она способствовала «возвращению» таких жанровых разновидностей как «длинное стихотворение» (А. Кутуй, К. Наджми, Х. Туфан и др.) и «длинный рассказ» (А. Еники). Если в творчестве А. Еники лирико-философское начало «затмевало» драматургических приемов, в интеллектуальной прозе 1980-х гг. ощутимо влияние драмы и трагедии. Структурирование вокруг конфликта взглядов, идеологических позиций стало толчком к разделению историй субъектов речи как самостоятельных художественных текстов (Р. Валиев). В повестях Ф. Байрамовой достигается полная самостоятельность «голосов» автора-повествователя и героев. В рамках постмодернистской парадигмы полифонизм способствует появлению новых разновидностей жанра («театральный роман»).

Ключевые слова: татарская литература, полифония, жанр, стиль.

Polyphony originates under the influence a genre relations: epic and dramatic liroepic specificities. In the XX century it contributed to «return» of genres species as a «long poetry» (A. Kutui, K. Nadgmi, H. Tufan et al) and «long story» (A. Jeniki). when in the work A. Jeniki the launch liro-philosophical «that would overshadow» dramaturgical techniques, in the intellectual prose the 1980-s significantly impact dramy and tragedy. Structuring the conflkt views, ideological positions started the division stories actors speech as a independent literary texts (R. Valiev). In the stories F. Bairamova is achieved full autonomy «voices» author's and heroes. Within postmodern paradigms polyphony led to the emergence new species the genre («Theatrical Novel»).

Keywords: Tatar literature, polyphony, the genre, style.

Применительно к литературе понятие «полифония» впервые было использовано М.М. Бахтиным в монографии «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Ученый подразумевал, что в романах писателя на равных с голосом сочинителя звучат голоса персонажей: «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров – сознаний» [2: 22].

Полифонизм не тождествен многоголосию в художественных текстах. Главными условиями считаются предельная полнота воссоздания точек зрения героев, отсутствие преобладающей над ними авторской позиции, состояние диалога-спора между героями-сознаниями, между героями и автором.

В татарской культуре начало формирования полифонизма можно увидеть в народном эпосе. Наиболее ярким примером может служить дастан «Идегей», рассказывающий о событиях периода распада Золотой Орды в конце XIV – начале XV веков. Основным лейтмотивом дастана является идея о пагубности междоусобицы – будь то столкновение сильных личностей на уровне государственных интересов, или разлад между людьми на бытовой основе. Он проходит красной нитью через все произведение как позиция автора-сказителя. Но наряду с его интерпретацией событий в тексте присутствуют точки зрения героев как самостоятельные тексты – рассказы от первого лица (письма, монологи, песни, ответы и т. д.), с их характерологическими пояснениями, эмоциональными оценочными вставками.

Так, текст начинается с описания времен правления хана Туктамышша. В вводной части нейтральный рассказ поясняет место, время и сообщает о правителе этих земель. Однако основное содержание дастана излагается по законам драматургических жанров: возникает конфликт, он развивается в остром диалоге, который раскрывает истинную причину столкновения и характеризует противостоящие стороны. Этот конфликт прерывается, оставляя место для следующего столкновения на другом, более высоком уровне.

В каждом разделе дастана слово для пересказа событий предоставляется самим героям или другим источникам. В первой главе роль такого источника играют письма правителя Самарканда Аксак Тимура, присланные Туктамышу, и его ответ. Тимур обращается к хану не как к равному: он просит (просьба местами звучит как приказ) отдать ему двух птенцов любимого сокола хана. В письме сквозит уверенность Тимура в том, что он может в любой момент подчинить себе Туктамыша и его земли. Такая точка зрения не совпадает с точкой зрения рассказчика, изложенной в вводной части.

На написанное с некоторой иронией, даже издевкой, обращение Тимура Туктамыш отвечает письмом-отказом.

В дальнейшем каждое событие так же предстает как столкновение двух противоположных точек зрения: на проблему государственного устройства, отношения между правителем и народом и т.д.

Следующее событие предстает перед нами в диалоге между Туктамышем и Котлыкья-би – сокольничим хана. Во время осмотра тех самых птенцов хан обнаруживает, что их подменили. На обвинения правителя Котлыкья-би отвечает, что умелым правлением можно было сохранить все, что нажито предыдущими поколениями правителей. По мнению Котлыкья-би, власть нельзя удержать, только проливая кровь, причина ослабления власти Туктамыша – в отсутствии справедливости и дальновидности правителя.

Разгневанный Туктамыш приказывает казнить изменника вместе с его семьей. И здесь возникает очередной конфликт мнений: Джантимер-би обращается к хану с просьбой оставить детей Котлыкья в живых, так как уничтожение сильных родов может привести к разрушению основ государства. Позиция Джантимера «совпадает» с мнением рассказчика и «противостоит» решению хана. Подобное разногласие продолжается до конца дастана.

Таким образом, мы можем констатировать, что в татарском народном эпосе «Идегей» наблюдаются основные показатели полифонического текста: каждый из героев наделен собственным голосом, который может не совпадать с «авторским», при этом «индивидуальность» правды героя полностью сохраняется. Каждый из этих «голосов», как и разъяснено у Бахтина, воссоздают свою своеобразную «модель мира». Это возникает благодаря синтезу лиро-эпических и лиро-драматических характеристик.

Однако полифоническое начало народного эпоса, как и многие другие связанные с синкретизмом характеристики, не было транслировано в средневековую литературу: монотеизм требовал в искусстве художественного монолога. Это хорошо видно на примере суфийской поэзии.

Долгое время полифоническое начало существовало в прозаических произведениях татарских писателей в виде контрапункта. Только на рубеже XIX–XX вв., в связи с формированием татарской светской литературы возникает интерес к многоголосью. В некоторых произведениях Ш. Камала, Ф. Амихана, Г. Исхаки, Г. Ибрагимова «голос» героя выходит на первый план, «отодвигая» автора-повествователя на роль констатирующего «голоса»: это хорошо видно на примере рассказов «Буранда» («В метель», 1909), «Эч пошулы» («Тревожно», 1912) Ш. Камала, «Картайдым» («Постарел!», 1909), «Бер харэбэдэ» («Среди развалин...», 1913) Ф. Амирхана, «Карт ялчы» («Старый батрак», 1912), «... Мәрхүмнең дэфтәрәннән» («...Из тетради покойного», 1914) Г. Ибрагимова, повести «Тормышмы бу?» («Жизнь ли это?», 1909) Г. Исхаки и др.

Совершенно иная картина появляется в татарской поэзии 1920–1930-х годов: на волне «создания» новой литературы молодые татарские поэты выступают экспериментаторами в области жанра и поэтики. Одним из проявлений этих нововведений становится жанровая разновидность – т. н. «длинное стихотворение» («озын шигыр»), которое позволяет, с одной стороны, провести циклизацию, описывая различные точки зрения на действительность; с другой – использовать эпические детали и приемы (благодаря чередованию ярких эпизодов возникают картины двух самостоятельных сознаний: изображающего и изображенного); в третьих – драматургическим приемом воссоздать две противоположные модели мира, одна из которых становится «явной», вторая угадывается в подтексте.

Одними из первых возможности «длинного стихотворения» начали использовать К. Наджми, Г. Кутуй, Х. Туфан, Х. Такташ.

Такие стихотворения К. Наджми как «Ике ант» («Две клятвы», 1923), «Чабатаңны кемгэ тукыйсың?» («Кому плетешь ты лапти?», 1922), «Кичү чоры» («Время перемен», 1924) и «Печән базары НЭП чорында» («Сенной базар в период НЭПа», 1924), «Мәлжәрәгән читекләр» («Разношенные ичиги») и др., построены по единому принципу: хаотичная экспликация множества деталей внешнего мира воссоздает символический образ времени. Страшные картины «старого города» сменяются не менее устрашающими картинами «сегодняшней» действительности: огненные отряды угнетенных стремятся разрушить все. И в этом хаосе изображенное сознание отдаляется от изображающего – поэта, человека культуры.

В некоторых текстах вторым «голосом» выступает коллективное сознание. Например, в одном из первых стихотворений Х. Туфана «Сынык кашлар» («Ломаные брови», 1925) лирический герой – «борец» («таргышчы»), абстрактно-символически укрупненный,

типизированный образ революционера. В нем наряду с его сознанием проявляется сознание революционных масс (сознание, разбухшее в голове Казани!).

Но в большинстве случаях «раздробление» происходит между ролевым героем и лирическим героем. Констатация героем смерти матери как освобождение от «старого поколения» («Көннәр йөгергәндә») («Когда бегут дни») А. Кутуя звучит как позиция представителя определенных слоев общества – человека нового времени, нигилиста, который отказывается от всех нравственных принципов общества. В стихотворении «Сәрвәр-давыл» («Сарвар-ураган») упоминаются некоторые биографические моменты, касающиеся самого героя-рассказчика, которого дядя Ахмед выгнал из дома за то, что записался в комсомол. За это он убил дядю и вспоминает этот эпизод как самый героический поступок в своей жизни. Трагический пафос изображающего возникает одновременно с романтически-радостным «голосом» изображаемого героя: новые люди истребляют «старое», убивают близких, несмотря даже на кровные узы. Автор не может консолидироваться со своим героем в силу образования, воспитания, культурного опыта, но осознает, что этот герой – главное действующее лицо эпохи.

Появившись на единой волне с модернистскими исканиями и экспериментами, «идеологический» полифонизм быстро уходит с литературной арены: советская цензура всеми путями и способами насаждает монологичность в художественной литературе.

Очевидно, что в какой-то момент такое положение дел должно было измениться. В советской культуре это произошло под влиянием хрущевской «оттепели». Полифонизм как художественное явление (в бахтинском понимании) формируется в творчестве А. Еники. По нашему мнению, впервые это произошло в повести «Саз чәчәге» («Болотный цветок», 1955), в которой писатель «создает жанрово-стилевую структуру более высокого уровня» [4:20].

Потерявшего жену и трехлетнюю дочь в дорожной аварии первого секретаря райкома Мустафина переводят в Камышлинский район. Автор представляет своего героя как настоящего труженика, готового направить все свои силы, знания на благо народа, показывает, как он целиком отдает себя работе. И далее шаг за шагом, наблюдая за героем в разных ситуациях, прослеживает происходящие в нем изменения.

Толчком к этим изменениям стала встреча с единственной дочерью Идията Байгузина Назией. Описывая ее семью, автор противопоставляет два типа людей: живущих ради других или только для себя (необходимо отметить, эта бинарная оппозиция прослеживается прак-

тически в каждом произведении писателя, написанном после «Болотного цветка!»).

Далее в подробностях рассказывается о женитьбе Мустафина, о еженедельных «приемах» в доме у тещи Майпарваз, гостеприимности новых родственников. Уже в первой главе окончательно формируются две линии изображения двух противоположных типов сознания, первый из которых принадлежит Мустафину, второй – Майпарваз.

Женитьба «разделяет» и сознание Мустафина на две противоборствующие половинки. Строительство дома, поиск аргументов, чтобы избавиться от сомнений, свидетельствует о том, что герой меняется под чужим влиянием. В седьмой главе описывается его встреча с женщинами-косарями. Писатель анализирует его состояние, его положение, пользуясь формой «внутреннего монолога» самого персонажа. Используя непрямую речь, А. Еники, по терминологии Бахтина, сохраняет «смысловый избыток» автора, тем самым разделяет два противоположных изображенных сознания, указывая на существование в советском обществе людей, склонных к стяжательству, использованию плодов частной собственности. Герой повести приходит к осознанию того, что он сам выбирает (вынужден выбирать!) такой образ жизни.

Повесть А. Еники свидетельствует о формировании в татарской литературе особого типа художественного мышления, принципиально отличного от традиционного монологического типа. Превращение такого убежденного трудяги, как Мустафин, в раба частной собственности преподносится не только как ошибка героя, совершенная под влиянием кого-то или чего-то, а как признание того, что в обществе существуют люди, мировоззрение которых прямо противоположно «социалистическим ценностям». Философская авторская позиция выражается с помощью типизации героев, психологизма, приемов психоанализа и символов; автор не критикует таких героев, наоборот, ставит под сомнение возможность обретения счастливого будущего обществом, объединяющим столь различных людей. Тем самым достигается одно из важнейших свойств полифонии: «новое решение достаточно традиционной проблемы творческого сознания писателя, в котором сочетается «художник» и «идеолог»» [5: 758].

А. Еники развивает полифонизм не только в своих повестях, но и рассказах. В диссертации Д.Э. Ибатуллиной выделены различные варианты отношения между сознанием автора и героев, установленная следующая закономерность: «...наиболее характерным для писателя является построение повествовательного текста как отношение одного субъекта речи к двум субъектам сознания («Марево», «Умиротворение», «Совість», «Невысказанное завещание»), за счет этого

усложняется диалогичность текста» [4: 14]. Нам остается только поддержать это, добавив, что повести «Рэшә» («Марево», 1962), «Вөждан» («Совесть», 1968), рассказ «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание», 1965) стали трансляторами полифонизма в татарскую прозу 1960–1980-х гг.

«Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание») – образец полифонического рассказа в татарской литературе, жанр «озын хикәя» («длинный рассказ») позволяет автору создать ««романное разноречие», связанное с воссозданием душевных процессов в их противоречивом динамическом единстве и отражающее разнородность национально-исторической жизни. С высоким стилем, возвышенно-патетическими интонациями сосуществует нейтральный, обыденно-разговорный, повествовательный тон, основная цель которого – выразить понимание современности как кризисного этапа национальной истории, характеризующегося выпадением целого поколения людей из единой мировой связи – обычаев, традиций, отношений, естественного порядка жизни, процессом, неизбежно сопровождающимся роковыми последствиями» [1: 243].

Дальнейшая трансформация полифонизма в татарской литературе – укрепление ее позиций и расширение возможностей – была связана с появлением татарской интеллектуальной прозы, с сюжетными моделями, построенными на полемике. Такие тексты создавались путем синтеза интеллектуальной поэтики и традиционной эстетики психологической прозы, использования художественных стратегий прозы и драмы.

Этот путь впервые был освоен и опробован Р. Валиевым в романе «Мирас» («Наследие», 1983), главный герой которого Ихтияр напоминает эталонных героев эпохи социалистического реализма. Рядом с узнаваемыми сюжетными коллизиями, выполняющими роль фона, иллюстрации, открываются истории представителей разных поколений одного рода: Ихтияра, его деда по матери Зыятдина-бабая и отца Тимерхана. Они выступают как носители трех дискурсов, трех сознаний, идеологических позиций. Их спор, лейтмотивом проходящий по всему тексту, выражает различие взглядов на жизнь в досоветской, советской и формирующейся постсоветской эпохах. Все три подчиняются авторской задумке: демифологизировать прошлое, приблизиться к объективности при оценке разных периодов в истории страны.

Нетрудно заметить, что роман-дискуссия испытал влияние драматических жанров, особенно драмы и трагедии. Острота конфликта взглядов, идеологических позиций, мироощущения позволили каждому из субъектов речи выступать со своей историей, которая могла бы быть развернута как самостоятельный текст.

На рубеже 1980–1990-х гг. в татарской литературе все более заметным становится новый стиль, использующий полемику между точками зрения героев для углубления психологизма. В этом плане особое место занимают первые повести Ф. Байрамовой: «Болын» («Луг», 1984), «Битлек» («Маска», 1985) и др., структурированные по принципу бинарности. В них повышенный интерес к подсознательному, пограничному состоянию, широкое использование таких приемов, как «поток сознания», автоматическое письмо, фрагментарность, нелинейное построение текста, и т. д., – приводит к полному размежеванию голоса повествователя и голосов героев. Если в рассмотренных нами произведениях А. Еники, Р. Валиева и др. позиция автора-повествователя совпала с позицией одного из героев, иногда наблюдалось слияние их «голосов», то в повестях Ф. Байрамовой очевидна их самостоятельность.

В романе Ф. Садриева «Таң жиле» («Утренний ветер», 1993), затрагивающем проблему взаимоотношений человека и социальной среды, «голосу» автора и героя противопоставляется «голос тоталитарной идеологии».

Еще одна новая для татарской литературы форма субъектной организации повествования была представлена в повести Ф. Латыйфи «Бэйсез этләрне атарга» («Непривязанных собак расстрелять», 1991–2001). В ней сопрягаются точки зрения Хариса (12-летнего деревенского мальчика) и взрослого повествователя (современного Хариса). Избрав в качестве носителя «идеологической точки зрения» взрослого повествователя, параллельно усилив его позицию «случайными» откровениями родителей мальчика-Хариса, Ф. Латыйфи противопоставляет их официальной советской идеологии. Каждая позитивная деталь из рассказа Хариса-мальчика в интерпретации старшего повествователя встает «с ног на голову». Вместе с тем, для старшего повествователя история подростка является частью собственной экзистенции.

Художественные стратегии постмодернистского текста уводят литературу от изображения «события, разыгрывающегося в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний» [2: 100]. На первый план выходит изображение «многих событий», связанных между собой только читательским сознанием.

В рамках постмодернистской парадигмы полифонизм способствует формированию еще одной жанровой стратегии: речь идет о «театральном романе». Два произведения З. Хакима («Телсез күке» («Немая кукушка», 2002–2003) и «Гасыр моңы» («Грусть века», 2006)) были обозначены так, тем самым подчеркнув присутствие в тексте романной проблематики и формально-композиционных особенностей драмы (если быть точнее – трагедии). Это явление было присуще не

только татарской, но и другим литературам (театральный роман азербайджанского прозаика Ильгара Фахми «Аквариум»).

Таким образом, «индивидуальное жанровое строительство» [3: 87] на основе полифонизма мы наблюдаем в т. н. «театральном романе», который выступает одним из основных жанровых видов современного полифонического романа. В нем жанровая характеристика зависима от категории стиля, видимо, востребованность «индивидуализации жанра» связана с глубинными изменениями самой природы художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аминова В.Р. Повествователь и герой в повести А. Еники «Невысказанное завещание» // Еникеев А.Н. Невысказанное завещание: рассказы, повесть / сост., анализ. ст. В.Р. Аминовой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2017. – С. 219–243.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – 470 с.
3. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003. – 546 с.
4. Ибатуллина Д.Э. Поэтика прозы Амирхана Еники: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1993. – 22 с.
5. Махлин В.Л. Полифония // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 756–759.

УДК 821.512.145

АВТОРСКИЕ ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ В СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

А.М. Закирзянов

В статье рассматриваются авторские жанровые формы в современной татарской драматургии. На основе анализа наиболее ярких примеров сценической литературы, раскрываются новые черты в поэтике жанровых форм, используемые для создания национальной картины жизни татар.

Ключевые слова: драматургия, жанр, жанровая форма, конфликт, идея.

The article deals with the author's genre forms in modern Tatar drama. Based on the analysis of the most striking examples of stage literature, new features in the poetics of genre forms used to create a national picture of Tatar life are revealed.

Keywords: drama, genre, genre form, conflict, idea.

Изменения в общественной жизни оказывают определенное влияние и на поиски, идущие в современной татарской драматургии, что выражается в ориентации на соответствующие духу времени форму и содержание, новых художественных средствах и приемах, разнообразии

тем и жанров. В пьесах находит отражение далекое и недавнее прошлое, афганская и чеченская войны, сельская жизнь, переоценка духовных ценностей, национальный образ жизни и другие важнейшие вопросы современности. Тематическое разнообразие приводит к расширению жанров и жанровых форм и обогащению их новыми качествами.

В татарской сценической литературе комедия, как доминирующий жанр, превратилась в опытную и экспериментальную площадку, на которой исходя из характера конфликта и доминирующего пафоса создаются «сатирические», «печальные», «грустные», «бытовые», «музыкальные» и др. «Самым лучшим комедиям присущ показ комичных событий, неприглядных фактов, недостатков человеческого характера находчивым и острым языком, обыгрывая через зрелищные обстоятельства и явления. В восприятии отдельного события способность увидеть его смешные стороны характерна и для татарской национальной психологии. Зачастую в этом отражается и эстетический идеал автора» [4: 38]. Комедии Т. Миннуллина, Р. Батуллы, З. Хакима, Х. Ибрагима, Амануллы, И. Зайниева и др. привлекают внимание мастерством передачи дыхания времени, национальных характеров, образного и сочного народного языка.

Хотя комедия обладает большой силой воздействия и возможностями в пробуждении интереса и привлечения читателя и зрителя, в отражении разных граней жизни, в отстаивании новизны и возрождения, особенно через призму критики, однако на процесс развития драматургии более сильное влияние оказывают произведения в жанрах драмы и трагедии. Это объясняется тем, что в пьесах с сильной внутренней динамикой, основанных на глубоком конфликте, наиболее полно отражаются драматизм жизни, человеческие характеры [8: 197]. В жанре драмы наблюдается обращение к таким жанровым формам, как «грустная», «музыкальная», «монодрама», «психологическая», «театральный роман», «драматический рассказ», «пьеса-поэма», «бытовая» и др. В произведениях Р. Батуллы, З. Хакима, М. Гиляева, Амануллы, Г. Каюмова, Д. Салихова, Р. Сагди, Р. Зайдуллы, И. Зайниева и др., относящихся к этому жанру, поднимаются серьезные проблемы, касающиеся исторического прошлого, великих личностей, человеческого одиночества, расплаты за ошибки молодости, трагических страниц войны, вопросов суда и правосудия.

Творчество в жанре трагедии требует от литератора не только серьезной профессиональной подготовки, богатого жизненного опыта и удачно выбранного материала, но и отличного знания эстетических законов и сценических закономерностей. Хотя в истории сценической литературы немало удачных примеров тому, однако в начале нового века

заметно убавилось количество произведений в этом жанре [3: 109]. Тем не менее, в литературном процессе они занимают важное место в отношении объектов отображения, социальной значимости героев, отражению богатства художественных средств и приемов, свойственных пафосу трагизма. «В тесной связи с переменами, происходящими в обществе, внимание драматургов было направлено, с одной стороны, на противоречивые и поучительные страницы прошлой истории, трагическую судьбу известных личностей, а с другой – объектами изображения становятся жизненные конфликты, вызванные перестройкой в обществе, трагедия личности, порожденная условиями «дикого» капитализма» [5: 229]. Например: «Перстень и кинжал» (1998) Ю. Сафиуллина, «Чертов омут» (1999) З. Хакима «Сююмбике» (2002) М. Маликовой, «Сююмбике» (2007) Г. Гилманова, «Последний татарин» (2010) Р. Зайдуллы и др.

Своеобразие художественного мышления драматурга, его отношение к проблемам бытия, мировоззренческие взгляды и их преломление в разных плоскостях наиболее ярко проявляются в выборе жанровых форм. Как известно, жанр – это вид художественного произведения, подчиняющегося определенной концепции отображения действительности в эстетическом плане [6: 58]. Поэтому в многовековой истории литературы они претерпели существенные изменения, однако стержневое качество все же не утрачено. На этой плоскости и возникли жанровые формы. В вычленении жанровых форм выделяют два своеобразных основания: первое – жизненный материал, в той или иной степени отображенный в этом произведении («бытовая комедия», социальная драма и т.д.); второе – доминирующий в пьесе пафос, отражение эмоциональной оценки («сатирическая комедия», «лирическая драма», «историческая трагедия» и т.д.). В татарской драматургии еще на первоначальном этапе становления возникли отдельные жанровые формы, которые претерпевали изменения в разных эпохах: одни обогащались новыми качествами, а некоторые сами отсеивались временем. В силу этого многообразия жанров, появляющихся в живом литературном процессе, нельзя уложить в рамки только одного того или иного понятия. «К сожалению, пока не существует ни одной классификации, которая бы отражала полную картину жанрового процесса, не носила субъективного характера и была неуязвимой», – пишет литературовед С.Г. Гончарова-Грабовская [1: 64].

Отражением происходящих в современной татарской драматургии изменений служит тот факт, что наряду с традиционными жанровыми формами на арену выходят совершенно новые. Вот названия некоторых из них: «предположение-дастан», «воспоминание о грустной любви», «трагифарс», «трагедия-хроника», «музыкальное предание», «пьеса-

баллада», «театральный роман», «злая комедия» и т.д. Появление этих жанровых форм связано с внешними и внутренними факторами. Под влиянием социально-культурных перемен в обществе драматурги отображают общественно значимые грани жизни и, желая вызвать зрительский отклик, обращаются к новым изобразительным средствам и приемам. Противоречия между человеком и окружающей средой зачастую служат усилению трагического пафоса. Все это приводит к доминированию тех или иных отдельных сторон в рамках традиционных жанров. Что касается внутренних факторов, то обогащение реалистической и романтической образности модернистическими и постмодернистическими приемами приводит к тому, что в рамках одного жанра появляются признаки, свойственные разным жанрам. Этот своеобразный синтез и служит причиной трансформации жанров [2: 61]. Поэтому в современной драматургии сложно найти произведения в чистом жанре, почти в каждом из них смешанно присутствуют трагические, комедийные, драматические признаки. Сохранение центрального стержневого качества хотя и позволяет рассматривать пьесу в рамках того или иного жанра, однако как форма выражения авторской позиции к отображаемому материалу возникают разные жанровые формы.

Один из лидеров современной татарской сценической литературы З. Хаким свои пьесы «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003), «Гасыр моңы» («Печаль века», 2006), «Легионер», «Женле күл» («Чертовое озеро», 2011) именует «театральными романами». В его произведениях, написанных в новой для татарской сценической литературы жанровой форме, разворачиваются события и явления, по своему размаху не уступающие роману. Путем повествования о жизни отдельного человека автор добивается отражения судьбы народа на протяжении целой эпохи. Воздействуя более на разум, нежели на чувства своего читателя и зрителя, заставляя размышлять о серьезных вещах, драматург тем самым способствует развитию его самосознания. В театральном романе З. Хакима «Легионер», в связи с трагическими судьбами, вызванными Великой Отечественной войной, на первый план выходят нравственные, философские, национальные и общественные проблемы бытия. Своеобразие пьесы кроется в том, что она подталкивает читателя и зрителя к размышлениям и поискам, к диалогу с самим автором. Герои отличаются чрезвычайной противоречивостью характера и неожиданностью действий и поступков. В пьесе раскрывается образ не только Яббара, обреченного всю жизнь получать удары судьбы, но и таких своеобразных типов, как Ансар, Саит, Нагим и Халиулла. В пьесе также отражены противоречивые взаимоотношения между личностью и обществом. Автор показывает, насколько человечными, отзывчивы-

ми и милосердными могут быть деревенские жители, но в то же время в их сознании эти черты странным образом уживаются с суровостью и подверженностью к «стадной» психологии, именно эта противоречивость и подталкивает к размышлению о причинах данного явления.

Б. Салахов свое произведение «Яратылмый калган ярлар» («Любимые, лишённые любви») называет «балладой». Обозначение лиро-эпическим жанром как бы содержит намек на то, что пьеса богата эмоционально-чувственными переживаниями, в ней много места уделено романтической образности. Как и свойственно традиционной балладе, в произведении даются исторические факты, мемуары, описываются чрезвычайные события и обстоятельства. Человеческие судьбы раскрываются в тесной связи с живой и неживой природой. Автор обращается к редко освещаемым в литературе страницам той давней войны – к судьбе женщин, отправленных в трудовые лагеря. Хотя события преимущественно представлены через монологи в форме воспоминаний, однако в показанных явлениях раскрывается суровая и беспощадная правда той действительности. Картины лагерной жизни, где человеческая жизнь оценивалась в 250 граммов хлеба, где 16-летние девочки подвергались унижениям и насилию, а многие умирали от непосильного труда, голода и болезней – все это звучит проклятием сталинскому режиму. В произведении, пронизанном мотивом страдания, воочию предстает судьба молодых девушек, овдовевших женщин – трагедия возлюбленных, лишенных любви.

Среди своеобразных жанровых форм есть и «музыкальное предание». В таких произведениях, содержащих намек на устное народное творчество, определенное место занимают древние предания и былины, имеющие под собой почву в реальных событиях прошлого. В своем музыкальном предании «Юсуф-Зулейха» (2017) Ю. Сафиуллин, основываясь на хорошо известном произведении Кул Гали, привлекает внимание читателя и зрителя к вечным и всегда актуальным философским и нравственным вопросам бытия. Благочестивый Юсуф, постоянно отстаивая человечность, любовь к родителям и родной земле, терпение, отзывчивость и другие качества настоящего человека, изображается как поучительный пример для и сегодняшнего общества. Автор обогащает драматические события музыкальным оформлением и хореографическими элементами, создавая эмоционально насыщенное, зрелищное и современно звучащее произведение.

Жанр произведений Д. Салихова «Узып барышлы» («Мимходом», 2004), Х. Ибрагима «Ялгыз каен күзе» («Глаз одинокой березы», 2006), Р. Сагди «Алсу томан» («Розовый туман», 2006) – «грустная драма». Как и положено в драме, серьезные вопросы бытия рассматриваются

сквозь призму острого общественного конфликта. Понятие «грустная» в данном случае выражает и эмоциональное отношение автора к людям с трагической судьбой, и экзистенциальный пафос, порожденный недостатком внимания. В грустной драме Р. Сагди «Розовый туман» проблема наркомании, ставшая настоящим бедствием в современном обществе, раскрывается на фоне жизни сирот и беспризорных подростков. Общественно-исторические события, происходившие в стране в конце XX века, привели к «потере» целого поколения. Автор, с одной стороны, ставит своей целью раскрытие причин подобного явления и поиска путей избавления от него, а с другой стороны, ведет серьезный разговор с читателем и зрителем о необходимости понимания и поддержки потерявшего себя, оказавшегося на дне жизни человека. Противоречие между чувствами-желаниями и разумом-долгом, существующее в душе героев этого произведения – Марата и Артура и подобных им, возведено в ранг большой общественной проблемы. Сюда добавляется противоречие между личностью и обществом, возникающее в связи с меняющимися социальными условиями. В конце пьесы, если одни сумели найти себя, то другим не удастся выбраться из омуты наркомании. Р. Сагди, приоткрыв завесу над темной стороной жизни, тем самым дает оценку обществу, где живут герои произведения.

В татарской драматургии нынешней эпохи, ориентированной на отображение серьезных проблем бытия, основываясь на разных художественно-эстетических концепциях, наблюдается возникновение своеобразного синтеза, получающегося вследствие соединения элементов, средств и приемов, свойственных направлениям модернизма и постмодернизма в рамках творческих принципов реализма и романтизма. В ходе поисков путей раскрытия таинственных сторон бытия драматурги охотно обращаются к новым изобразительным средствам и приемам – неожиданным метафорам, архетипам, фантастическим явлениям, образу параллельного мира, переплетению разных текстов внутри одного произведения, созданию нового мифа и т.д. В данной плоскости в татарской литературе драматургия является лидером в постмодернистских поисках [7: 12]. Свою пьесу «Суган чэчэгэ» («Цветок лука», 2007) И. Зайниев называет «грустной комедией». Данная жанровая форма не нова, до этого уже увидели свет отдельные примеры («Альдермыш из Альмандара» Т. Миннуллина и др.). В словосочетании самого понятия уже как бы содержится намек на признаки, присущие жанрам комедии и драмы. В этом произведении поднимаются проблемы, связанные с истинными и ложными ценностями в литературе и искусстве, а также извечные вопросы о смысле жизни, вызывающие глубокие раздумья: стремиться к постижению истины

или существовать с маской лицемерия? В пьесе, основанной на борьбе идей и мнений, противоречие формируется в скрытом подтексте, то есть из недосказанных мыслей, из беспокойных чувств и переживаний, живущих в душе каждого [10: 9]. В этом смысле в произведении звучат отголоски традиций А.П. Чехова. Тем не менее, именованные пьесы «грустной комедией» нам кажется не вполне оправданным. Хотя и чувствуется ироничный взгляд автора на образ жизни главного героя пьесы Султана, но исходя из хода событий, поворота судеб героев можно монять, что все же доминирует драматизм.

Г. Каюмов, не указывая точного жанра своего произведения «Сагынырсың эле син дә бер...» («И ты затоскуешь тогда...», 2001) обозначил его просто как «воспоминание о грустной любви». Автор в данном случае тему вывел на первый план. А с точки зрения жанровой формы произведение является «социально-психологической драмой». С помощью поучительных событий описываются судьбы Гульсины и Карима, исповедующих разные жизненные философии и разных по характеру. В ходе событий философичность переплетается с лиризмом, а тяга Карима к миру искусства, стремление быть выше всевозможной суеты бытия отражается в сентиментальных приемах. Соединение в пьесе элементов разных жанров создает оригинальный творческий стиль литератора.

Выражением стремления осознать философию бытия через воссоздание страниц прошлой истории можно назвать драматический предположение-дастан Г. Каюмова «Ыру» («Род», 2002). Название жанра говорит о том, что произведение опирается на древние легенды и мифы. А понятие «предположение» появилось в связи с предпочтениями и эмоциональным отношением автора. Основной конфликт базируется на противоречии между захватчиками, несущими зло, кровь и слезы, и защитниками родной земли и своего рода. Драматург стремится показать бесчеловечную суть данного явления, донести до читателя и зрителя душевную боль и страдания, пробуждая в их сердце желание противостоять всевозможной несправедливости. Автор верит в человека, наделенного творцом разумом. Неумение прощать, месть, чувство ненависти он считает болезнью, низводящей человека до животного состояния. Последнее же приносит войны и угрозу уничтожения, исчезновения с лица земли. Постигание подлинной Истины – это понимание своего сердца и руководство велением сердца в своих действиях и поступках. В этих философских размышлениях проявляется оптимистичный дух драматурга и его взгляд на будущее с верой и надеждой.

И. Зайниев жанр своей пьесы «Өйләнәм.tat» / «Женюсь.tat» (2020) обозначил как «злая комедия». Подобное понятие связано с открытвен-

ным показом серьезных жизненных проблем. Поэтому произведение можно считать удачным в силу современности, актуальности обращения к общественно-политическим, социально-нравственным проблемам бытия, и ещё при этом мастерски раскрытым. Автор, с одной стороны, рассматривает вопросы о функциях и долге средств массовой информации, о деятельности сотрудников, об их личной позиции как человека и журналиста, а с другой стороны, читателю и зрителю рассказывают о состоянии современного общества, о его «болевых» точках. Положенные в основу сюжета события, представляя соединяющиеся между собой два пласта, один из которых связан с историей женитьбы молодого журналиста Раннура, а второй ставит своей целью заставить зрителя задуматься над тем или иным животрепещущим вопросом бытия, который преподносится в форме бесед сотрудников редакции с представителями разных социальных групп. Спектакль пронизан легким юмором и иронией, где автор дает зеркальное отражение нашей действительности, преломленное через разные жизненные ситуации, вынуждая публику смеяться над самим собой. Тем самым он выводит читателя и зрителя из так называемой зоны комфорта и равнодушия, способствуя осознанию истины, что каждый в силах изменить свою жизнь и ключи от счастья держит в собственных руках.

Таким образом, отражением поисков в современной татарской драматургии, обусловленных общественными переменами и внутренними закономерностями искусства слова, служит трансформация жанров. В свою очередь это связано с возникновением новых авторских жанровых форм в сценической литературе, что является по сути формой выражения авторской позиции. В современной татарской драматургии имеют место такие жанровые формы, как «театральный роман», «предположение-дастан», «воспоминание о грустной любви», «трагифарс», «грустная драма», «трагедия-хроника», «музыкальное предание», «пьеса-баллада», «злая комедия» и т.д. В пьесах наблюдается смешение и синтез разных стилей и жанров, зачастую этим достигается углубление их философского содержания. Неумение противостоять жизненным неурядицам и трудностям, явления безысходности способствуют доминированию экзистенциальных мотивов. В связи с жанровым разнообразием открываются возможности обогащения произведения художественными средствами и приемами, использования средств из арсенала символично-метафорических явлений, образов мифологического мира, психологизма. В этих произведениях вопросы бытия тесно переплетены с проблемами сохранения национальных и нравственных ценностей. Будучи еще одной специфической особенностью татарских пьес, в них значительное место

занимает лирико-эмоциональный пласт, развивая сентиментальность, чувствительность, а также способствуя использованию песенно-музыкального богатства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова-Грабовская С.Г. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учеб. пособие) / С.Г. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.

2. Габидуллина Ф.И. Языковые особенности научного текста // Современные исследования социальных проблем. – Красноярск, 2020. – Т. 12. – № 1–2. – С. 59–64.

3. Еникеев И.А., Ганиева А.Ф., Миннуллина Ф.Х. Аспекты эстетической коммуникации в татарских трагедиях XX века // Современные исследования социальных проблем. – Красноярск, 2019. – Т. 11. – № 1–2. – С. 109–117.

4. Закиржанов Ә. Яңа гасыр башы сәхнә әдәбияты // Руһи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – Б. 35–59.

5. Закирзянов А.М. Жанр трагедии в современной татарской драматургии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9; выпуск 1; 2010. – С. 226–235.

6. Ибраһимов М.И. Жанр // Әдәбият белеме: Терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – Б. 58.

7. Загидуллина Д. Ф. Татарская литература и национальный театр: одна дорога на двоих // Театр XXI века и вызовы Нового времени: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра / под ред. Э.М. Галимовой. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 5–13.

8. Надыршина Л.Р. Жанровые особенности драматургии Ахсана Баянова // Театр тюркского мира: перспективы развития. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной Году театра в России. Составители А.Р. Салихова, Н.Х. Нургаянова, Д.Р. Фардеева. Научный редактор Э.М. Галимова. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – С. 197–202.

9. Игламов Н. Две реальности // Звезда Поволжья. – 2007. – 6–12 декабря.

10. Рахман Р. «Горкий цвет» // Звезда Поволжья. – 2007. – 22–28 ноября.

УДК: 821.512.162(091)

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (на основе творчества Наби Хазри)

А.Ф. Исмаиллы

Жанр поэмы был одним из ведущих в истории азербайджанской литературы XX века. В азербайджанской литературе появились лирические поэмы, различающиеся по тематике и проблематике, художественной форме, структуре и типологии. Лирические поэмы составляют важную часть творчества Наби Хазри, его идейно-художественных поисков. Человек и время, современность и гуманизм, обращение к глобальным темам, раскрытие духовно-психологического мира героя, глубина идей –

это черты, которые объединяют лирические поэмы поэта. Эти поэмы Наби Хазри занимают важное место в азербайджанской литературе с их жизненным материалом, тематикой, воплощенными образами, индивидуальным творческим стилем, глубоким лиризмом, своеобразным поэтическим языком.

Ключевые слова: Наби Хазри, лирическая поэма, лирико-романтический стиль, лирико-психологический анализ, песенные поэмы, поэмы-обращения.

The genre of poetry was one of the leading genres in the history of XX century Azerbaijani literature. Lyrical poems have emerged in Azerbaijani literature, which differ in terms of subject and problem, artistic form, structure and typology. Lyrical poems are an important branch of Nabi Khazri's creativity, ideological and artistic research, meaning and content. Man and time, modernity and humanity, appeal to global themes, revealing the spiritual and psychological world of the hero, the depth of ideas are the features that unite the poet's lyrical poems. Nabi Khazri's lyrical poems have an important place in Azerbaijani literature with their chosen life material, theme, animated images, individual creative style, deep lyricism, unique poetic language.

Keywords: Nabi Khazri, lyric poem, lyrical-romantic style, lyrical-psychological analysis, a poem of songs, poem-appeal.

Поэма как жанр – это форма, способная усвоить универсальные художественные компоненты, вобравшая в себя свойства лирического, эпического, драматического жанров. По структуре, сюжету и композиции жанр поэмы имеет ряд характерных особенностей. Начиная с 1950-х годов в азербайджанской поэзии наблюдается повышение функциональности лирической поэмы, а сам жанр находится в процессе обновления и обогащения. В написанных лирических поэмах духовно-нравственный мир человека, восприятие жизни и ее анализ носят психологический характер. В азербайджанских лирических поэмах психологизм, воспевание человеческих чувств и эмоций сильны как ведущие тенденции. В этих текстах преобладают элементы, которые служат раскрытию специфических качеств индивида, открытию его внутреннего и своеобразного мира более, чем общим описанием. «В наших современных поэмах более явственны лиризация, ведущее положение лирического героя в осознании действительности, усиление вмешательства писателя в жизнь, превосходство лирико-психологического анализа и ассоциативного мышления. Рост интереса к личности, стремление находить и обобщать общие черты в частном выдвигают лирическое «Я» на первый план, а продвижение ее раздумий о жизни в определенном русле придает новый облик форме и поэтической структуре конкретного произведения» [3: 159].

В азербайджанском литературоведении проводились различные исследования возможностей, особенностей, творческих проблем, структуры, тенденций развития лирической поэмы. Азербайджанские литературоведы, такие как Мамед Джафар Джафаров, Мир Джалал Пашаев, Шамиль Салманов, Гасым Гасымзаде, Яшар Гараев, Ариф Абдуллазаде, Мамед Ариф Дадашзаде, Шириндил Алишанов, Рафиг Юсифоглу проводили исследования жанра поэмы, его идейно-художественных особенностей. В 1977 году на тему «Поэма: Поиски, Перспективы» состоялось творческое обсуждение жанра поэмы, его тематики и художественных форм. А принявший участие в дискуссии Яшар Гараев сказал о единстве лиризма и эпизма: «Лирическая поэма – это не поэма, которая растворяется и исчезает в лирике, напротив, лирика нужна поэме для усиления ее эпической природы и служения ей» [7: 96]. Преимущество лиризма, уход на второй план эпизма, больших картин жизни должны приниматься как должное. Эпоха, время, общественно-политические события также оказывают свое влияние на поэму. В результате расширяется тематический диапазон жанра, наблюдаются обращения к новым темам, происходят изменения и в художественной форме.

Творчество талантливого последователя традиций Самеда Вургуня в азербайджанской литературе Наби Хазри занимает важное место в азербайджанской поэзии XX века своим своеобразием, индивидуальными стилистическими художественными качествами и темами, на которые он пишет. Основными чертами поэзии поэта являются органическое единство националистичности и человечности, внутренний мир лирического героя, связь человека с природой, оригинальное выражение мыслей и чувств и другие.

Наби Хазри является автором стихотворений, различающихся друг от друга тематикой и проблематикой, в них на передний план выдвигаются переживания и эмоции лирического героя. Среди них: «Сестра Солнца» (1964), «Два Хазара» (1967), «Мать» (1969), «Мученики и свидетели» (1975), «Сестра» (1977), «Убежденность» (1981), «Супруга» (1985), «Салатын» (1991), «Пророк» (1992) и другие поэмы.

Поэт создал ценные образцы таких песенных поэм, как «Сестра Солнца», «Два Каспия». Эти поэмы, написанные в лирико-романтическом стиле с синтетическим сюжетом, имеют общие художественные особенности и структуру.

У Наби Хазри имеется ряд поэм, в которых прославляется жизнь трудящихся. В этой связи заслуживает внимания стихотворение «Сестра Солнца», написанная в форме эха. Поэма, написанная в лирико-романтическом стиле, состоит из пролога, 7 частей «эха», «Песни

Севи́ль» и эпилога. Поэт использует эхо, как литературный прием, наблюдается отличие в размере и содержании звуков, соблюдается очередность первого и второго эха. «Сестра Солнца» посвящена трудовой теме, широко освещается роль труда в жизни человека, а также его влияние на развитие народа и государства. Главный герой поэмы взят из реальной жизни, поэма посвящена герою труда Севи́ль Газиевой. В поэме изображаются жизнь, трудовая деятельность, чувства, мысли, преданность человеку и земле Севи́ль Газиевой. Продолжая традицию поэмы Самеда Вургуня «Басти», поэт воспевает в поэме женский труд.

Наби Хазри простым и искренним языком пишет о взаимоотношениях человека, труда и природы. Герой поэта – человек природы. Одним из основных факторов, определяющих его мастерство, является единство человека и природы, связь природы с внутренним миром человека, с его чувствами. Поэт воспевает человеческие чувства, дружбу и любовь в связи с природой, олицетворяет Мильскую равнину, Солнце, Араз, сопоставляет Севи́ль с Солнцем, Мильской равниной. Солнце своим светом согревает землю, Севи́ль же становится вторым солнцем родной земли своей тяжелой работой, подавая пример будущим поколениям. Идея, выдвинутая поэтом, связана с жизнью, будущим развитием. Если Севи́ль радует людей, Солнце, Мильскую равнину своим существованием, героизмом на трудовом поприще, то своей трагической смертью приносит огорчение. Сам поэт не может оставаться безучастным к происшедшему:

Весть отшагала с равнин и долин,
Пусть унесет ветер эту неправду.
Зачем так быстро уходить из жизни
Тому, кто так сильно в нее влюблен? [5: 8].

Севи́ль не остается только трудовым героем, активно работающим в сельском хозяйстве, она превращается в литературного героя.

В поэме «Убежденность» описывается герой труда Тарлан Мусоева, поэма является очень ценной как логическое продолжение «Сестры Солнца». В ней воспевается любовь к труду, забота о земле, жизнь и возвышение за счет собственного труда, уверенность в себе. Поэт превозносит Тарлана, возвысившего родину и народ своим праведным трудом, до уровня главного героя поэмы. Замысел поэта отчетливо проявляется в части поэмы «Песня гордости». Подчеркивая важность роли веры в жизни и развитии общества и людей, Наби Хазри сам смотрит в будущее с большой уверенностью и выражает свои мысли в следующих стихах:

Каким сильным в мире становится человек,
Когда веру в себя ему возвращают [4: 24].

«Убежденность» – это не просто лирико-романтический монолог о механике-водителе Тарлане Мусаеве; это, прежде всего, емкое поэтическое раздумье о времени, которое возвысило Тарлана, о земле, переменах в жизни современного Азербайджана» [8: 46].

Наби Хазри использовал песни как литературный инструмент в своей поэме «Два Хазара». Поэма состоит из вступления и 6 песен. Тема поэмы посвящена тяжелому и благородному труду нефтяников, строивших Нефтяные Камни, их борьбе в объятиях волн, их бессмертию в этой борьбе. Главный герой лирики Наби Хазри – человек, ему выражается огромная любовь. Описываемый поэтом человек преодолевая бури, трудом строит город в морских объятиях, борется с волнами. Он выражает силу воспеваемого им человека языком Нефтяных Камней:

Я же существую сегодня
Благодаря тебе, сын человеческий!..
Не бывало в истории
Такого города...
Он твой, сын человеческий! [5: 30–31].

Образ молодого нефтяника – это обобщенный человеческий образ. Поэт символично называет своего героя Сыном Человеческим, этот человек не страшась трудностей идет к своей цели, борется с волнами, даже если гибнет, он воссоединяется с Хазаром, жизнь побеждает смерть, обретается бессмертие. Нефтяник, погибший во время бури, увековечивается в песнях и воспоминаниях своей возлюбленной и сына.

Поэмы Наби Хазри «Мать», «Сестра» и «Супруга» объединены под названием «Поэмы вечности» и составляют трилогию. Тема матери является вечной в литературе, и о ней написано множество произведений. В произведениях, посвященных этой теме, воспеваются любовь к матери, ее святость и величие. Наби Хазри также обратился к этой теме. Поэт описывает свои чувства и мысли, радости, печали и любовь на неповторимом языке. Эту поэму, посвященную бесконечной материнской любви, трудолюбию и заботливости, поэт написал в результате многолетних жизненных наблюдений. Поэт, восторженный любовью своей матери, находит путь к сердцам читателей своим новаторством, подходом к событиям, живым и образным языком. При чтении поэмы ощущается тревога в сердце поэта. В образе матери бросается в глаза единство образа матери-народа, родины-матери. Он выше всего славит материнство, величественность, силу этого имени и возвышает его поэтически.

Мать, которую описывает Наби Хазри, не имеет образования и является человеком труда. Во тьме годов эта женщина, являющаяся опорой дома, своими заботливыми руками трудится для будуще-

го своих детей, защищая их от невзгод, с которыми они могут столкнуться. Хотя она не может быть учителем своих детей в образовании, она становится их первым учителем в уроках жизни. Она делает все возможное для своих детей, не покладая рук ткёт ковры и вследствие этого теряет зрение. Мать стареет и заболевает. Поэт так выражает бессмертность матерей:

Отделились дети
от матери своей,
Осиротели
Поэзия, искусство:
Переступив
Грань бессмертия
Одна мать слилась с вечностью! [6: 222].

Тема поэмы «Сестра», написанной в лирико-психологическом стиле, посвящена выдержке азербайджанских женщин и их послевоенной жизни. В лице своей сестры Ширин поэт посвящает эту поэму всем нашим матерям и сестрам, живущих в ожидании. «В своих поэмах Н. Хазри обычно говорит о судьбе и нравственном мужестве одного человека... Это происходит потому, что описывая судьбу одного человека Н. Хазри может говорить о целом периоде, эпохе, лишениях и радостях людей этого времени» [8: 105–106]. Он отражает страдания, горечи людей военной эпохи на фоне утраты и тоски Ширин. В поэме не описываются страшные сцены войны, но раскрывается духовный мир людей, находящихся в тылу, выражаются чувства и эмоции.

Село Хырдалан, пережившее радость свадьбы двух молодых людей, на следующее утро было удручено страшной вестью о войне, люди забывают о своей судьбе и думают только о судьбе Родины.

Сюжет поэмы – о преданности, выдержке и ожиданиях с надеждой Ширин, проживающей глубокие чувственно-нравственные потрясения. Как сотни азербайджанских невест, она не может смириться со смертью мужа, погибшего на войне, с большими надеждами ждет его, живет мечтой о будущем.

Поэт верит в святость, величие и вечность чувств верной женщины, считающей жизнь бесконечным ожиданием:

Моя отважная сестра,
Героическая сестра.
Ожидание
И само
Есть героизм! [6: 234].

«В XX веке появились поэмы разных стилей. Поскольку некоторые из этих произведений написаны от начала до конца с призывной

интонацией, мы считаем целесообразным называть их поэмами-обращениями. В поэмах этого типа поэты используют обращение как художественный инструмент. В таких произведениях обращение к героям становится средством раскрытия внутреннего мира как их самих, так и автора» [2: 40]. Одним из лучших примеров поэмы-обращения в нашей литературе является поэма «Мученики и свидетели». В ней Наби Хазри обратился к более глобальной теме, и мотивы человечества в ней были усилены. Поэма «Мученики и свидетели» написана в знак протеста против трагедии Хиросимы, неизлечимых ран, нанесенных атомной бомбой США японскому городу Хиросима, его жителям и природе. Привлекая внимание читателя к различным деталям трагедии, поэт влияет на его чувства и мысли, заставляет задуматься снова и снова.

Для того, чтобы продемонстрировать ужасы ущерба, нанесенного человечеству и природе атомной бомбой, Наби Хазри использует обращения к людям карманных часов в Мемориальном музее Хиросимы, которые остановились через 8–15 минут после взрыва атомной бомбы, памятника школьнице, погибшей от излучения, на который собирали деньги дети всего мира, сохранившихся обваленных стен одного из тысяч сожженных, разрушенных в Хиросиме домов, могил мучеников из возвышающихся над землей в виде небольшого холма костей неизвестных людей, вод Тихого океана.

Одной из самых трогательных частей стихотворения является обращение маленькой девочки к людям:

Виноватые
Отцы
Убили меня,
Невинные дети
Воздвигли памятник [5: 110].

Поэма завершается обращением поэта к людям, принесшим человечеству бедствия. Чтобы не сгореть в пламени войны, поэт, желающий быть услышанным во всем мире, призывает людей почувствовать трагедию Хиросимы, дружно взяться и сделать землю краше.

Поэма «Мученики и свидетели» занимает одно из исключительных мест в нашей поэзии своим интернациональным пафосом, всеобъемлющим общественно-политическим содержанием, богатством человеческого чувства, она интересна как новое литературное событие. Следуя высокому критерию современности в этой поэме с большим гражданским беспокойством описываются самые значительные и актуальные проблемы эпохи, будущее человечества – атомный век» [1: 133].

Богатая сокровищница мировой мысли, социальная среда и следовавшие из этого события того времени создали условия для того, что-

бы поэт правильно выбрал тему и успешно справился с выбранными темами. Наконец, можно сказать, что поэмы Наби Хазри, которому хорошо знакомы с тонкости этого жанра, схожи по стилю, художественным особенностям, простому и искреннему языку, но отличаются по теме, форме и идее. Поэмы поэта, отличающиеся тематикой, содержанием, поэтическими возможностями, лирико-романтическим стилем, мудрым отношением к жизни и миру, не только получили признание в азербайджанской литературной среде, но и пересекли границы Родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизов Р.Д. Расширяющиеся горизонты поэмы. – Баку: Язычи, 1985. – 173 с. (на азерб. яз.)
2. Алиев Р.Ю. Художественные особенности азербайджанской поэмы. – Баку: Изд-во АГПУ, 2010. – 486 с. (на азерб. яз.)
3. Алышанлы Ш.Г. Пределы литературно-художественного мышления. – Баку: Сабах, 2010. – 360 с. (на азерб. яз.)
4. Бабаев Н.А. Вера. – Баку: Язычи, 1982. – 68 с. (на азерб. яз.)
5. Бабаев Н.А. Избранные произведения: в четырех томах. – Т. IV. – Баку: Язычи, 1984. – 263 с. (на азерб. яз.)
6. Бабаев Н.А. Избранные произведения: в двух томах. – Т. II. – Баку: Лидер, 2004. – 264 с. (на азерб. яз.)
7. Гараев Я.В. Избранные произведения: в пяти томах. – Т. II. – Баку: Элм, 2015. – 632 с. (на азерб. яз.)
8. Салманов Ш.М. Поэзия и критика. – Баку: Язычи, 1987. – 208 с. (на азерб. яз.)

УДК 82-3

ЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ

А.К. Калиева, А.М. Ахметова

В статье рассматривается жанровая типология сетевой казахской литературы на основе художественных произведений казахских авторов, публикуемых и пропагандируемых в сети интернет. Авторы пытались выявить субжанры, которые возникли между литературой традиционного книжного формата и электронной литературой. Проведен анализ факторов, подвергающих трансформацию рода и типов канонических жанров. Также дана оценка состояния формирования и развития развивающейся электронной литературы в Казахстане. Авторы выделили специфические аспекты сетевой литературы.

Ключевые слова: казахская литература, сетевая литература, медиапозия, фанфикшн.

Abstract. The article discusses the genre typology of the Kazakh network literature based on the artistic work by Kazakh authors published and promoted on the Internet. The authors tried to identify the subgenres that arose between the literature of the traditional book format and electronic literature. The analysis of the factors subjecting the transformation of the genus and types of canonical genres is carried out. The assessment of the state of formation and development of developing electronic literature in Kazakhstan is also given. The authors highlighted specific aspects of online literature.

Keywords: Kazakh literature, network literature, media poetry, fanfiction.

Трансформация сюжетно-событийных, формальных, тематико-содержательных жанров художественного слова в эпоху постмодерна также приводит к трансформации канонических жанров в литературоведении. Даже сама типология жанра начинает превращаться в условный механизм. В процессе влияния различных видов науки и различных явлений глобальной эпохи в литературе сформировались различные течения и направления. В литературе появляются субжанровые виды, соответственно уменьшаются и сокращаются некоторые объемные жанры. Среди литературоведов встречаются случаи, когда они не могут четко различить возникшие в последнее время виды литературы и жанры. Можно привести несколько причин, в частности, преобладание свободы автора в создании произведений (особенно в постсоветских странах), появление и развитие различных отраслей науки и различных форм цифровых информационных технологий, вхождение интернета во все сферы общества. Структурная, содержательно-сюжетная, стилистическая система литературных произведений, написанных в настоящее время, свидетельствуют о теоретическом и практическом аспекте этого мнения.

В нашей работе проводится анализ на основе сравнительно-исторических, типологических, герменевтических, культурно-исторических методов произведений казахской литературы, опубликованных в электронных ресурсах, как adebiportal.kz, madeniportal.kz, massaget.kz, Kerekinfo.kz и в социальных сетях как [Instagram.com](https://www.instagram.com), [facebook.com](https://www.facebook.com), [vk.com](https://www.vk.com), [telegram.org](https://www.telegram.org), а также рассматриваются их жанровые особенности. Для определения жанровой типологии произведений казахских авторов, публикуемых в сети Интернет, за основу взяты работы исследователей, специально рассматривающих сетевую литературу.

Следует различать некоторые особенности, характерные для сетевой или интернет-литературы. В ходе исследования мы пришли к выводу, что цифровой вариант художественных произведений в бумажном формате представляет собой один из аспектов сетевой литературы, во втором случае, через синтез определенных видов искус-

ства и технологического оборудования и программ появляются новые виды литературы и живут в интернет-пространстве. В настоящее время в Казахстане активно развиваются электронные версии художественных произведений. Цифровые версии произведений разных времен казахской литературы распространены и пропагандируются на литературных порталах и социальных сетях в различных форматах и в виде обычного текста. Кроме того, новые произведения прежде чем будут напечатаны в книгах, публикуются на интернет-площадках. Российский исследователь В.А. Кучина такого рода электронные книги, распространяющиеся в онлайн и офлайн формате в сети интернет, а также гипертексты, относит к одной жанровой родовой форме электронной литературы [1: 119–123]. Однако мы рассматриваем данный вид жанровой классификации как цифровой вариант традиционной литературы и как перемена в интернет-пространстве текста художественных произведений, характерных для бумажной книги. В казахской литературе Мерей Косын в своем рассказе «Точка Буве» использовал гиперссылку. Для того, чтобы рассказ был интересен читателю, чтобы показать сон героя и дать определение точки Буве, а также содержание сказки «Тысяча и одна ночь» молодой автор использовал гиперссылку. То есть, адресат, придя к этим наименованиям, может нажать на компьютерный курсор и прочитать его определение в системе Google. Также сон героя рассказа подан в mp3-формате, в котором записана песня. В произведении очень ярко изложен сон персонажа. Наряду с комментариями в тексте, с помощью музыки в аудио, читатель может полностью почувствовать атмосферу произведения, авторскую интенцию. В 2017–2018 годы, когда мы прочитали это произведение из интернета, тогда мы смогли прослушать аудио в данном рассказе. В настоящее время (18.10.2020 г.) гиперссылка не работает и данный рассказ М.Косын на других сайтах опубликован без аудиозаписи (без гиперссылки).

Второй вид интернет-литературы – это литературное произведение, создаваемое с помощью искусственных программ на компьютере, в котором элементы музыки, песни, живописи, киноискусства синтезируются со словесными символами и образуются на мониторе компьютера. К основным механизмам создания электронной литературы относятся анимация, мультимедийная форма, интерактивные процессы и самостоятельные текстовые модели [1: 119]. Встречаются исследователи, специально рассматривающие цифровые произведения в таком варианте как жанр сетевой литературы [1: 119]. К данному жанру относятся гипертекстовые электронные произведения, созданные посредством гибридизации изображения, музыки, звука и текста.

Отличие жанра сетевой литературы от жанра онлайн, оффлайн книг и гипертекста – это текстовая часть-слово, картина в целом связана с гиперссылкой. В первом виде жанра не было замечено развитие механизмов гипертекста с числовой стороны. Мы считаем, что то, что сама А. Кучина классифицировала литературу, составленную с помощью компьютерных программ, как сетевую литературу, можно рассматривать в качестве условной категории. В настоящее время сложилась литературная тенденция, которая называет произведения, распространяющиеся и расположенные в общем интернет пространстве, сетевой литературой.

Автор труда «Электронная литература: жанровые, семантические и структурные особенности» С. Кучина рассматривает произведения, совмещенные с электронным нарративом и компьютерной игрой, как жанр интерактивной художественной литературы, а произведения, отражающие события и персонажи в диалогической интерактивной форме, как интерактивный драматический жанр, кроме того меди-нарративы и локативы, основанные на мобильных gprs-технологиях в качестве специального жанра [1]. На наш взгляд, не логично, разделять на несколько субжанров явления гибридизации таких видов искусства, как электронно-информационные технологии и слово, рисунок, музыка, анимация. Так как развитые технологии способны максимально влиять на литературу, разнообразить структуру произведения, общую поэтическую архитектуру. Мы считаем, что такую литературу следует назвать жанром электронной или цифровой литературы в целом.

Ученые, исследовавшие влияние интернета на литературное творчество, специально изучили жанровую типологию сетевой литературы. В языковом аспекте основываясь на таких ученых как Е.И.Горошко и Т.Л.Полякова, которые были основателями предмета «Виртуальное жанроведение» [2] В. А. Казакова и А. А. Долганина [3] показали три классификатора интернет-литературы. 1. литературный жанр традиционного бумажного формата, без изменений на интернет-листах – файловая передача текста; 2. сетевая (цифровая) литература, созданная в интернете и живущая в этом виртуальном пространстве; 3. гибридные (синтезные) жанры, образованные посредством влияния интернета на традиционные жанры. Не логично отнести первую классификацию, определенную исследователями, к жанру. Это всего лишь электронная версия книги, с которой читатель был знаком раньше. Не изменились ни автор, ни структура произведения. Это мнение подтверждает и бельгийский ученый, специально исследовавший сетевую литературу, В. Схелтиенс: «В широком смысле термин «сетература» означает каждый литературный текст, расположенный

в интернете. В этом случае не следует говорить, что сетература является особенным жанром» [4]. Исследователь Л. Сарин признает сетевую литературу продолжением направления постмодернизма, но с другой стороны он считает, что новый вид сетевого изложения вместо развития традиций постмодернизма, наоборот, устраняет ее. По его мнению, «писатели в сети интернет, не создавая нового текста, обновляют архетипы ранее родившихся текстов» [5: 435].

Литературный блог, дневник, электронный портал, литературный журнал, социальная сеть, индивидуально-авторские сайты и др. в интернет-листах способствовали появлению жанров современной сетевой литературы. Как известно, при рассмотрении жанровой типологии в интернет-литературе в формировании виртуального жанра традиционные литературные жанры преобладают и занимают важное место. В ходе явления гибридизации появились субжанры сетевой литературы. Если размышлять за пределами виртуальной литературы, то на самом деле, прежние объемные жанры подверглись значительным изменениям и стали сокращаться. Среди представителей современной казахской литературы вместе с романами Дидара Амантая «Цветы и книги» и Мадины Омаровой «Мать-жизнь», можно выдвинуть и другие полустраничные рассказы. Сформировались новые формы придания идеи и авторской интенции, художественные методы и приемы. Многие авторы предпочитают придерживаться мирового метода айсберг, чтобы вместо короткого, точного размышления и длинного изложения скрыть сокровища мыслей на конечный слой текста. На страницах прессы под рубрикой «Самый короткий рассказ» [6], был объявлен конкурс, несколько рассказов были размещены на сайте. Из повседневной практики известно, что читатель, хорошо принявший краткие рассказы, любит и произведения в жанре классического романа, повестей.

Некоторые исследователи классификации жанра [3: 106] в интернет-коммуникациях обобщали литературные рассказы, содержащие 6–1000 слов в интернете, под общим жанровым комплексным названием «флэш фикшн онлайн» (flash fiction online). Рассказы из двух-трех предложений, приведенные исследователями, написаны четко, кратко, авторская мысль сжата максимально.

Литературные жанры в сети Интернет

Поэзия. Особая разница поэтических произведений казахской литературы, публикуемых в сети, от традиционной поэзии не наблюдается. Следует отметить, что не сформировалась системная жанровая типология литературных произведений, состоящая из таких компонентов, как предложения и абзацы в Интернете, не имеющие

медийного характера, синтезированные механизмами технологии и другими отраслями. В рамках классификации традиционных жанров в зависимости от тематико-содержательных, формальных особенностей произведения заложены основы типологии сетевой литературы. Текст стихотворения, распространяемый в виртуальном пространстве, печатается и в бумажной книге. Между русской сетевой поэзией, которая составляет одну из ветвей зарубежной литературы и казахской поэзией, записывающейся в интернет пространстве, наблюдается различие. 1. Это слабая интерактивная связь казахских читателей с автором в сети. Читатели, в большинстве случаев, не стремятся к самостоятельному продолжению произведения и стать соавтором, а ограничиваются комментариями. Эта тенденция очень динамична на сайте «Живой журнал» [7] среди русских авторов и читателей. 2. общий признак для обоих литературных источников – перевод и распространение стихов в виртуальном пространстве без автора. Например, стихотворение поэта Бауыржана Карагыз «Гул онлайн чувств» [8] в социальных сетях распространено без указания автора. Однако это стихотворение вошло в сборник стихов поэта «Книга сердца», вышедшего в 2014 году. Плагиат – одна из серьезных проблем, характерных для любой записи, наряду с образцами литературы, которая распространена и пропагандируется через интернет.

Многие современные казахские поэты пишут стихи в социальной сети. Творчество поэтов, не зарегистрированных в социальной сети или не использующих интернет, публикуется на литературных порталах. В этой связи необходимо различать особенности поэтического воспроизведения в процессе публикации текста в интернете и использования «умных» программ на экране. О первом типе писали выше. Один из видов субжанров поэзии в сетевой литературе называется *медиапоэзией*. Медиапоэзия хорошо развита в зарубежной сетевой литературе, в том числе в русской, украинской, эстонской поэзии. С высокими темпами развивается медиапоэзия через целостность видов кино, музыки, живописи, изобразительного искусства, литературы и цифровых, информационных технологий. В сетевой литературе Казахстана публикуются виды видеопоззии, основанные на короткометражном кино. Об этом мы уже подробно проанализировали в наших ранних исследованиях. Также следует отметить, что когда пандемия COVID-19 распространилась по всему миру и многие рабочие места были вынуждены работать дистанционно, актеры и актрисы академического театра драмы им. М. Ауэзова в Казахстане выразительно читали стихи поэтов и записывали видео. К примеру, под рубрикой «Newпоэзия» были прочитаны десятки стихов, в том числе «Ты и я»

Ж. Әскербекқызы (читала – А.Оспанбаева) [9], «Как я жила без тебя» Т. Толкынқызы (читал – А. Мағзұм) [10], «Прямо сейчас» Е. Жунис (читал – Н.Қуанышбайұлы) [11], и «История» Ы. Ожайұлы (читала – Г. Тутова) [12]. Ниже мы предлагаем скриншот двух лучших видеозаписей.

Творческая группа (режиссер, артист, оператор, монтажер, звуко-режиссер), которая превратила стихи поэта Жанны Елемес в видео, приукрасила ее технологическими установками, она с помощью особенных движений очень красиво передала скорбь и внутренний мир женщины в поэтике стихов. Актриса, которая прочитала стих Б. Карагызулы, хорошо управляла техникой чтения стихов, а также прочувствовала атмосферу поэта. Используя специальный эффект, она создала новое гибридное произведение.

В настоящее время среди казахстанских интернет-платформ портал *Massaget* [13] является уникальным интернет-пространством, способствующим формированию видеопоззии. На данном сайте размещено множество казахоязычных видео- и кинопроизведений, соответствующих требованиям и критериям мировой поэтроники. Видео и кинопроизведения опубликованные на этой платформе, распространены и в других социальных сетях. В частности, «Любая влага, влитая в кувшин» поэта Олжаса Сулейменова, «Дух всех тюрков поднял флаг» Айтхожиной Марфуги, «Гайша» Мухтара Шаханова, «Что сказало лето?», «В сумерках умирают тени», «Кулынышак», «Я полюбил фею под именем сумерки» Есенгали Раушанова, «Рядовое стихотворение» Амирхана Балкыбека, «Казах – сайгак», «Письмо», «Хлопковый снег» Калкамана Сарина, «Кто это?» Ерлана Жуниса, «Любить тебя» Даурена Бериккажулы, «Брат, я съездил домой», «Я был ребенком аула» Нуртаса Турганбекулы, «Осенняя рапсодия» Айбола Исламгали, «Я влюблена в черный цвет» Назгуль Сарыбаевой [13] и др. Платформа передает художественную мощь стихов, с точки зрения второго автора, который скопировал текст в видеофильм.

Можно предположить, что технико-художественное качество некоторых видеопоззионных произведений, расположенных на портале *Massaget* [13], недостаточно развито. Из их постановочных или небольших видеороликов не проявляется творческий поиск, профессиональное мастерство актера, режиссера и других технических специалистов. Портал приложил усилия, чтобы показать художественный мир, созданный автором оригинала, только с одной стороны. Однако такие видеозаписи также могут способствовать возвращению читателя, далекого от чтения художественных произведений. При взгляде на пространство, в котором запечатлены видео-поэтические произведе-

ния, расположенные на портале, отчетливо просматривается характер творческой личности, проникнутый природой. В качестве места для видеосъемки чаще всего выбирают берег воды, парки отдыха, загородно-неземное открытое пространство. Мы надеемся, что в будущем будет больше качественных, творческих произведений казахских авторов в цифровом формате. Так как визуальные формы художественной литературы в Казахстане появились и начали формироваться только в последние годы.

Следует также иметь в виду, что прослушивание и просмотр видео и аудио видов медиапоэзии имеет и негативную сторону. Например, читатель, который видит и слушает в визуальном формате, может погрузиться в глубокие слои художественного произведения и остановить процесс самостоятельного поиска художественного смысла в произведении или наоборот. Кроме того, как видно из вышеназванных произведений, сам автор выразительно читает на экране свое стихотворение. Система эстетического мышления слушателя/зрителя может начать ограничиваться. А на самом деле смысловая среда в художественной литературе должна постоянно развиваться и самостоятельно интерпретироваться со своей стороны. Эта тенденция, прежде всего, подарила читателю, удалившемуся от чтения художественного произведения, особенно тем, кто получил повреждение органа зрения или лишился зрения, незаменимое средство для общения с аудиокнигой. Может быть найдено еще больше причин, вызвавших время неспособности читателя читать общую художественную книгу.

Литературный блог или фанатическая литература. Следующий тип жанра сетевой литературы называется блог и фан-литература (фанфикшн). Блог – это сетевой журнал, дневник, в котором читатель пишет свое мнение, основанное на личном подходе к интернету. Происходит от английского названия *weblog*. Блог, в большинстве случаев, пишется кратко, четко. Блогеры пишут на волнующие их темы и высказывают личную критику происходящих в обществе событий. Основную мысль касаемых блогов мы взяли с платформы *Kerekinfo.kz*, кроме того, в данной системе даны более подробные разъяснения по терминам блог, блогосфера, блогиада [14].

На казахстанских порталах и сайтах ведутся и литературные блоги. В рубрике блог сайта *Kerekinfo.kz* развивается и один из жанров сетевой литературы-фанатская литература. В мировом литературном процессе фанатская литература, известна под названием фанфик (*fanfic*). Фанфик – это, когда поклонники сами продолжают писать свои любимые произведения или классические произведения. То есть читатель, основываясь на популярных произведениях в традиционной

литературе, заново создает произведение или добровольно завершает историю бестселлера, при этом разворачивая ее по-другому. К примеру, невозможно сосчитать произведения поклонников, написанные в подражание классическим произведениям: «Анна Каренина», «Война и мир», «Мастер и Маргарита», «Гарри Поттер», «Преступление и наказание». Такая тенденция наблюдается и в казахстанской литературе. В вышеназванных казахстанских интернет-системах публиковалась литературная запись, основанная на произведениях поэта Абая Кунанбайулы и опубликованных о нем литературных произведениях. Отечественный фанфик в настоящее время публикуется в блогах сайта.

На платформе Kerekinfo.kz под псевдонимом Maksache опубликованы блоги-плагиаты «Путь Абая и зомби» и других авторов по мотивам слов-назиданий Абая. С помощью других социальных сетей было установлено, что автором произведения «Путь Абая и зомби» является автор по имени Максат Малик. В данном произведении Малик использовал готовые тексты известного произведения, имена героев, используя действия в жанре мэшап. Сам блогер на своих страницах в социальных сетях Facebook.com [15] и Vk.com [16] написал комментарий и рецензию к произведению «Путь Абая и зомби». Тип произведения он относит к мэшап (англ. mash – ур-смешивание композиций) и стимпанк (субкультура) (англ. steam punk-steam-пар; punk-плохо, неприятно). Процесс создания неоригинального нового произведения путем объединения двух или более частей, слоев двух разных произведений называется мэшапом. А понятие стимпанка сегодня признается субкультурой в определенном культурном слое. Фанфик «Путь Абая и зомби» по структуре, сюжетной линии очень похож на роман Сета Грэм-Смита «Авраам Линкольн: охотник на вампиров», вышедший в 2010 году. В фанфике Максата Малика несколько готовых предложений из первых страниц первого тома романа-эпопеи «Путь Абая» использованы без изменений. В классическом произведении встречается тот момент, когда молодой Абай, спешивший домой долгим путем, не выдержав неторопливости своих проводников Жумабая и Байтаса, пугает их, притворившись воришкой. Эту запись, распространенную в социальных сетях, мы рассматриваем как образец жанра фанфика, который нашел активное применение в мировом литературном пространстве. Блогер на своей странице социальной сети vk.com отмечает, что новое произведение является своеобразной игрой между читателем и не может вступать в споры с великой реальностью (глубокой философско-художественной ценностью в литературе). Здесь есть основания называть блогера автором и фанатом

литературы. Один из способов создания сетевой литературы – дать возможность читателю стать соавтором написанного произведения. Кроме того, исследователь литературы постмодернизма Р. Барт также предложил концепцию «Смерть автора». То есть, после написания и выхода в свет произведение должно стать литературно-духовным достоянием и жить свободно от автора. «У автора много обид, которые он нашел в произведении, словно жестокий отец, который всю жизнь хотел править своим потомством» [17: 59]. Новый автор имеет право вставлять в новое произведение привычный читателю текст произведения как художественный прием. В интертексте встречаются методы плагиата, цитирования, аллюзии, реминисценции, иронии, игры с читателем, симулякра и др. В произведении блогера М. Малика «Путь Абая и зомби» встречаются некоторые из перечисленных способов. Блогер по-другому, по своему желанию развивал историю классического произведения. Максат Малик выделяется как автор, создавший новое произведение на основе выдающегося произведения казахской литературы романа-эпопеи «Путь Абая».

В заключение можно обосновать, что фанатская литература исходит из сопротивления образам, сюжетам, формам, сложившимся в традиционной литературе. Встречается мнение писателя-постмодерниста, литературоведа У. Эко о том, что «Эпоха постмодернизма возникает, когда искусство устает создавать культурную форму и художественный образ и начинает деконструировать их» [18].

В фанатической литературе авторы-фанаты склонны к деконструкции традиции, сложившейся в литературе и обществе. Иронично излагает сложившиеся понятия и мнения. Известно, что такие приемы, как плагиат, ирония, перестройка, цитирование, игра с читателем, входят в приемы постмодернистской литературы. Поэтому есть основания отнести сетевую литературу к типу постмодернистского произведения.

В 2013 году исследователь Влада Воронова составила словарь (глоссарий) [19], характерный для сетевой литературы, на основе произведений, опубликованных в интернете. Словарь содержит термины, пояснения, относящиеся к оригинальной, фанатической, к общей печатной и сетевой литературе. Большинство определений в нем встречаются в западной, американской, японской и русской литературе. Например, *ангст* (*angst*), *андрэйдж* (*underage*), *хэйт лав/бэд ромэнс* (*hate love/bad romance*), *фемслэш* (*femmeslash*), *фидбэк* (*feedback*), *фэндом* (*fandom*), *фанфик* (*fanfic*), *фанфикшн* (*fanfiction*), *слэш* (*slash*), *слэшер*, *мэшан*, *хорроу* (*horror*) *экшн* (*action*), *юмор* и т.д. Многие термины, относящиеся к жанру фанфика, использовались для обозначения характера и поведения двуполых персонажей в произведении

(мужчина и мужчина, женщина и женщина). Кроме того, слова, не обладающие терминным потенциалом, также вошли в словарный запас сетевой литературы. В связи с тем, что понятийный аппарат этого вида литературы пополняется день ото дня, конкретный словарь еще не сформировался.

В результате рассмотрения произведений, взятых на объект исследования, мы пришли к выводу, что жанровая классификация сетевой литературы до сих пор не полностью сформирована. Кроме того, стало известно, что ряд исследователей сетевой литературы также не четко определил соотношения новых видов и субжанров в литературе, которые в настоящее время возникают благодаря влиянию на традиционную литературу таких явлений, как технологии, виды науки и интернет. Однако состояние развития современного литературного процесса позволило сделать предположение о том, что со временем в сети интернет формируется несколько новых видов и жанров художественных произведений. Установлено, что, хотя образцы традиционной литературы в казахской литературе интенсивно публикуются в сети интернет в качестве электронных версий, новые технологии и сеть интернет не претерпели серьезных изменений в структуре произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кучина С.А. Электронная литература: жанровые, семантические и структурные особенности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 1 (43). – С. 119–123.

2. Горощко Е.И., Полякова Т.Л. К построению типологии жанров социальных медий. Интернет-жанры. № 2 (12). – 2015. – С. 119–127.

3. Казакова О.А., Долганина А.А. Жанры речевого творчества в интернет-коммуникации на фоне жанров классической литературы. <http://www.lib.tpu.ru/fulltext/c/2015/C77/V2/025.pdf> 27.04.2020.

4. Схелтйенс В. Сетература: новое литературное движение? <https://www.net-slova.ru/teoriya/werner.html>. 23.05.2020.

5. Сарин Л. Сетература как художественное явление между постмодернизмом и массовой культурой // Преподаватель XXI век. – 2016. – С. 433–440.

6. Самые короткие рассказы. <https://egemen.kz/article/216868-enh-qysqaanhgime> 27.04.2020.

7. Livejournal. <https://www.livejournal.com/rsearch?tags=%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0&searchArea=post>. 10.05.2020.

8. Карагузулы Б. Гул онлайн чувств. [https://vk.com/wall-31746395_26877; https://interesnoe.me/content](https://vk.com/wall-31746395_26877;https://interesnoe.me/content)

9. Аскербеккызы Ж. Ты и я // https://www.youtube.com/watch?v=OtEMJvVp_pI&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3OCfZGqq5XjWlpQnis0w6UxC7_rCTTx1NEvRhF3O_AD_Rc-k5hfp17UE. 22.09.2020.

10. Толкынкызы Т. Как я жила без тебя // https://www.youtube.com/watch?v=hHlhpD7Ats8&fbclid=IwAR1pYSNcrY2dFyzTXZKNOE-d0_i06d8pTJ2UHCHVSUQzCiDM0enkBGhdDQ. 22.09.2020

11. Жунис Е. Прямо сейчас... // https://www.youtube.com/watch?v=nEva7wv1nWg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1Qw26sXlsA4vhM-pq-mhRE0_O5GFokN9Yjzhl1aHPR4gN1zSLYRI5Tswk. 22.09.2020.

12. Ожайулы Ы. История // https://www.youtube.com/watch?v=G2b5_dWZku4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2CEJdC_jxlgx1DngvAbZjzpKRzykZIKmErb8_kp14rSJb_HtaiB4vkbY. 22.09.2020.

13. Коллекция видеопэзии в Казахстане // https://massaget.kz/video/adebiet_alemi/omirimnin_bari_olen. 18.10.2020.

14. Что такое блог? Кто такой блогер? <http://kerekinfo.kz/2014/06/20/blog-degen-ne-blogger-degen-kim.html>. 17.05.2020.

15. Малик М. Алхимик Абай Кунанбай в очках-гогглах. <https://www.facebook.com/maxatmalik/posts/2560983353922245>

16. https://vk.com/wall59055131?offset=40&own=1&w=wall59055131_2501. 17.05.2020.

17. Амантай Д. На вершине Каркаралинска. – Алматы, 2010. – Т. 1. – 396 с.

18. Эко У. Постмодернизм, ирония и занимательность // Называть вещи своими именами. – М., 1986. – С. 227–229.

19. Воронова В. Словарь ориджиналов (ориджей) и фанфиков (фанфикшена), или Глоссарий сетературы // <https://www.tapatalk.com/groups/voronova/-t69.html>. 22.09.2020.

УДК 821.512.111-21

СОВРЕМЕННАЯ ЧУВАШСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА

И.Ю. Кириллова

Работа посвящена исследованию исторических и историко-биографических драм, освещающих определенные эпохи в истории чувашского народа и роль личностей в ней. Как показало исследование, исторический жанр достаточно развит в современной чувашской драматургии. Его поэтика сложна и разнообразна: для достижения достоверности писатели обращаются как к историческим документам и личностям, так и к легендам и сказаниям. Актуализация данного жанра в современный период связано с подъемом национального самосознания народа в конце XX в. и проблемой сохранения национального языка, традиций вначале XXI в.

Ключевые слова: современная чувашская драматургия, историческая драма.

The historical genre is quite developed in modern Chuvash drama. His poetics are complex and diverse: to achieve authenticity, writers turn to historical documents and personalities, as well as to legends and tales. This research is devoted to the study of historical and historical-biographical dramas that cover certain epochs in the history of the Chuvash people and the role of individuals in it. Their actualization in the modern period is connected with the rise of the national consciousness of the people at the end of the XX century and the

problem of preserving the national language and traditions at the beginning of the XXI century.

Keywords: modern Chuvash drama, historical drama.

Конец XX в. внес существенные изменения в социальную сферу жизни национальных республик. Открылись новые возможности для развития национальной культуры, языка, традиций. В раздумьях о дальнейшей судьбе своего народа, деятели искусства искали ответ на свои вопросы в событиях истории, в истоках народной культуры [4: 143–144]. Историческое прошлое выступило важным идеологическим ресурсом этнонационального строительства и формирования национальной идентичности. Писатели обращаются к родной истории, переосмысливают прошлое народа, стремятся определить его место в общей истории человечества. «Рубеж XX–XXI вв. в финно-угорских литературах России характеризуется возросшим интересом к истории, древней культуре, мифолого-эпическим героям, ассоциирующимся в национальном сознании с великим прошлым, с красотой и величием народа» [8: 35]. Татарский исследователь А. Ахмадуллин отмечает актуализацию проблем, связанных с самоопределением и независимостью народов: «Написанные в этот период пьесы, относящиеся к исторической тематике, отличаются от исторических произведений советских лет. В прежние годы в драмах на первое место выводились общественное содержание, борьба против социального неравенства в исторических событиях, революционные мотивы. Теперь же драматурги во главу угла начали ставить борьбу за национальное освобождение, образы патриотов, определяя их место в этой борьбе» [1: 429].

Эстетические принципы чувашской драмы последних десятилетий так же во многом были связаны с процессом возрождения национально-этнического самосознания. В конце XX в. на волне демократизации активизировалось национальное движение, среди предприимчивых деятелей которого оказались представители передовой части чувашской интеллигенции. Творческим стимулом для писателей послужил всплеск активности изучения истории чувашского народа в аспекте национальных проблем, что было неприемлемым в советское время. С 1990-х гг. в русле национальной истории пишет специалист по средневековой истории Чувашии В. Димитриев, который чувашскую государственность олицетворял с Волжской Болгарией [2: 3]. Переосмыслению и фактологическому обновлению подвергается история чувашей в составе Казанского ханства, присоединения к Российскому государству, проявление национально-освободительных устремлений, остро отмечается негативное влияние «сталинских деформаций» и их последствия для национальной жизни чувашского народа и т.п. [5: 5].

Борьба народа за свои национальные интересы и приоритеты, национальную свободу рассматривалась с новых позиций и освещалась в таких исторических драмах, как «Пёр хёрес айёнче» (Под одним крестом, 1990) Н. Максимова, «Мён-ши вål ирёклёх?» (Что же такое свобода? 1991) М. Юхмы, «Хўхём хёрен хўхлевё» (Плач девушки на заре, 1995) и «Сåлтår сўннё каç» (Когда гаснут звезды, 2000) Н. Сидорова, монодраме «Хура чёкеç» (Черная ласточка, 2002) Б. Чиндыкова, «Аслатиллё ир» (Утро с грозой, 2018) В. Сипет и др. Исторические пьесы Б. Чиндыкова «Урасмет» (Уразметь, 1989), Н. Исмукова «Ахår-самана» (Светопреставление, 1991), Н. Петровского-Тевекеля «Киремет» (Киреметь, 1994), М. Карягиной «Кёмёл тумлå çар» (Серебряное войско, 1997) – яркий признак поисков новых форм в жанре трагедии в стихах в современной чувашской драматургии. Драматурги обогатили национальную литературу новым, более глубоким взглядом на известные исторические события.

Рассматривая Волжскую Булгарию как часть этнической истории, писатели видят в ней непоколебимую волю и силу народа, древность его традиций и веры. Историческая драма «Хўхём хёрен хўхлевё» (Плач девушки на заре, 1995) Н. Сидорова охватывает 1220–1230-е гг., период войн болгарских племен с русскими (во главе владимирским и Суздальским князем) и монголами (во главе Бату-хана). Главная идея пьесы – в переломные исторические моменты среди чувашей-булгар оказывались сильные духом, преданные своей идее, народу, нации предводители, которые сберегли народ наперекор тщеславному, стремящимся к власти и деньгам мурз и турханов. Герои Силем, Эрзюки, Баян, Тайпи выражают отдельные качества национального характера, такие как преданность, верность, мужество. Введенный автором образ Хора, как и в древнегреческих трагедиях, выступает от имени народа, выражает его мудрость через народные песни.

Основываясь на выводах историков, Н. Сидоров опровергает упрощенную концепцию добровольного вхождения Чувашии в состав России («Когда гаснут звезды»). Ему важно не столько воссоздать реальные исторические события, сколько отразить национальный дух, дух эпохи, охваченный распрями между родовыми кланами, волнениями народа: с кем быть, кому поклониться, как сохранить свою идентичность? Действие в драмах имеет эпический характер – развитие важных исторических событий, судьбоносных изменений в истории народа. Национальный колорит им придают обрядовые традиции древних чувашей.

Пьесы национально-исторической проблематики обозначились определенным этапом в развитии современной чувашской драма-

тургии и ее художественном познании истории народа. Необходимо отметить решительный выход писателей за рамки тех традиционных принципов и форм, в которых во второй половине XX в. развивался исторический жанр. Новизна их тематической концепции выражена в изображаемой драматической ситуации, сильных человеческих характерах. Свою задачу они понимают не только как показ определенных исторических событий, но также и как раскрытие стоящих за ними реальных движущих сил.

Осмысление истории своего народа у Б. Чиндыкова происходит в проекции через прошлое народа раскрыть настоящее и увидеть его будущее.

Поэтому и тема, предложенная в трагедии «Уразметь», не имеет границ для прочтения, о чем автор предупреждает читателя уже в начале действия: «События, описываемые в трагедии, могли произойти в глубокой древности, происходят сегодня, могут произойти в будущем на Чувашской земле, или где-нибудь в другом месте, любом уголке мира» [10: 106]. Все те же причины, по которым чуваша терпели угнетения, национальные притязания на протяжении истории своего развития, были актуальны и в конце XX в. Проблема власти и человека, идея объединения нации в борьбе за независимость, самосохранение, отстаивание своих интересов, волновали автора в очередной переломный момент истории народа.

В исторической тематике Б. Чиндыковым разработан и совершенно новый для чувашской драмы жанр монодрамы. Он легко поддался автору, стиль которого в критике определен как монологичный, которому характерно бездействие, реализация конфликта во внутреннем мире героя [7]. В монологической структуре пьесы «Хура чёкес» (Черная ласточка, 2002) находит свое выражение история народа периода падения Волжской Булгарии и его угнетенное положение в Казанском ханстве. Лиро-эпическая природа монодрамы расположила драматурга вести откровенный разговор с читателем/зрителем об истории народа. История пропущена через восприятия ее главной героиней Чекесь. Ее рассказ заменяет действие, в нем содержится фиксация драматических событий, их внутренний конфликт. Мифологичен образ Чегесь – женщины, символизирующей судьбу и обобщенный образ чувашской женщины-матери, хранительницы семейно-родового очага и продолжательницы чувашского рода. В то же время в ее трагической судьбе олицетворена судьба болгарского народа: «Счастье народа стало моим счастьем, горе народа стало моим горем» [11: 348].

Чувашские драматурги художественно переосмысливают и устоявшиеся оценки революционных событий 1917 г., периода гражданской

войны и коллективизации, с явным опозданием поднимают тему репрессии и «культы личности» (драмы Н. Терентьева «Аҫа ҫапать» (Гром гремит, 1991), Г. Ефимов «Хир-хир урлаҫ кашна чух» (По полям, по долям, 1993), В. Максимова «Пытарман вилесем» (Не похороненные тела, 1997) и др.). В сюжетной основе пьес лежат события 1930-х гг., когда на этапе коллективизации столкнулись два непримиримых лагеря в лице зажиточных крестьян и комсомольских активистов. Конфликт на современном этапе развивается намного глубже и интенсивнее, нежели в советских героико-революционных пьесах. Сегодня правда на стороне раскулаченных. Авторы с предельной остротой раскрывают внутренние негодования тех, кто с трудом нживал добро, жил в согласии с обществом и по традициям предков и оказался в числе изгнанников. И напротив, безжалостными, завистливыми, мелочными показаны представители пролетариата и комсомола, на стороне которых оказалась безграничная власть. Авторы с нескрываемой досадой пишут о них: «Именем Сталина будоражат народ: самых сведущих и трудолюбивых отрывают от земли. В каждой деревне их десятками, украдкой жалящих и озлобленных. Маленькие сталинчики готовы живьем закопать человека, без суда и следствия. Страшная, холодная сегодня жизнь» [9]. Разочарование в коммунистической идее и политике оборачивается трагедией для вчерашних героев романтиков-революционеров.

Актуальной остается тема личности в историческом процессе. Драматурги стремятся художественно воссоздать образы личностей, внесших определенный вклад в развитие культуры и искусства чувашского народа. Они с новых позиций пытаются взглянуть на судьбы людей, сыгравших роль в истории народа. При этом предметом их внимания становятся не только факты жизни отдельного человека, но и определенная социокультурная ситуация.

Пьеса Ф. Агивера «Юратупа ҫакәр» (Любовь и хлеб, 1990) драматическими средствами изображает трагическую судьбу чувашского поэта М. Сеспеля и его эпоху. Историческая судьба патриарха И. Яковлева отразилась в драмах Н. Сидорова «Чемпёр куҫсулӗ» (Симбирские слезы, 1990), М. Сунгала «Аҫта эсӗ, Афина?» (Где ты, Афина? 2003). Драматург А. Чебанов жизни и деятельности просветителя посвятил целую серию одноактных исторических пьес: «Сывпулашу вальсӗ» (Прощальный вальс, 2002), «Емӗтленнисем пурӗҫа кӗрсе пыраҫӗ» (Мечты воплощаются, 2007), «Пурӗҫ йывӑрлӑхӗсем» (Жизненные трудности, 2007), «Халал» (Завещание, 2007) и др. Определенный период из жизни одного из богатейших людей Чебоксар рубежа XIX–XX в., преуспевающего купца 1 гильдии, мецената П. Ефре-

мова показал А. Кибеч в пьесе-версии «Ехрем хуҫа» (Купец Ефремов, 2005). Автор создал образ трудолюбивого, находчивого, делового человека, который охотно участвовал в развитии и благоустройстве родного города.

Особый интерес современников вызывает образ известного востоковеда-синолога Н. Бичурина. В основу сюжета пьесы «Хура тум» (Черная ряса, 2000) М. Сунтал вложил знаковые моменты из реальной биографии ученого-подвижника, отражающие его основные периоды жизни. Учеба в Казанской духовной семинарии, трагическая любовь, предательство близких, знакомство с известными людьми (А. Пушкин, Шиллинг), тяжелый научный труд и т.д. В итоге автору удалось создать убедительный художественный образ Бичурина, не пренебрегая при этом свободой художественного вымысла, сохраняя жанровый строй историко-биографической пьесы.

Весьма колоритно личность Н. Бичурина раскрыта Н. Сидоровым в жанре киносценария «Хёвел хёвелтухӑҫран тухать» (Солнце всходит с Востока, 2008). Более емкий формат киносценария позволил автору основываясь на подлинных исторических фактах рассказать в деталях о жизни и деятельности знаменитого земляка. В главном герое прослеживается обобщенно-романтический образ, в котором органически сочетается трудный, зачастую заканчивающийся трагически, жизненный путь представителей творческой интеллигенции многих национальностей, живущих в России.

Одно из центральных свойств поэтики названных пьес – совмещение вымысла и достоверности, активное обращение к условной символической, придающее фактам многозначительную обобщенность. Авторы художественно обрабатывают биографии, ориентируясь на историко-биографические факты. При этом они прибегают к мифологизации образа, несколько напоминающей традиции «жития». И просветитель И. Яковлев, и купец П. Ефремов, и ученый Н. Бичурин предстают в пьесах как инвариантный миф национальной культуры и истории.

Таким образом, современная чувашская историческая драма, постепенно освобождаясь от идеологических установок, воссоздавая в художественных персонажах и драматических конфликтах конкретных людей и исторические события, расширяет тематические и жанрово-стилевые границы современной чувашской драмы, связывает историю и современность глубокими философскими размышлениями о месте и роли личности в обществе. Художественная интерпретация исторического процесса в этом жанре призвана духовно возрождать этническое самосознание, укреплять чувство национальной гордости, помогать постигать жизнь с опорой на национальные традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 511 с.
2. Дмитриев В.Д. Очерки истории чувашского народа с древних времен до середины XIX в. – Чебоксары, 1993. – 448 с.
3. Дмитриев В.Д. К 1100-летию чувашской государственности // ЛИК Чувашии. – 1995. № 2. – С. 115–121.
4. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности и новые поиски. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.
5. Изоркин А.В. Сказка о «добровольном вхождении» Чувашии в состав Русского государства // ЛИК Чувашии. – 1997. – № 2. – С. 127–137.
6. История Чувашии: проблемы и задачи изучения. – Чебоксары, 1993. – 88 с.
7. Кириллов К. Пиçĕхӳ // Ялав. – 1988. – №.8. – 31 с.
8. Косинцева Е. В. Хантыйская литература от истоков до современности: темы, образы, традиции: автореф. дис... доктор. филол. наук. – Саранск, 2013. – 42 с.
9. Максимов В. «Пытарман вилесем» драма // Хьпар. – 1997. – Раштав, 17.
10. Чиндыков Б. Урасмет // Сатан карта çинчи хура хăмла сырли: Пьесăсем. – Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1995. – 200 с.
11. Чиндыков Б. Хура чёкеç: монодрама // Тухса кайиччен: калавсем, драмăла повеçсем, пьесăсем. – Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 2009. – 398 с.

УДК 821.511.151

ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА ЗОИ ДУДИНОЙ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ СЧАСТЬЯ

Н.И. Любимов

Статья посвящена художественной специфике философии счастья в лирике марийского поэта Зои Дудиной. Автором выявлены основные аспекты (проблематика) данной темы, а также определены особенности характера лирической героини.

Ключевые слова: современная марийская лирика, Зоя Дудина, художественная специфика, тема счастья, философская проблематика, лирическая героиня.

The article is devoted to the artistic specifics of the philosophy of happiness in the lyrics of the Mari poet Zoya Dudina. The author identifies the main aspects (problems) of this topic, as well as the characteristics of the character of the lyrical heroine.

Keywords: Zoya Dudina, artistic specifics, philosophical problems.

Проблема осмысления, поиска и приобретения счастья объединяет практически всех марийских поэтов, творчество которых обозначено

философской направленностью. Но каждый поэт по-своему видит эту тему, представляет свою проблематику, художественно реализующую ее, вносит в общечеловеческую трактовку этого понятия свои, индивидуальные смыслы, проистекающие из особенностей их личностной, жизненной, мировоззренческой биографии.

Безусловный научный интерес в этом контексте представляет философская лирика марийского поэта Зои Дудиной. На ее поэтический мир оказали сильное влияние языческая философия народа мари, мифопоэтика и стилистика народной культуры, а также драматические эпизоды ее жизни.

Все ее стихотворения, затрагивающие тему счастья, полны спокойных, но глубоких размышлений, отличаются одухотворенностью мудростью, пониманием смысла человеческого существования, в них есть «чувство глубокого довольства и радости» от Богом данной жизни – личной и общей с ее народом, на общей с ним земле:

*Пиал пагытемьым илем, калыкем ден гүрлен,
Тыныс мландем.
Илаш йывыртен лач тышан мылам Юмо пүрен,
Юмо пүрен [1: 12].*

(Проживаю свое время счастья, грохоча вместе со своим народом,
Моя мирная земля.
Богом дано мне, радуясь, жить именно здесь,
Богом дано¹).

В стихотворении «Мыйын мландем» (Моя Родина), из которого взята вышеприведенная цитата (написано характерным для философских стихов восьмистишьем), З. Дудина пишет о предначертанном ей Богом счастье, которым для нее является жизнь со своим «серебряным» народом на мирной марийской земле. Она настоятельно пытается убедить в этом своего читателя, уважительно называя его другом, многократно обращаясь к нему с призывом и усиливая свою мысль: *Ончо, танем! Кошьит, танем!* (Смотри, друг! Слушай, друг!).

В стихотворении «Май тылзын...» (В мае...) лирическая героиня с большой радостью идёт по «свободной дороге», которую открыл для нее дед, а затем продолжил её отец:

*Пиальшит да ойгышит – чон погышит –
Шүм-кечым мылам волгалтен [1: 45].*
(Их счастье и горе – богатство их сердца –
Освещали мне душу-солнце.)

¹ Подстрочный перевод цитат из стихотворений З. Дудиной на русский язык здесь и далее везде наш. – Н.Л.

Счастье для З. Дудиной – это быть продолжателем своего рода, его духовных традиций, умения ее близких предков переживать и радости («*Йонга йүк-сүан...*» [1: 45]), и горе («*Сареш йомшо танжым...*» [1: 45]). Традиции рода дают ей «крылья»: «*Юл кайыкла шкемым шижам*» [1: 45] (Чувствую себя птицей, летающей над Волгой). Они – начало для новой жизни, для новых поисков и самоутверждения в жизни: «*Но тангым умбаке ўжам*» [1: 45] (Но друга дальше зову...).

Другая ипостась счастья в стихотворениях З. Дудиной – это счастье в любви. Любовь для нее – это еще и искренность чувства и честный разговор по душам. За минуту такого счастья (настоящую любовную «боль») лирическая героиня готова страдать, обмануться и пережить расставание:

*Йолташ ден ваи-ваи ондалалтын,
Эн чонлым ойлаш шинчаваш,
Эше ук гана одалалтын,
Пытартыш гана шүмланаш* [1: 49].

(Обнявшись с другом,
Говорить, глядя друг другу в глаза, о самом сокровенном,
Еще раз обманувшись,
Последний раз от души полюбить.)

Честность в любви – это признак человечности и мужества («*Ай-демыла шкемым, чолган...*» [1: 49]), без которых невозможно счастье.

Но и осмысление любовного счастья, как видим в стихотворении «*Урмандыме илыш*» (Бестолковая жизнь), не существует в лирике З. Дудиной без мифопоэтики:

*О Юмо, шым йод дыр мый утым?
Күзе шонет, йүштө Чолпан?* [1: 49]

(О Бог, не попросила ли я лишнего?
Как думаешь, холодная Венера?)

Перед нами «сакральная ситуация обращения к Богу», но в характерной для лирики З. Дудиной форме «поэтической ситуации беседы», в которой «присутствует целая гамма человеческих состояний: шуточный упрек, саморефлексия, оправдание, благодарение, элементы спора» [3: 33].

Прямо обращаясь к Богу, лирическая героиня себя, свои принципы счастья все время сверяет с высшими законами. Она не может позволить себе того, что снизит ее облик и унизит, таким образом, также ее сородичей, связанных с древней культурой народа.

В стихотворении «*Чий тўнянам илена моктен*» (Живем, восхваляя наш чистый мир), посвященном доктору культурологии, профессору

Галине Шкалиной, 3. Дудина размышляет о счастье в взаимообогащающем и взаимоуважающем общении близких по духу людей. Она радуется тому, что в ее окружении есть честный и чистый человек, сопровождающий ее по жизни:

*Чий поэт ден чий философ семын
Чий тўням илена моктен* [1: 65]

(Как подлинный поэт и подлинный философ?
Живем, восхваляя чистый мир).

Собеседник лирической героини, которую она называет честным, подлинным философом, такой же, как и она, романтик в душе, «устраивающий» свой мир с оглядкой на божественный идеал (не случаен в стихотворении мифопоэтический образ Белой Вселенной: «*Кумыл ой ший лунс гае велалтын, / Ош Сандалык толкыныш ушна*» [1: 65]), не допуская неприглядных поступков, слов и мыслей:

*Огына лонг шем осал ден модын,
Огына кошт ег почеш локтен* [1: 65]

(Не играем со злом,
Не ходим за людьми, наводя им порчу).

Автор доказывает, что неизменным условием счастья является чистота и доброта души.

Лирическая героиня поэта умеет ценить то, что имеет сегодня, глубоко страдает от потерь. Так, страшной трагедией для нее стала смерть сына, образ которого приоткрывает в ее лирике еще одну грань темы счастья – счастье материнства:

*Мый эргым тоенам эрдене,
Ачам-авам ден коденам* [1: 122]

(Я похоронила сына утром,
Оставила с отцом и матерью).

В целом ряде стихотворений 3. Дудина вспоминает о похоронах своего сына. В каждом из них – глубокая боль, сродни потере счастья, разума и жизни. Так, стихотворении «Мый эргым тоенам» («Я похоронила сына») лирическая героиня от горя отрешена от мира, ее разум слился с ветром; она просит подругу-ветер вернуть ей близких людей: отца, мать и сына:

*Мардеж, мардеж, чыла моштет гын,
Авамым кондо кўдыкем,
Ачам пытарыже шортмемым,
Изэргым модио кидышитем...* [1: 122]

(Ветер, ветер, если ты всё можешь,
Приведи ко мне мать,
Пусть отец остановит мои слёзы,
А сыночек мой играет на моих руках).

Лирическая героиня все время ищет счастье; она продолжает размышлять о том, что оно означает. Никакие жизненные драмы не способны остановить ее в этом эмоциональном потоке и мыслительном действии. В стихотворении «А мый пиалым ужынам» («А я видела счастье») З. Дудина заявляет, что испытала в жизни настоящее счастье, так как ничего не боялась, стремилась к высокому, руководствовалась божественными истинами:

*Куанле шижмым туржынам
Да мланде тўрыш ұжынам* [1: 203].

(Радостные чувства выражала (букв. растирала)
И звала на край земли).

Далее она представляет отдельные лирические картины счастья, например, романтическое счастье детства на лоне великолепной природы, родного дома:

*А мый пиалым паленам,
Юап шепкаште маленам,
Эр кече ден мутланенам,
Кас тыммык ден йўкланенам* [1: 203].

(А я знала счастье,
Спала в прекрасной люльке,
Общались с утренним солнцем
Разговаривала с вечерней тишиной).

Вспоминает о своем большом личном счастье и счастье материнства:

*Вет мый пиалеш йўленам,
Тулиолгым гае лийынам* [1: 203].

(Ведь я горела в счастье,
Стала, как горячие угли).

З. Дудина говорит о том, что сгорела в своем счастье, напоминая, таким образом, о том, что счастье и горе часто «шагают» рядом. Счастье – это такое же испытание, как горе. Главное – не остановиться и продолжить поиски счастья, а значит, продолжить жить, не поступившись принципами. И лирическая героиня снова ищет свое счастье, помня о прошлом, не заикливаясь на удивленных взглядах окружающих ее людей, зная, что, «обернутая бумагой» (это образное выражение ее состояния), она («горячий уголь») в любую минуту может

вспыхнуть и сгореть дотла. Закачивается стихотворение вопросом, как все-таки выжить в таком состоянии, как удержаться на волне истинного счастья.

Итак, З. Дудина многогранно представляет тему счастья; философскую проблематику счастья в ее лирике составляет не только счастье быть любимой, любящей, но и счастье материнства, а также счастье жизни со своим «серебряным» народом на мирной марийской земле, в единении с природой и под духовной защитой Бога, счастье продолжателя и хранителя традиций рода (близких предков). Лирическая героиня неостановима в своих поисках счастья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дудина З.М. Кум томан ойпого. Икымше том: Куанышым, куэм ёнда. – Йошкар-Ола: ООО «Марий Эл» газета», 2012. – 464 с.
2. Значение слова «счастье» // КАРТАСЛОВ.РУ – Карта слов и выражений русского языка. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/счастье> (дата обращения: 10.10.2020).
3. Кудрявцева Р.А., Беляева Т.Н. Символика языческого мира в современной марийской женской поэзии (на примере лирического цикла З. Дудиной «Я в тихую рощу приду») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 9(63). – Ч. 3. – С. 31–37.

УДК 82-1

РАЗВИТИЕ КОМИЧЕСКОГО В ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

В.Ф. Макарова

В статье рассматривается развитие комического в татарской прозе XX века. Выделены этапы в художественном процессе наиболее значимых с точки зрения трансформации основных тенденций в эволюции комического. Определено своеобразие комического в национальной литературе, его интегрированность с иронией, трагизмом, отрицающего и утверждающего пафоса.

Ключевые слова: метафизическая ирония, экзистенциальный смех, национальное своеобразие комического.

The article is devoted to the study of the development of humour in the Tatar prose of the 20 the century. The most significant stages are pointed out considering the transformation of the major trends in the development of humour. The peculiar features of humour in the national literature, the integration with irony, tragedy, the pathos of confirmation and negation.

Keywords: metaphysical irony, laughter of existentialism, peculiarity of national humour.

Общенациональными и внутриэтническими причинами вызвана потребность в исследованиях, ориентированных на выявление идентичности национальных литературно-художественных систем, раскрывающих конститутивные черты национального художественно-эстетического сознания, проявляющиеся в сфере комического.

Будучи неотъемлемой частью общечеловеческой культуры, комическое развивается и видоизменяется в зависимости от социальных, культурных, ментальных факторов и особенностей в истории отдельных народов и наций. Комплексное изучение татарской прозы XX в. дало возможность выделить три этапа в художественном процессе, наиболее значимых с точки зрения трансформации основных тенденций в эволюции комического. Это начало XX века, 20–40-е годы и вторая половина XX века.

Анализ историко-культурного процесса и произведений татарских писателей указывает на специфический характер комического в татарской литературе, проясняет структурно-содержательные особенности, присущие отдельным периодам ее развития и знаковым произведениям, позволяет сделать определенные выводы.

В татарской литературе и культуре XX в. истоки комического выявляются в традициях народной смеховой культуры, в фольклорных произведениях, представленных, прежде всего, сатирическими баснями (мәсәл), ироническими, юмористическими анекдотами (мәзәк), сатирическими сказками (әкият) и др. Существенна роль средневековых юмористических рассказов (хикәят), притч, рассказов-уподоблений, сравнений (хикәяте фит-тәмсил), которые зачастую являлись структурными элементами более сложных произведений – средневековых поэм религиозно-дидактического характера. В них человеческие пороки осуждались с точки зрения нравственных канонов ислама.

В литературе 2-й половины XIX века сатирическое начало развивается по двум направлениям: одно тяготеет к непосредственному изображению идеала, другое – к критике негативных сторон татарской действительности. Отрицательные явления в общественной и частной жизни человека, прежде осуждаемые с точки зрения нравственных канонов ислама и концепции «совершенного человека» в мусульманской культуре, в XIX веке начинают освещаться с позиции просветительских идеалов.

Культурно-историческая ситуация, сложившаяся в татарском обществе в начале XX в., способствовала заметному оживлению разных сфер литературной жизни. Впитывая в себя новые идеи и понятия, татарская литература обретает более тесные связи с насущными запросами национального бытия. Осознание необходимости развития

татарского общества на путях приобщения к опыту и достижениям европейской культуры трансформируется в устойчивые мотивы судьбы нации и служения ей – они становятся основными идеологемами формирующегося в эти годы национального самосознания.

Татарская периодическая печать начала XX в. придает сатире общественно-политическое звучание и способствует усилению публицистической тенденции в литературном процессе. В частности, наблюдается небывалый всплеск «малых журнальных жанров», среди которых – монологи, телеграммы, объявления, словари, сонники, предсказания, сатирические диалоги, рассказы-миниатюры, рассказы-фельетоны [2] и т.д., выполняющие функцию критики всего, что мешает движению татарской нации по пути прогресса. Происходит переориентация сатиры от изображения общих человеческих пороков к критике негативных социальных явлений, изменяются ее функции: она приобретает ярко выраженную социально-политическую направленность.

Произведения татарских писателей начала XX в. (Г. Тукая, Ш. Мухаммадова, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Ш. Камала, Г. Губайдуллина и др.), имеют комический характер. Комический модус художественности развивается в разных жанрах: юмористический рассказ, иронический и саркастический рассказ, фантастический рассказ, рассказы-карикатуры, рассказ-назире, отсылающий к средневековой литературе, пародийный рассказ, роман-инвектива, фельетон, памфлет, басня, поэма, сатирические сказки и др.

Основной формой комического в татарской прозе начала XX в. является сатира, которая приобретает социальное содержание: объектом обличения становятся представители старого уклада жизни, новые типы героев («маленький человек», «лишние люди», «двуликий»). Основными приемами сатирического обобщения становятся гротеск, гипербола, аллегория, фантастика и др.

Национальное своеобразие комического, характерное для татарской прозы данного периода, ярко проявляется в повести Г. Исхаки «Жизнь ли это?». В ней с позиций аналитического психологизма раскрывается духовный мир личности, вступающей в конфликт с нормами и обычаями своей среды, устремленной к общенародным и общечеловеческим ценностям, способной к социально-идеологическому новаторству [1: 297].

Противоречие между высокими целями, во имя которых героя ведет ежедневную упорную борьбу за существование и просвещение, и низменными побуждениями – мелкими, ничтожными – является основой комического в произведении. Иллюзорность происходящего,

абсурдность бытия, заключающаяся в психологическом разладе личности, выступают основой для смеха.

Введение в сюжетную канву произведения мотива путешествия через аллюзии на французские романы, образы европейской жизни отсылает к жанровой традиции мениппеи, связанной с карнавальным смехом. Она часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в разные страны. В повести «Жизнь ли это?» описание мусульманской Андалузии связано с пародированием и самой идеи утопии. Новая культурологическая парадигма, связанная с ориентацией на европейский путь развития и выдвинувшая на первый план тему судьбы нации, способствовала формированию новой татарской литературы. Эта социокультурная ситуация привела и к трансформации комического, усиления в нем философского начала взамен этического. Стремление к осуждению безобразного в жизни, препятствующего движению татарской нации по пути прогресса, рождало новые жанры, средства и приемы комического.

В татарской прозе 1920–1940 гг. комическое существует в рамках реалистического художественного метода, который под давлением новой идеологической парадигмы претерпевает существенные изменения. Главный источник комического – конфликт «прошлого» с «настоящим» и «будущим».

В 1920–1930-е гг. в творчестве К. Наджми, Х. Такташа, Ф. Бурнаша начинается возрождение героических тенденций. Герой-одиночка, обнаруживший непримиримые противоречия в мире, отчужденный от общества, превращается в глашатая идей борьбы, который призывает всех и вся к бунту против старых порядков, религии, социальной несправедливости, беспощадно критикует общественные порядки. В татарской культуре советского периода одни ценности подменяются другими: низменное оказывается возвышенным, возвышенное осмеивается. Принципы создания художественных образов соответствуют формирующемуся в художественной литературе новому мифу [3]. Такая ситуация рождает тревогу по поводу деформации национального идеала и общечеловеческих ценностей. Даже в произведениях, которые несут чисто декларативный, агитационный характер, чувствуется напряжение между субъективной позицией автора и рассказчика, что становится источником скрытого комизма или иронии.

Основной формой репрезентации комического в этот период становится жанр антиутопии. В произведениях Ф. Амирхана («Фатхул-ла хазрет», «Шафигулла агай») продемонстрирован феномен двоемрия, символизация явлений. В них видим преобладание синтетических форм, широкое использование пародии, сатиры, гротеска и др. [5].

Особенностями функционирования комического модуса художественности в татарской литературе 2-й половины XX в. является то, что в 1950–1970-е гг. идейно-художественный облик сатиры определяют произведения, в которых детально воссоздается современная прозаикам действительность, а типизация быта позволяет развивать скрытые формы смеха (А. Еники, И. Гази, Ф. Хусни, Х. Сарьян, Г. Мухамметшин, В. Нуруллин, М. Магдеев, А. Гилязов, Н. Фаттах и др.) [4]. В 1980–1990-х гг. в сферу комического вводятся табуизированные темы, при освещении которых писатели тяготеют к философской и психологической глубине, стремятся к воссозданию национальной картины мира и национального характера. Развитие комического в этот период связано с переоценкой тоталитарного прошлого страны. Анализ ряда знаковых для литературного процесса этого периода явлений (прежде всего, повести Х. Сарьяна «Точка с запятой», романа Т. Миннуллина «Приключения Мингаза», повестей З. Факима) позволяет сделать вывод о том, что критическое направление в литературе наполняется экзистенциально-сатирическим содержанием. Жанрово-стилистические трансформации сатирического и юмористического рассказа в литературе 2-й половины XX в., показывают произведения Г.Афзала, Х. Сарьяна, Ф. Шафигуллина, Г. Мухаметшина. По произведениям М. Магдеева, А. Гилязова, Ф. Сафина, З. Хакима, Т. Миннуллина можно проследить идейно-художественное своеобразие жанра сатирической повести и романа. В этот период прием «эзопова языка» играет важную роль в создании особого «иронического стиля».

Эстетические категории, проявляющиеся в художественном сознании, способны отражать парадигмы развития национальных литератур. Анализ татарской прозы XX века позволяет определить общую характерную черту – синтетизм комического в национальной литературе, его интегрированность с иронией, трагизмом, отрицающего и утверждающего пафоса. Специфику комического в начале и в конце XX века можно определить понятием «экзистенциального смеха». Именно «смех сквозь слезы», «метафизическая ирония» в татарской прозе XX века отразили этнические устремления и порывы, существующие национальные проблемы татарского народа.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. Галиева Р.М. Особенности первых татарских сатирических журналов начала XX века: на материалах журналов «Уклар» («Стрелы») и «Карчыга»

(«Ястреб»); автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – Казан. гос. ун-т. – Казань, 2007. – 24 с.

3. Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон: Сборник статей под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб: Академический проект, 2000. – 1040 с.

4. Макарова В.Ф. Смех в татарской прозе 50–60-х годов // Вестник университета Российской Академии образования. – 2009. – № 5. – М.: Ун-т Российской Академии образования. – С. 31–34.

5. Макарова В.Ф. Создание антимира как способ гиперболизации действительности // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2012. – № 3. – Челябинск. – С. 328–338.

УДК 821.512.145

XX–XXI ГАСЫР ЧИГЕНДӘ ТАТАР ДРАМАТУРГИЯСЕНДӘ МОНОДРАМА ЖАНРЫ

Ф.Х. Миңнуллина

Объектом исследования является жанр монодрамы в татарской драматургии конца XX начала XXI вв. как форма самопрезентации. В качестве предмета изучения нами выбрано монодрамы Р. Хамида «Пыль большой дороги», Т. Миннуллина «Танзиля», М. Гилязова «Микулай».

Ключевые слова: монодрама, драма, герой.

The Object of the research is the genre of monodrama in Tatar drama of the late XX-early XXI centuries as a form of self-presentation. As the subject of our study, we selected the monodramas of R. Hamid «Dust of the high road», T. Minnullin «Tanzilya», M. Gilyazov «Mikulai».

Keywords: monodrama, drama, hero.

Татар драматургиясе ижтимагый яңарыш һәм тетрәнүләр чорын үтеп, XXI гасыр башында житди үзгәрешләр дәверенә керде. Чынбарлыкны чагылдыруда драматурглар төрле алым-чаралар эзлиләр, яңа тормыш моделен төзиләр. Каләм ияләре тарафыннан гомумкешелек кыйммәтләре, кеше гомере, аның яшәеше, шәхес иреге мәсьәләләре алга куела [5: 8]. А. Әхмәдуллин билгеләгәнчә, жанр үзенчәлекләре өлкәсендәге яңарышларның берсе буларак, драмага күбрәк игътибар ителә башлый. Бу елларда Т. Миңнуллин, З. Хәким, Р. Батулла, Э. Яһүдин, Р. Зәйдулла, Х. Ибраһим, Ф. Галиев һ.б.ның драма жанрына караган пьесалары языла. Арада «моңсу», «музыкаль», «монодрама» кебек жанр формалары бар. З. Хәким «театраль роман» дип, Р. Батулла «драматик хикәя», «пьеса-кыйсса» терминнары белән атый [4: 32]. «Драма сәнгатьчәлек жәһәттенән тирән эшләнгән тормышчан һәм ышандыра

торган характерлар ижат итэргэ, кешенең бай эчке дөньясын, аның хислэрен, фэлсәфи уйлануларын ачарга, чынбарлыкның үсеш хэрәкәтен тиешенчә сурәтлэргә киң мөмкинлек бирә [1: 9]. Әсәр драма дип атала икән, анда бер яки берничә геройның драмасын, бу халәткә китергән сәбәпләрне ачып бирергә тиеш. Драматизм исә, үз чиратында, төрле сәбәпләр аркасында туарга мөмкин. Мәсәлән, якин кешенең начар сыйфатларын күрү, хатасын ачу геройларда тирән кичерешләр тудыра, кайбер вакыйгалар фажига төсен ала. Өлеге алымга нигезлэнгән әсәрләр арасында Р. Хәмиднең «Олы юлның тузаны», Т. Миңнуллинның «Тәнзиләкәй» пьесаларын китерергә була. Мондый әсәрләрдә драматизм шәхеснең эчке дөньясында туа. Әйтергә кирәк, драма жанрлары арасында үзенчәлекле формасы белән монолог аерылып тора. Бер генә персонаж катнашындагы, бер геройның монологларыннан гыйбарәт мондый әсәрләр татар драматургиясендә сирәк очрый. Биредә яшәеш каршылыкларында адашып, югалып калган кешенең сызлануга, аңсызлыкка бәйле чиктәш халәтен чагылдыру алгы планга чыга. Монолог геройлары гадәттә, киеренке эмоциональ яки менталь халәттә булалар. Геройның эмоциональ яки менталь халәтләренең үсеш-үзгәреше исә монологның сюжетын тәшкит итә, хәрәкәтне барлыкка китерә. Ялгызлык мотивы монолог жанрының төп үзенчәлегә булып тора. Нәкъ менә ул әсәрләрдәге хронотоп, конфликт, сюжет һәм хәрәкәт үсешен билели. Мондый әсәрләрдә геройларның эчке халәтендә барган үзгәрешләр алгы планга чыга. Н. Евреинов фикеренчә, герой «мин» нең дөньяга мөнәсәбәте, аның кешеләрне һәм әйберләрне субъектив кабул итүләре монологның характерын билгели. Евреинов буенча, монолог үзек персонажның тышкы дөньяга «күңел проекциясе» булып тора. Билгеле булганча, хәзерге драматургиядә совет әдәбиятында булган «уңай герой» урынына маргинал, фажигале язмышлы геройлар килде. Заман алып килгән үзгәрешләр алдында кешенең еш кына көчсез булуы, жан тынычлыгы таба алмыйча, үз-үзе һәм әйләнә-тирәдәгеләр белән каршылыкка керүе, «ялгыз кеше трагедиясе» дип аталган сызлану фэлсәфәсе дә драматурглар игътибарыннан читтә калмый. Драматургиядә гажизлек, ялгызлык мотивы яңгыраш ала. Әхлак кагыйдәләре бозыла бару, ата-ана һәм балалар арасындагы мөнәсәбәтләрнең катлаулануы күзәтелә. Ялгыз кеше фажигасы Р. Хәмиднең «Олы юлның тузаны» монологында улы янына шәһәргә китәргә жыенган, байтак еллар ялгызлыкта яшәгән Нәүхәбәр әби мисалында сурәтләнә. Монолог пьеса-бәхәс рәвешендә язылган. Мәгълүм ки, бу жанрда язылган әсәрләрнең геройлары үз-үзләре, әйләнә-тирәдәге жанлы яки жансыз әйберләр белән әңгәмә коралар. Шуларга бәйле рәвештә, геройларның эчке халәте, әсәрнең

конфликты ачыла. Р. Хэмиднең бер генә кеше катнашкан моноло-
глардан гына торса да, эбинең жансыз эйберләр белән сөйләшүе аша
улы Тәфкил белән бәхәсе ачык тоемлана. Ялгызлык мотивы эбинең
төрле эйбер-предметлар белән сөйләшүендә ачыла. Бала чакта нечкә
күңелле булган улының үзгәрүендә ана үзен гаепли. Вакийгалар би-
релешендә, төп сәбәп жәмгыятьтә яшәп килгән тәртипләргә дә ялгана.
Эбинең хатирәләрендә Тәфкил колхозда житәкчеләрнең гаделсезлеге
белән очрашып, шәһәргә китә; ләкин сукно фабрикасына урнашкан
егетнең сукно урлауда гаепләнәп, эштән куылуы ачыклана. Р. Хэмид
тә, кеше характерын, рухи дөньясын ачканда символик образлардан,
детальләрдән файдалана. Мәсәлән, ир-ат образларының характерла-
ры горуру, кыю, максатчан шәхес буларын сурәтлөгәндә драматург еш
кына бүре образына мөрәжәгать итә. «Алып китәргә, дип бер чәмнән-
гән икән, сүзен сүз итми калмый да калмый инде ул!.. Бүре нәселе,
диләр иде аның атасын – Галимжан бабагызны!..» – дип характерлы
Нәүхәбәр улы Тәфкилне. Гомумән, әсәрнең төп идеясен ачуда сим-
волик һәм метафорик күренешләр зур роль уйный. Драмада телгә
алынган «Олы юлның тузаны» кешене ата-баба туфрагынан, горейф-
гадәтләрдән аеручы буларак күзаллана. Ул ата-ана нигезен, туган ягын
ташлап киткән Тәфкилне генә түгел, тормыштагы үзгәрешләрен дә
билгели. Драматург кулланган әдәби детальләр арасында телевизор
һәм мылтык та зур мәгънәгә ия. Пьеса дәвамында телевизор кабы-
зылмый да, эби дә аның белән сөйләшмәгән әлеге образ-деталь за-
ман үзгәрешләрен аңлата. Мылтык деталенә дә автор тирән мәгънә
салган. Кайчандыр, Нәүхәбәр яшә килән вакытта, биатасы аны икмәк
талап йөрүчеләргә каршы тору өчен өйгә алып керә. Хәзер исә мыл-
тык бу өйне туздырырга – сатып алырга теләүчеләргә каршы тору
өчен эбинең кулына алына [4: 111]. Яшәешнең, тормышның житди
мәсәләләрен үзәккә куйган бу пьеса өмет һәм өметсезлек, ышану һәм
ышанмау, горурулык һәм курку кебек төшенчәләренә үз эченә ала. Ав-
тор олы мәхәббәт, ана һәм ул мөнәсәбәте, яшәү мәгънәсе, яшәү һәм
үлем, чиктәш халәт һ.б. аңлап һәм аңлатып бетерү мөмкин булмаган
фәлсәфи төшенчәләр турында уйлана. Әйтергә кирәк, күп кенә драма
әсәрләрендә геройның үз хатасын танудан, фажигале хәлләргә юлы-
гып туган эчке кичерешләре, психологик халәте тирән яңгыраш ала.

Т. Миңнуллинның «Тәнзиләкәй» пьесасында, мәсәлән, 40 яшьлек
рәссам Газинурның язмышы сызлану фәлсәфәсенә нигезләнәп ачы-
ла. Ә.Закиржанов: «Газинур язмышы экзистенциализм (сызлану)
фәлсәфәсенә нигезләнәп ачыла... экзистенциалистлар кешенең чара-
сыз-ялгызлыгын гына сурәтләп калмый, бәлки яшәештәге хакыйкәт-
кә туры карарга, тормышта үз юлыңны табарга да өйрәтә» [4: 80–81]

дип яза. «Тэнзилэкэй»дә экзистенциализм төшенчәсе ике өлештән торып, яшәешнең мәгънәсен аңлау юлы булып күзаллана: берсе – кешенең үз күңелен аңлавы, үзен танып белүе (эссенция) һәм икенче баскычка килүе, ягъни тормыш чынбарлыгының мәгънәсезлеген, чарасызлыгын аңлау. Экзистенциаль фәлсәфә ялгызлык төшенчәсенә бәйләнә [6: 284]. Биредә мәхәббәт матурлыгы белән сәнгать матурлыгы үзара кушылып бара. Газинурны әйләнә-тирә белән бәйләп торучы деталь булып күргәзмәгә куелган портрет тора. Монологларында геройның төрле халәтләрдә урын алган уйлары, тирән хыял дөньясы ачыла. Биредә аның гомере хыял-хатирә булып күз алдына бастырыла. Әсәрнең беренче бүлегендә ялгызлыкта калган, хыял белән чынбарлык арасында саташулы халәттә яшәүче Газинур тасвирлана. Тэнзиләнең портретларда сурәтләнгән матурлыгы, рухи ямьсезлегенә бәйле, әкрәнләп сүлпәнәя, юкка чыга бара. Кызның күңел бушлыгы, матди байлыкка гына кызыгып яшәве ачыла. Газинур бик соңарып кына Тэнзиләнең үзе күрергә теләгән, хыялында йөрткән кеше булмавын аңлауга килә. Шуңа рәвешле, әсәрдә геройның үз күңеле аша чынбарлыкның чарасызлыгын аңлау, хакыйкәтне төшенүе ачыклана.

М. Гыйләжев драматургиясе жанр һәм жанр формалары ягыннан эзләнүләре белән дә игътибарга лаек. Драматургның «Микулай» пьесасы шундыйлардан. Бер актер өчен язылган драма әсәрендә вакыйгалар бер тәүлек дәвамында Сарсазкүл исемле керәшен авылында бара. Пьесаның герое – шушы авылда берьялгызы яшәп ятучы керәшен карты Микулай. Ул авылда калган йортларны карап тора, ялгызлыгыннан арыну өчен, чүпрәкләрдән авылдашларының курчакларын ясап, алар белән әңгәмә кора. Төп хыялы – үзе ясаган сыннар урынында чын кешеләрне күрү. Курчакларның прототиплары да бар: алар, авылдан китеп, туган нигезләрен онытучылар. Әсәрдә татар халкының христиан динен тотучы, әмма татарча сөйләшүче үзенчәлекле төркеме булган керәшеннәр күзаллавы рәвешендә мондый сүзләр яңгыратыла: «Без, керәшеннәр – кечкенә халык. Без бит кытайлар түгел, без күпкә аз... Әмма безне беркем дә көчләп чукундырмаган. Кешенең иманын көчләп үзгәртү мөмкин түгел. Без һәрчак Иисуска табынып яшәдек... Кайчандыр ерак жирләрдә яшәгәнбез һәм күчмә халыклар безгә янап-куркытып торган. Шуңа күрә татарларга якынак килгәнбез. Татарлар – көчле халык, безгә алар янында тыныч, куркынычсыз булган... Татар телен өйрәнәп, татарлар белән бергә көн итә башлаганбыз. Соңрак безне дә татарлар дип йөртә башлаганнар... Мин каршы түгел... Халык көчле һәм күпсанлы булырга тиеш. Югыйсә, изеп-сытып, юкка чыгарып бетерәчкәр...» [2: 23].

Әсәр глобальләшү чорында күп кенә азсанлы милләтләрнең теле, мәдәнияте, йолалары юкка чыгуы турында чаң кага. Спектакльдә

керәшен халкының борынгы жырлары, горeref-гадәтләре искә алына. Әсәрдәге вакыйгалар, геройның яшәеше – барысы да бер фикерне ныгыта: авыл – милләтнең нигезен, милли горeref-гадәт, традицияләре саклаучы, ләкин бүгенге шартларда ул юкка чыгып бара; авылны саклау юлын бергәләп уйлыйк. Югарыда телгә алынган Нәүхәбәр («Олы юлның тузаны»), («Тәнзиләкәй») Микулай («Микулай») – авыл кешеләре, идеал дәрәжәсендә ачылган геройлар, авылның эхлагын, милли горeref-гадәтләрен саклаучылар. Алар хыял-омтылышлары, эш-гамәлләре белән буталчык жәмгыятькә каршылыкта торалар. Моннан тыш, бу геройларның барысын да ялгызлык, хәсрәт һәм башкаларны кайгыртып яши алу сыйфаты берләштерә. Бу сыйфат әсәрләргә изгелек мотивын алып керә.

ӘДӘБИЯТ

1. Әхмәдуллин А. Яңарыш юлында: фәнни мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 206 б.
2. Гыйләжев М. Микулай // Кулъязма. – 23 б.
3. Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 228 с.
4. Закиржанов Ә.М. Рухи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 352 б.
5. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности, поиски // Академия наук Республики Татарстан, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова., Казань, 2019. – 350 с.
6. Надыршина Л.Р., Ганиева А.Ф. Экзистенциальные мотивы в татарских поэмах начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 9(87). – Ч. 2. – С. 283–286.

УДК 821.512.145

М. БОРНАШЕВНЫҢ «МӘРЬЯМНЕҢ КҮРӘЧӘГЕ» ӘСӘРЕНДӘ ЖАНР ҮЗЕНЧӘЛЕКЛӘРЕ

Ф.Х. Миңнуллина, Л.Ш. Гарипова

В статье рассматриваются жанровое своеобразие произведения М. Бурнашева «Судьба Марьям» и особенности жанрового мышления писателя, тяготевшего к синтезу и диалогу жанров.

Ключевые слова: драма, судьба женщины, конфликт, герой.

The article examines the genre originality of M. Burnashev's «The Fate of Maryam» and the features of the writer's genre thinking, which tended to the synthesis and dialogue of genres.

Keywords: drama, the fate of a woman, conflict, hero.

Татар драматургиясе матур әдәбиятның башка төрләре белән чагыштырганда соңрак формалашып, үзенең беренче адымнарын

XIX йөзнең соңгы чирегендә генә яса са да, 1905–1907 еллардан соң, тизләтелгән үсеш юлын ала. Халык мәгарифе, вакытлы матбугат, китап басу һәм милли театр турында кайгыртучы алдынгы карашлы фикер ияләре күтәрелеп чыга, беренче сәхнә эсәрләре күренә башлый. 1887 елда Г. Ильяси татар әдәбиятында беренче сәхнә эсәре «Бичара кыз» драмасын яза. 1888 елда исә Ф. Халидинең «Рәдде бичара кыз» драмасы дөнья күрә. «Өлеге эсәрләрдә үзәк геройларга төрлечә мөнәсәбәтләр дә, мәгърифәтчелек идеологиясенә хас булган фикер башкалыклары да чагылыш таба» [1: 439]. Бу чор әдәбияты эсәрләре заман өчен актуаль яна темалар, проблемалар, геройлар алып килә. Әдәби эсәрләрнең үзәгендә шәхес язмышы, халык, милләт язмышы тора. Халык, милләт язмышы турында уйланганда еш кына хатын-кыз язмышы мәсәләсенә игътибар ителә. XX йөз башында татар әдәбиятында, шул исәптән поэзиядә дә, кискен индивидуализм һәм төшенкелеккә бирелү берлеген хасил иткән экзистенциализм агымы шактый зур урын ала. Чарасызлык, үлем, жәза, ялгышу һ.б. төшенчәләр милләт, халык язмышы турындагы гамьнәрне бер ноктага жыя һәм әдәбиятта төп мотивларның берсенә әверелә [5: 284]. Мәкаләдә без Мөхәммәдгариф Борнашевның «Мәрьямнең күрәчәге» эсәренә тукталырга булдык. Эсәр 1902 елда Санкт-Петербург шәһәрендә (гарәп графикасында) басылган (*хәзерге вакытта ФА Г. Ибраһимов исем. Тел, әдәбият һәм сәнгать институтының Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә саклана*). Язучының тормыш юлы, ижаты аз өйрәнелгән, һәм, нигездә ул, балалар язучысы буларак кына искә алынган шәхесләрнең берсе. М. Борнашевның чыгышы, нәселе турында мәгълүмат-истәлек Аллаһияр Беләшевнең «Әже авылы хакында» (1924) китабында гына теркәлеп калган [2: 5].

«Мәрьямнең күрәчәге» пьесасы, асылда, кешедәге кимчелекләрне төзәтүгә йөз тоткан мәгърифәтчелек әдәбияты кысаларында ижат ителгән. Билгеле булганча, эсәр драма дип атала икән, анда бер яки берничә геройның драмасын, бу халәткә китергән сәбәпләрне ачып бирергә тиеш. Өлеге пьесада исә геройларның драматизмы, фажиғасе, бу хәлләргә алып килгән сәбәпләр дә ачылып бетми. Эсәрнең үзәк героесе – тормыш түбәнлегенә төшкән, язмышы фажиғале рәвештә тәмамланган Мәрьям исемле яшь кыз. Аның гомере, тормыш төбеннән күтәрелә алмыйча, фәхишәлектә фажиға белән тәмамлана. Эсәрдә ялгыш юлга этәрүче, шуннан файда күрүче геройлар урын ала.

«Мәрьямнең күрәчәге» эсәрен Мөхәммәтгариф Борнашевның драма жанрында үзен сынап каравы дип тә әйтергә мөмкин, чөнки эсәрнең композициясе, конфликтты катлаулы түгел, анда, беренче татар пьесаларына хас булганча, текстта вакыйгаларны прозадагы кебек

хикәяләп күрсәтү, эш-хәрәкәтне авторның үзенен аңлатып бирүе мисалында төгәллекләр дә килеп керә, персонажларның эш-хәрәкәте жәелдерелми. Пьесаның тарихи эһәмияте – үз чорының актуаль, төгәлрәк әйткәндә хатын-кыз язмышы, милләт язмышы кебек мөһим, актуаль мәсьәләләрнең күтәрелүендә. Билгеле булганча, драмаларга диалог һәм монолог хас. «Мәрьямнең күрәчөгә» пьесасында бу күренеш истә тотылмый: текстта прозадагы кебек гади сөйләп бирү, ягъни хикәяләүгә өстенлек бирелә. Драма формасына бик үк туры килеп житмәгән бу әсәрдә драманың нигезе булган диалог формасы ахыргача сакланмый. Автор күп очракта вакыйгаларны үзе бәян итә.

Әлеге пьеса тормыш материалын алу ягыннан игътибарга ләск. Монда, шул чор әдәбиятына хас булганча, күпхатынлылык, хатын-кыз азатлыгы мәсьәләсе яктыртыла. Әсәрнең сюжеты тормышчан материалга нигезләнгән булса да, төенләнеш схематик хәл ителгән. Пьеса 17 яшьлек Мәрьямне хатын өстенә хатын алган олы яшьтәге Вәлидкә кияүгә бирү вакыйгасы белән башланып китә. «...яше уналты-унжиде чамалы бер кыз керде, сары жефәк күлмәк, розовый камзул, башында кечкенә энжеле калфак өстеннән жефәк шәл ябынган, бу киёмнәр кызның өстендә гөлчәчәк шикелле килешеп торса да, йөзөндәге жефа галәмәтләре, йөрәктәге хәсрәт зәхмәтләре сусызлык сәбәбәннән яфраклары салпыйлаткан чәчәкене койган агачны искә төшерә торган бер хәлдә күргәзүдә улды» [3: 6]. Вәлиднең хатын өстенә хатын алуы аның азгынлыгыннан, байлар арасында инде тәмам бер гадәткә, «авыру»га әйләнә башлаган «хатын арттыру» ягыннан узышта катнашуыннан, үзе шикелле башкалар алдында кәпрәясә килүдән туган. Автор хатын-кызның ирегән чикли торган түбәндәге сәбәпләрне күрсәтә: беренчесе – шәригать законнарын тар аңлаудан туган гаилә тәртипләре, икенчесе – гаиләдәге тәртипләрнең исәп-хисапка корылган булуы. Шул рәвешле, алга таба Мәрьямнең ирле дә, көндәшле дә тормышы төрле яктан ачыла башлый. Кызганыч ки, үз ихтыярыннан башка кияүгә бирелгән кызның язмышы фажигале төс ала. Көнчелек, ялган, гайбәт, пычрак яла ягулар белән тулган өйдә, күңел саранлыгы, күңел тарлыгында яшәгән әдәпсез, тәрбиясез кешеләр белән Мәрьям озак яши алмый, чираттагы урынсыз гаептән соң Вәлид карт кызны куып чыгара. Ләкин бер бәхәтсезлек икенчесе белән бәйләнәп китә, тормыш сазлыгы үзенә тарта гына бара. Туган нигезенә кайткан Мәрьям, Мәзмүмә әби йогынтысына биреләп, фәхешханәгә эләгә. Фәхешханәдә Хафиз белән Йосыф исемле егетләрнең Мәрьямне үзара бүләшә алмаулары нәтижәсендә кыз фажигале рәвештә һәлак була. «Хафиз нә кыйлырын белмәенчә, қесәсендән револьвер чыгарып Йосыф өстенә атды. Револьвер угы Йосыфка тимәенчә Мәрьямнең жилкәсенә китде. Йосыф

револьверны күрөп куркуындан янэ атмасын дип, кесэсендэн пэке чыгарып, Хафизның карыныны ярды. Өстэл янында: «Аллаһ, үлдем!» диярэк Мэрьям стулы (*урындыгы*) илэн кире соңга егылды. Ишек якыныда Хафиз: «И үлтердем!» диярэк йөзтүбөн екылуынча кулындагы револьверы һәм очып читкэ төшдө» [3], – ди бу хакта автор. Кызның үлеме тормыш һәм язмыш изүе нәтижәсе булу белән бергә, әхлаксызлык күренешләренең теләсә нинди кыйммәтләрне жимерүе ассызыклана. Автор кешене күбрәк тормыштагы гыйбрәтле хәлләр үрнәгендә тәрбияләргә омтыла. Мэрьям – бер гаепсезгә энә шундый кыргыйлык хөкеменә очраган кызганыч корбан. Меңнәрчә татар хатын-кызлары кичергән авыр язмышларның бер мисалы бу. Татар жәмгыятендәге артталыкның күп кенә сәбәпләре – тискәре гадәтләргә бәйле аңлатыла. Шулай да кыз фажиғасен чор, жәмгыять тәртипләренә генә кайтарып калдыру да дәрес булмас. Г. Исхакыйның «Кәләпүшче кыз»ындагы Камәр кебек, Мэрьям үзе дә бик пассив, вакыйгалар агышына бирелеп, ул әхлаксызлык сазлыгына төшә. Гомумән, әсәрдә «Кәләпүшче кыз» белән аваздаш яклар бик күп. М. Борнашев әсәрдә Галим образы аркылы хатын-кызның әлеге аяныч хәлендә төп сәбәпләрне дә аерып күрсәтергә тырыша. Бу, беренчедән, кызларны үз ризалыгынан башка бик яшьли кияүгә биреп, мэхәббәткә корылмаган никахның озак яши алмавы, икенчедән, ирләрә ташлаган ятимәнәрнең бу аяусыз тормышта үз урыннарын таба алмыйча, жәмгыятьнең әхлаксыз, пычрак катлавына, әсәрдәге Мәзмүнә кебекләр кулына килеп элөгүе, өченчедән, «кавемемезнең иттифаксызлыгы, фәкыйрьлеке сәбәбедән ятимләрә махсус мәктәп вә торачак ханәләр улмавындан, фәкыйрьлек-михнәт вә мәшәкәтләрәнә, ятимлек-рәнжүләрәнә, үги ана рәнжүләрәнә чыдамау сәбәбедән улыр» [6: 230]. Шулай ук автор шундый фажиғаләргә китергән иң зур сәбәпләрнең берсе итеп наданлыкны күрсәтә: «Бу шәһәрдәге татар халкы, хосусән, яшь байларымыз, жәбер-золым нә икәнлекенә аңламыйлар, исламият нә икәнлекенә белмиләр, инсаният нә икәнлекенә төшенмиләр, әдәбият нә икәнлекенә күрмиләр. Шулу наданлык сөмәрәсе улан яшь надан байларымызның урынсыз яшь фөкаре кызларыны жәбер идүләрә, нахак-золым кыйлулары сәбәбедән рисвай жиһан улып, кавемемезе мәсхәрә, милләтемезе тәхкыйрь идеп йөриләр». Мэрьямне бәхетсезлеккә илткән сәбәпләр күп төрлө, бу очракта, автор кызның социаль чыгышына да басым ясый шикелле. Сэнгатъчә эшләнешендә кимчелекләр булуга карамастан, әсәрдә авторның фикер-карашлары ачык чагыла. Автор хатын-кызны караусыз жан иясенә әверелдерелгән иске тәртипләргә, шулу вакытта баш героиняның тотышына да тискәре мөнәсәбәттен белдерә. Ул бозыктыкка, гаилә коруга жиңел карауга каршы чыга,

күп хатын алу кебек гадәтне хупламый. Драмада, асылда, гаилә саф мэхәббәткә, тигезлеккә нигезләнгәндә генә бәхетле һәм тотрыклы була дигән фикер дә үткәрелә. Бу идея инде эсәрнең исеменә үк салынган. Жәмгыятьтә хатын-кызның урыны нинди, киләчәге кем кулында, бәхәткә ирешеп яшәр өчен ул нишләргә тиеш?

Шул рәвешле, М.Борнашев пьесасында эдәп-әхлак, хатын-кыз язмышы мәсьәләләре күтәрелә. Гаделсезлекләреннән, кешелексезлекләреннән, бозыклыкларның төп сәбәпләреннән эзләнгәндә, автор үзе дә тирәнгә керми әле. Төп героиняның фажигале язмышка дучар ителүенә сәбәп – шул заман тәртипләреннән берсе булган күпхатынлылык белән, на-данлык, жәмгыять эхлагы, икътисадый хәл белән бәйләп аңлатыла. Шулай ук хатын-кызның шәхес булуын танымау, алай гына да түгел, гап-гади хөрмәт хисе булмау, аның милләтнең киләчәге – балаларны тәрбияләүче булуын аңламау инкыйразга бер адым буларак искәртелә.

ӘДӘБИЯТ

1. Әхмәдуллин А. Татар драматургиясенә тәүге адымнар // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 3 т. – 551 б.
2. Беләшев А. Әже авылы хакында (гарәп шрифтендә). – Казан, 1924. – 30б.
3. Борнашев М. Мәрьямнең күрәчәге. – СПб., 1902.
4. Ахметзянов М., Шарифуллина Ф. Касимовские татары (по генеалогическим и этнографическим материалам). – Казань: Магариф, 2010. – 359 с.
5. Надыршина Л, Ханнанова Г. Экзистенциальные мотивы в творчестве Габдуллы Тукая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 9(87). – Ч. 2. – С. 283–286.
6. Гарипова Л.Ш., Миннуллина Ф.Х. Произведение «Судьба Марьям» Мухамедгарифа Бурнашева // Актуальные проблемы регионоведения и науковедения. Сборник статей научной конференции. Институт татарской энциклопедии и регионоведения Академии наук Республики Татарстан. – 2018. – С. 227–232.

УДК 821.512.133

О ПЕРВОЙ ДРАМЕ УЗБЕКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

З.И. Мирзаева

В статье рассматривается история создания первого драматического жанра в узбекской литературе, факторы, повлиявшие на творчество автора Махмудходжи Бехбуди «Падаркуш». Сюжет драмы, ее образы, каждая деталь, этимология имен, символичность убийства, анализ общественно-политических представлений о судьбе нации анализируются в сравнительно-типологическом аспекте с использованием взглядов узбекских и американских ученых.

Ключевые слова: первая драма, жизненная потребность, трагедия, джадидизм, просвещение, Американские ученые.

The article examines the history of the creation of the first dramatic genre in Uzbek literature, the factors that influenced the work of the author Mahmudhoja Bekhbudi "Patricide". The plot of the drama, its images, every detail, etymology of names, symbolism of the murder, analysis of socio-political ideas about the fate of the nation are analyzed in a comparative typological aspect using the views of Uzbek and American scientists.

Keywords: first drama, vital need, tragedy, Jadidism, enlightenment, American scholars.

До XX века лирическая поэзия была одним из важнейших и основных жанров в развитии Востока, в частности узбекской литературы. После 1910-х годов литература вступила в период обновления как по содержанию, так и по форме. Исторические события, произошедшие в Туркестане, новая эпоха, новая общественно-политическая ситуация, изменения в человеческом мышлении сформировали новое отношение к искусству. Он заложил основу для создания новых жанров. Основная цель создателей, в том числе современной литературы, – отразить события из жизни общества, реальную жизнь людей, осветить актуальные национальные проблемы через бессмертные темы. Например, один из основоположников джадидских школ Махмудходжа Бехбуди знал, что перемен в жизни узбекского народа можно достичь через образование и просвещение, и впервые создал спектакль в жанре драмы «Отца убийство».

Один из главных героев «Отца убийство» богач (названный в честь своего социального положения в драме), который изображается как типичный представитель богатых, равнодушных к судьбе нации, не думает о том, чтобы сделать сына грамотным, а дает ему деньги на аморальные поступки. В результате необразованный сын становится причиной убийства отца. Спектакль рассказывает о корнях невежества, ужасной судьбе тех, кто по незнанию ведет к преступлению. Драматическое произведение и его мотивы были основным (главным) социальным инструментом в жизни общества в укреплении образования и воспитания, охватывая веру в связь преступления и наказания, долга и ответственности. Позже в новой узбекской литературе появился ряд драматических произведений, написанных под влиянием драмы Бехбуди. Примеры включают «Несчастный жених» Абдуллы Кадири, «Ядовитая жизнь» Хамзы Хакимзоды, «Индийский спор» Абдурауфа Фитрата и другие.

Возникает вопрос. Какие факторы привели к появлению драматургии в узбекской литературе? Почему для выражения своей идеологической концепции Бехбуди выбрал новый жанр – драму, которой раньше не было в узбекской литературе? Появилась ли европейская, особенно российская, драма на возникновение движения Бехбуди?

До создания драмы Бехбуди национальная драма и сценическое искусство существовали в Туркестане не в форме пьес, а в форме таких искусств, как аскиябоз, дорбоз, клоун, хобби, театр кукол. Эти выступления через слова и действия выводили на «сцену» реальные события, жизненный опыт людей и нации. Именно эта потребность в «сцене» и «зрелище» «стала одной из насущных потребностей драмы как одной из естественных и вечных потребностей человека» [1: 279].

Роль узбекских и американских ученых в формировании истории узбекской национальной драмы и театра также неоднозначна. Например, Эдворт Алворт называл комедии и комедийные театры «бессовестными театрами, не умеющими уважать себя и других» [2: 66], одновременно, Адиб Халид, известный американский ученый, который много писал об истории и литературной политике Центральной Азии, утверждает, что «традиционный устный театр, также известный как “клоунада”, долгое время был основой для появления современных театров в Центральной Азии. Но джадида пытались установить определенную дистанцию между современным и устным театром. На базе древних национальных театров они пытались и преуспели в реформировании современной сцены, которая должна быть серьезной и достойной уважения» [3: 131].

М. Кадыров, искусствовед, который провел обширное исследование театров клоунады и развлечений, составляющих основу современной узбекской драмы, говорил: «когда-то эти концепции выражались в форме «издевательства», «мукаллида». У них уникальная драматургия, актеры, воплощающие образ героев своими способностями, умом, клиентурой, чувствами, телом, действиями, есть зрители, которые могут наслаждаться их выступлениями – не говоря уже обо всех признаках театрального искусства. Клоунада и любопытство – это не театр примитивной формы, переплетенный с обрядами и традициями народа, а профессиональный театр устной традиции» [4: 36–37]. Таким образом, из приведенных выше соображений становится ясно, что существовавшие в истории народные представления воспринимались как «сцены» с рядом особенностей и служили важным фактором в создании сегодняшних сценических постановок. Однако такие постановки не удовлетворили современных авторов, поскольку они преследовали цели чистого зрелища и не стремились создать социальный литературный тип. Они чувствовали потребность в литературной форме нового типа, в которой они могли бы понять свою идентичность и что наиболее важно, показать трагедию, ожидающую их из-за неграмотности и ее ужасных последствий. Эта необходимость привела к созданию общепризнанной драмы «Падаркуш», отражающей трагедию времени и народа.

Один из узбекских ученых Эрик Каримов связывает создание поэмы «Падаркуш» с комедией Дениса Фонвизина «Недоросль» и отмечает, что на пьесу Бехбуди повлиял приведенный выше образец русской литературы» [5: 41–42].

Возможно, Каримов пришел к выводу, что «Падаркуш» Бехбуди был вдохновлен Фонвизином, исходя из схожести названий двух произведений, общей гармонии персонажей и пропорций идей, выдвинутых в обеих драмах. Кроме того, Исмаилбек Гаспдали, основатель русского джадидизма, сыграл важную роль в формировании и развитии взглядов Бехбуди на новое образование и джадидизм. Хотя исторические и современные источники о жизни и деятельности Махмудходжи Бехбуди не содержат конкретных сведений о его знании русского языка, он также ссылаясь на русские источники в процессе изучения восточной и западной культуры и цивилизации. Предположение, что русская литература, в том числе драма Фонвизина, не осталась без внимания, близко к истине. Однако проблема, лежащая в основе Падаркуша, пропагандируемая идея и ее содержание, а также план написания не были случайными у Бехбуди. Было бы неправильно делать вывод, что комедия Фонвизина «Недоросль» была единственной, кто повлиял на драму. На тему спектакля и его становления как пьесы в некоторой степени повлияли незабываемые трагедии в истории нашего народа во время правления Бехбуди. Более того, одного «метода джадидов» (школ джадидов) было недостаточно для просветления. Нации нужно было зеркало, в котором она могла бы видеть как свои достижения, так и недостатки. Именно эта потребность и необходимость привели Бехбуди в театр, и таким образом появился «Падаркуш». Кроме того, вторую жизнь драмы на сцене можно рассматривать как один из важных факторов, побудивших автора писать в драматическом жанре. Потому что важнейшим вопросом реформы джадидов было предупреждение простых людей, не умеющих читать и писать, о последствиях неграмотности, и это было сделано с помощью театральных постановок. Невозможно представить драму без театра, а театр без драмы – это был очень приемлемый для джадидов путь, потому что главной особенностью драмы было то, что события показывались не повествованием, а действием. Аристотел имел в виду под зрением, – впечатление, полученное через глаз, – самое богатое, сильнейшее и самое глубокое впечатление» [6: 279].

Было логично, что в начале двадцатого века драма была выбрана в качестве ведущего жанра, несмотря на противодействие реформации со стороны некоторых религиозных лидеров, консервативно-го духовенства. Как предсказывал Бехбуди, драма оказалась более

эффективной, чем другие литературные жанры, в выражении автором и реализации его политической и социальной цели. Примечательно, что при создании «Падаркуша» Бехбуди руководствовался требованиями драматического жанра (структура, текст, диалог главных героев, монолог и т. д.). Бехбуди символически выразил безграмотность в стране, различные безнравственности, сильное влияние «современной культуры» на общество и молодежь, негативное влияние беспорядков, вызванных упадком религиозных убеждений. Следующий вопрос в статье – это сюжет и тема драмы. Было ли правильно, что первое драматическое произведение узбекской литературы было основано на национальной трагедии, как указывает сам Бехбуди? Убийца в пьесе – не Ташмурад, сын бая, а Тангрикул, так почему тогда пьеса называется «Падаркуш» (убийца отца). Обычно человека привлекают не простые и легкие события, а сложные, трудные и драматические.

Не случайно ранние образцы древней мировой литературы также были посвящены человеческой трагедии [7: 277]. Аристотел в своей знаменитой «Поэтике» сказал, что «трагическое произведение – это образ важного и завершенного события, очищающего человеческую душу через страдания» [8: 13].

Кроме того, трагедия оказывает сильное психологическое воздействие на человеческий разум и эмоции, и именно из трагедий мы извлекаем быстрый и полезный урок. И позиция, и проблема Падаркуша были чрезвычайно важны и актуальны для своего времени, а также были выбраны по потребностям времени и места. Патриархат был проблемой, которую можно было увидеть только на поверхности текста. Главный вопрос состоял в том, чтобы указать на факторы, которые к этому привели. Необходимо было провести социальные реформы для улучшения и обновления жизни людей, а для этого нужно было сделать людей образованными и просвещенными. Драматург подчеркнул, что без автобуса жизнь не изменилась бы и даже могли случиться трагедии, как показано в спектакле. Это означает, что и предмет, и жанр, как и вся литература, «порождены требованиями жизни».

Американский узбековед Э. Олворт считает, что название драмы «Падаркуш» имеет большое социальное значение, и объясняет свое мнение следующим образом: «но с этим, как с символическим изображением, он должен также думать об объединении родителей, родины и мусульман Туркестана. Если жизни общества навлекаются внешние угрозы и Родина становится колонией, кто-то виноват или что-то в этом роде. Как будто Бехбуди пытается выяснить, кто виноват» [9: 70].

Как упоминалось выше, убийца своего отца – не его собственный сын, а Тангрикул (посол, раб, специально посланный Богом для нака-

зания богатых, которые втягивают народ в болото неграмотности). Но автор назвал произведение «Падаркуш» (убийца своего отца). И здесь автор ставит политическую, социальную цель в центр основного идеологического направления произведения. Хорошо известно, что в любой трагедии виноваты больше тех, кто ее вызывает, чем тех, кто ее совершает. Преступник, совершивший преступление, обычно наказывается. В своей работе Бехбуди пытался выявить причины различных социальных грехов и раскрыть их через мелкие детали. Это означает, что судьба виновного невежественного отца не должна оставаться безнаказанной по закону жизни.

Тема «Падаркуш» была использована для отражения не только жизни Туркестана того времени, но и тех пороков, которые могли угрожать его будущему. В то же время он предупреждает общество, что пренебрежение просветлением может привести к невежеству. Образ Ташмурада, ставшего причиной гибели своего отца, не мог не разбудить публику.

Бехбуди наблюдал и пропагандировал изменения, происходящие в обществе, в котором он живет, в психике его членов.

По нашему мнению, Бехбуди был глубоко обеспокоен краткосрочным (после 1865 года) воздействием политики и идеологии угнетения на умы, политические и социальные взгляды молодых людей. Бехбуди предвидел если ситуация сохранится таким образом, в ближайшие годы молодые люди могут забыть о представлениях о бессмертной ценности для нации, об истории наших предков на протяжении тысячелетий, о нашей культуре под прикрытием интернационализма, что станет трагедией не только для человека, но и для нации. Невозможно не заметить яркие следы этого процесса восприятия в авторском мышлении в создании «Падаркуша». Возможно, если бы в основе драмы была другая тема, произведение не было бы таким популярным. Многие пьесы, написанные под влиянием этой пьесы, несомненно, не пользовались такой популярностью, как «Падаркуш».

Академик Б. Назаров был прав когда писал, что «сказанное в «Падаркуше» восемьдесят лет назад может заставить задуматься и наших современников» [10: 71]. А. Алиев также продолжил мнение Б. Назарова и пришел к следующему выводу: «Если идеи и вопросы, выдвинутые в «Падаркуше», будут рассмотрены более глубоко, они станут духовным сокровищем, отражающим народ Туркестана по сей день» [11: 9–10].

В заключении можно сказать, что драма Махмудходжи Бехбуди «Падаркуш» остается как первое драматическое произведение не только в узбекской, но и в среднеазиатской литературе. Созданная как

жизненно важный литературный ресурс, эта драма основана на многогранной художественной реальности, отражая принципы современной литературы народов Средней Азии, принципы развития выразительности и заложила основу для создания более поздних драм в узбекской джадидской литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. Ташкент: Адабиёт ва санъат, 1980. С. 13.
2. Адабиёт назарияси (Теория литературы): 2 х том. – 1 й том. – Ташкент: Фан, 1978.
3. Адабиёт назарияси (Литературная теория): 2 х том. – 2 й том. – Ташкент: Фан, 1979.
4. Allwoth E. Murder as Metaphor in the First Central Asian Drama // Ural-Altai Year-book. 58 (1986).
5. Алиев. А. Махмудхўжа Бехбудий. – Ташкент: Ёзувчи, 1994. – С. 9–10.
6. Khalid A. The Politics of Muslims Cultural Reform. Jadidism in Central Asia. – Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998. – P.131.
7. Кодиров М. Ўзбек халқ томоша санъати. (Узбекское народное искусство). – Ташкент: Фан, 1981. – С. 36–37.
8. Каримов Э. Развитие реализма в узбекской литературе. – Ташкент: Фан, 1975. – С. 41–42.
9. Назаров Б. Махмудхўжа Бехбудий // Ўзбек тили ва адабиёти. – 1992. – № 3–4. – С. 71.

УДК 82-1/29

ЖАНРЫ ВОСТОЧНОЙ ЛИРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. МИРЗЫ И Р. ГАТАША

Э.Ф. Нагуманова

В статье рассматриваются средневековые жанры восточной поэзии в творчестве татарских поэтов М. Мирзы и Р. Гаташа. Подчеркивается, что в стихотворениях татарских поэтов сохраняется принцип создания мира, характерный для поэтов арабо-мусульманского Востока, в то же время канонические жанры обогащаются за счет включения в стихотворения новых тем и мотивов. Все образцы рубаи и газелей, представленные в статье, позволяют сказать, что наряду с традиционными для данного жанра темами, татарские поэты включают и актуальные общественно-политические.

Ключевые слова: жанр, газель, рубаи, восточная поэзия, татарская поэзия.

The article deals with medieval genres of Eastern poetry in the works of Tatar poets M. Mirza and R. Gatash. It is emphasized that the poems of Tatar poets preserve the principle of creating peace, which is characteristic of the poets of the Arab-Muslim East, while the canonical genres are enriched by including new themes and motifs in the poems. All the rubaiyat and gazelles examples

presented by the researcher make it possible to state the following: in addition to the themes traditional for this genre, the Tatar poets include social and political ones.

Keywords: genre, Gazelle, Rubaiyat, Oriental poetry, Tatar poetry.

В аспекте проблемы литературной преемственности, который сегодня выводит исследователей на неожиданные (хронологические и содержательные) сближения самых разных текстов, большой интерес вызывает вопрос анализа соотношения понятий «традиция и новаторство». В культурном пространстве конца XX – начала XXI века обнаруживаются такие асимметричности между старыми и новыми художественными формами, что о строгой обусловленности и содержательности жанров не приходится говорить. По мнению В.Н. Топорова, именно в эти периоды «...соотношение предыдущего и последующего, микроструктур и макроструктур, сердцевины и периферии оказывается наиболее подвижным и диагностичным...» [7: 6–7].

На рубеже веков усиливается и интерес национальных поэтов к каноническим жанрам. «Поэты воспроизводят композиционную структуру и художественно-стилистические приемы распространенных форм арабоязычной, тюркоязычной лирики (газель, рубаи), японской (хокку, танка), русской и европейской (сонет, баллада) словесности» [5: 5].

Так, представители татарской литературы воскрешают в своем творчестве средневековые традиции. При этом канонические формы приобретают новое наполнение в творчестве национальных поэтов. Современные татарские авторы сочетают принципы изображения, характерные для восточной поэтической мысли, с особенностями фольклорной образности своего народа, традициями классической литературы.

В центре внимания автора данной статьи два традиционных жанра: рубаи и газель. Материалом исследования является лирика двух талантливых поэтов – Мухаммата Мирзы (Илфака Ибрагимова) и Радифа Гаташа (Радифа Кашфулловича Гатауллина).

Как отмечает Николай Переяслов, «лучшие рубаи Мухаммата Мирзы – это в высшей степени органичный сплав социальности, философичности, лиризма и остроумия. Столкновение поступательного, логически мотивированного развития мысли с непредсказуемо парадоксальным финалом четверостишия позволяет поэту при помощи всего четырех строчек создать почти настоящую романную глубину...» [3: 8].

Жанр рубаи разрабатывался и другими татарскими поэтами. В частности, И.В. Софронова в статье «Поэтические особенности четверостиший в литературе народов Поволжья» обращается к рубаи Равиля Файзуллина. Она отмечает, что Р. Файзуллин в стихотворениях,

написанных в жанре рубаи, использует устоявшиеся мотивы вина, бренности человеческого бытия, восхваления любви. «В четверостишиях он не призывает любить, а рассказывает о своем чистом и большом чувстве к дорогому человеку. Описывая внешность возлюбленной, лирический герой обращает внимание на богатство ее души, трудолюбие, стойкость» [6: 46].

Наиболее полным собранием рубаи М. Мирзы является сборник «За той рекой» (2011).

Рубаи татарского поэта, вошедшие в данный сборник, отразили многие темы и мотивы, характерные для восточной поэзии: *любовь, творчество, жизнь, смерть, природа*... Но М. Мирза поднимает в своих стихах также вопросы, актуальные для своего времени. Его интересуют отношения между людьми в обществе, он выносит на первый план и проблему исторического прошлого татарской нации. Раскрывая современную социальную проблематику, М. Мирза обращается к татарскому фольклору.

*Ялангачлык ялмап тотар – чыдарсыңмы,
Яман ачлык белән сынар – сынмасыңмы?
Сынауларның кырыслыгы чиратында
Бахет сиратыннан исән чыгарсыңмы?* [3: 101].

*Ты познал в своей жизни и голод, боль, и ненастье,
но душа не разбилась, как хрупкая ваза на части.
Ты окреп в постоянной борьбе. Но в грядущей судьбе –
хватит сил ли тебе, чтоб пройти испытание счастьем?..*
(Перевод Н. Переяслова) [3: 17].

Часто возникает в четверостишиях М. Мирзы образ реки. Река символизирует некую условную границу, разделяющую нации и эпохи или сближающую их.

*Ярны ярга тоташтырган – кешеләр,
Ярдан ярны аерган да – кешеләр.
Ташу саен чигенә бара ярлар,
Ярлар ерагайса, нишләр кешеләр?..* [3: 139].

*Пока люди дружат – любая река
смыкает пред ними свои берега,
а если живут во вражде и раздоре,
то не перепрыгнуть им и ручейка*
(Перевод Н. Переяслова) [3: 55].

Татарский поэт строит свое рубаи на параллелизме, повторе слов и звуков (к примеру, он шесть раз употребляет лексику *яр* (берег)). Риторический вопрос в конце стихотворения наводит на мысль о том,

как будут существовать народы в современном мире: *Ярлар ерагайса, нишлар кешелэр? – Если берега отдалятся, что будут делать люди?* (Подстрочный перевод наш – Э.Н.)

Таким образом, М. Мирза не боится расширить идейно-тематические рамки жанра за счет включения в жанровый канон новых тем.

Наиболее полно черты другого канонического жанра – газели – нашли отражение в поэзии Радифа Гаташа [4]. Многие газели татарского поэта соответствуют требованиям жанра: состоят из 5–8 бейтов, написаны 11-сложным силлабическим размером, который близок тюркскому арузу. И как требует жанровый канон, в газелях Р. Гаташа на первый план выходит тема любви.

Для Гаташа любовь – небесный дар. С какими бы муками он ни был связан, это – единственное счастье. Любовь помогает поэту влиться в мироздание, ощутить связь с природным миром, любовь рождает у лирического героя озарение. Тема любви раскрывается в газелях Гаташа через традиционную восточную символику. Он, как многие поэты арабо-мусульманского Востока, обращается к образам розы, огня, мотылька. Лирический герой ощущает тесную связь с природным миром, в то же время образы из мира природы выступают как непосредственные участники происходящего.

В газелях Гаташа повторяются в разных вариантах традиционные восточные символы любви: *нежная роза; мотылек, летящий на пламя свечи; слезы*. В то же время возвышенный слог, характерный для классической восточной поэзии, поэт-романтик соединяет с образами, которые часто встречаются в татарских народных песнях (*белый голубь, лебедь, родник* и др.).

Гаташ проводит параллели между древним миром и современностью, вступает в диалог с арабо-персидской поэзией, фольклорными текстами, при этом он не забывает и классическую татарскую лирику начала XX века и русскую поэзию XIX века.

Стихотворение Гаташа «Жирдә шул кабатлана, Яр: Күбәләк...» («На земле повторяется это, Возлюбленная: Мотылек...») вписывается в суфийский контекст. Традиционные образы-символы (*роза, огонь (пламя), мотылек*) отсылают нас, читателей, к творчеству Низами, Рудаки, Хафиза. Одновременно они отсылают читателя к творчеству татарских поэтов начала XX века (Дэрдменда, Бабича).

В некоторых газелях Гаташа устанавливаются интертекстуальные связи и с лирикой русских поэтов. В качестве примера приведем строчки Гаташа:

*Июль кызуы, чэчэктэй, жсан балкый,
Нинди дэртле, иске бу фонтан жсыры! [1: 74].*

*Зноем июльским душа, как цветок, озарится,
Слыша, как страсть бьет седого фонтана устами!*
(Перевод В. Хамидуллиной) [2: 102].

Словосочетание «иске фонтан жыры» («песня старого фонтана») навеивает читателя пушкинскую строчку «*Фонтан любви, фонтан печальный!*» из стихотворения «Фонтану Бахчисарайского дворца».

Как показывают примеры, Р. Гаташ прибегает к оригинальным находкам, воссоздавая каноническую форму в своем творчестве.

Таким образом, в современной поэзии мы видим не только разрушение жанровой традиции, тотальную деформацию жанровой формы и поэтики, но и стремление поэтов возродить традиционные канонические жанры, донести их до современного читателя. Татарские поэты, разрабатывая принципы, характерные для восточной поэтики, стремятся включить в твердые формы темы и образы, характерные для современной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаташ Р. Газэлләр. – Казан: Мәгариф, – 2001. – 159 б.
2. Гаташ Р.К. На вечном пути: Лирика. – Казань: Изд. ИП Курбанов Р.Х., 2011. – 152 с.
3. Мирза М. М. За той рекой: рубаи = Елганың аргы ягында: робагыйлар; предисл. и пер. с татар. Н.В. Переяслова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2011. – 190 с.
4. Нагуманова Э.Ф. Поэтика Гаташа в переводах на русский язык // Полилингвальность и транскультурные практики. – 2019. – Т. 16, № 2. – С. 266–275.
5. Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.) / научн. ред. В. Р. Аминова. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – 234 с.
6. Софронова И. В. Поэтические особенности четверостиший в литературе народов Поволжья // Rhema. – 2018. – № 3. – С. 39–48.
7. Топоров В.И. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII – XX веков. – Тезисы докладов науч. конф. Таллин. – 1985. – С. 3–12.

УДК 821.512.145

МАРСЕЛЬ ГАЛИЕВ ПРОЗАСЫНЫҢ ЖАНР ЫӘМ КОМПОЗИЦИЯ ҮЗЕНЧӘЛЕКЛӘРЕ

Л.Р. Надыршина

В статье анализируются рассказы и повести Марселя Галиева – одного из выдающихся представителей современной интеллектуальной прозы. На материале рассказов и повестей автора выявляются основные жанрово-композиционные особенности, основы единства и целостности художественного мира писателя.

Ключевые слова: Марсель Галиев, проза, жанр, композиция, художественный мир, мотив.

The article analyzes the stories and novellas of Marcel Galiev – one of the outstanding representatives of modern intellectual prose. Based on the material of the author's stories and novels, the main genre and compositional features, the foundations of the unity and integrity of the writer's artistic world are revealed.

Keywords: Marcel Galiev, prose, genre, composition, art world, motive.

Әдәби иҗат юлын лирикадан башлап, татар интеллектуаль шигъриятен туган жир, нигез, тарихи тамырлар, хәтер, сәнгать төшенчәләрен үзәккә катлаулы әчтәлекле, яңача яңгырашлы әсәрләр белән баеккан, үзенә генә хас язучу стили булдырган Марсель Галиев проза өлкәсендә дә гаять нәтиҗәле эшли. Эдипнең лирик-фәлсәфи, сентименталь, романтик кичерешләр дөнъясын үзәккә куйган чәчмә әсәрләре, Т. Галиуллин сүзләре белән әйтсәк, «сабийлык белән югары интеллект, нәзберек күзәтү белән житди нәтиҗә, затлы чигеш белән фәлсәфи тирәнлек үреләп, яңа синтез хасил ителәр» [3: 123].

XX гасырның 60–80 елларында әдипләр актив рәвештә психологизм алымнарына, мифопоэтик чараларга мөрәҗғәгать ителәр [5: 12]. М. Галиев прозасы да шул ягы белән үзгәчлекле. Аның әсәрләре психологизмга бай, аларда геройларның күнел кичерешләре, эчке дөнъясы, уй-гамьнәре беренчел. Әйтик, эдипнең хикәя жанрында иҗат иткән әсәрләрендә шушы үзгәчлек калку билгеләнә («Бәхетле кабатлану», 1982; «Туйдан сон»; «Жил рәсеме», 1977; «Үле диңгез ярында», 1982; «Ана», 1970; «Сиңа мин кирәк», 1979; «Озын юл», 1970–1985 һ.б.).

М. Галиев хикәяләрен милли мотивлар белән баекта, шуңа бәйләп, аларда хәтер, тарих, туган тел проблемалары бер төнгә туплана. Мәсәлән, «Үле диңгез ярында» хикәясендә «Урамда башын игән кое сиртмәләре моңаеп утыра. Иңеп калган кое бураларының өстен каплап, таш бастырып куйганнар – моннан инде су алмыйлар. Без дә гасырлар юшкыны күмгән, инде онытыла барган тел коеларын эзләп йөрибез түгелме» [1: 148], – дип фикерләгән төп герой Айдарның «рәхимсез вакытның бөтен нәрсәне үзгәртә, юа, күмә баруын, ә кешеләрен көндәлек мәшәкать белән юанып, кадрле ядкаръяләрен, риваятьләрен эссез югалта барулары, үткәннен оныта алу ваемсызлыгы, гомумән, кешеләрнең табигатенә тумыштан ук салынганлыгы турында» [1: 148] ачынып уйланулары автор позициясе булып яңгырый. «Сатурн һәм умач» хикәясендә дә язучу милли укылышка ия мәңгелек кайту мотивын кешенең нәсел тамырлары, туган жир, нигез образлары белән бәйләп куя, кеше яшәшенең төп мәгънәсе, асылы – үзгәннән

соң балаларына милли хәтер, тел төшенчәләрен мирас итеп калдыру. Шуны аңлаудан туган үкенеч хисе хикәя дәвамында лейтмотив булып уза. «Язмышлар» (1985) хикәясендә туган жиргә, телгә, халкыңа, тамыр-тарихыңа, ата-анаңа хыянәт кеше жанын каралтучы коточкыч гамәл буларак кабул ителә. Шундый хыянәткә барган Рәниф язмышы мисалында автор тамырларынан аерылган кеше үзәннән соң лаеклы нәсел дә калдыра алмый, тормышы китек була, жан газабы аның язмышын яралы итә, дигән идеяне үткәрә: «Ата белән баланың туган жирләре уртак булмаса, күңел бердәйлегенә ирешү читен икән шул. Үз телемне өйрәтә алмадым...» [1: 262].

Марсель Галиев ата-ана белән бала мөнәсәбәтен дә гажәеп психологик тирәнлек белән сурәтләүгә ирешә. Шушы рухта ижат ителгән «Ана», «Синә мин кирәк», «Күңеленә үзең шаһит» хикәяләрендә автор бу мәсьәләне төрле яклап ача. Беренче эсәрдә кызының хисләрен үз йөрәгә аша үткәрүче ана образы үзәктә тора, эчке монолог алымы ярдәмендә автор аның борчу-гасабилануларын ачып бирә, «Бала мэхәббәте ана өчен дә сөю-сәгадәттер» дигән гыйбарәне эсәрнең идеясен ачуга буйсындыра. Ә инде «Синә мин кирәк» хикәясендә исә бик озак аралашмаган кызы белән күрешкән атаның психологик халәте шушы еллар басымыннан бушанырга теләве, кызының үзен гафу итүе аша үз-үзен кичерергә омтылуы, жанын тундырган ялгызлыктан котылырга теләве булып аңлашыла. «Күңеленә үзең шаһит» хикәясендә ата һәм бала мөнәсәбәтләре сугыш китергән фажига фонунда ачыла. Язучы, геройларның тормыш борылмаларын язмыш төшенчәсе белән бәйләп, ире сугыштан кайтышка авырып, урын өстенә егылган Кәшифә, Азат белән биш ай гына торып калган һәм бәхетсез жанындагы бөтен жылы хисен бердәбер улына күчергән Һәдия, бурыч һәм мэхәббәт уты арасында бәргәләнеп яшәгән Сәгыйрь образлары аша кешенең язмыш колы булуы турындагы фикерне ныгыта.

Сугыш фажигәсе «Үйна әле» һәм «Озын юл» (1970–1985) хикәяләрендә дә вакыйгалар фоны буларак калкытыла. Хикәяләрнең икесендә дә төп сюжетны сызган вакыйга – геройларның урманда бүре эзәрлекләвенә дучар булуы – сугыш тудырган газаплы, хәсрәтле, үкенечле хиссиятне ачып биргән шартлы эчтәлектә укыла. «Үйна әле» хикәясендә, мәсәлән, музыка укыгучысы Мөнир-Михаил хатирәләрендә геройның күңел кичерешләре үсештә бирелә: сугыштан туган якка кайту белән бәйлә ашкыну, дәрт, бүре өеренә очраудан ачыргалану, үлем хәвефеннән күпме тапкырлар исән калып кайтып житкәндә генә шундый мэгънәсез һәлакәткә юлыгудан туган чарасызлык; үткәне белән хушлашу тойгысыннан ачынып-өзгәләнгән гитара көенә салырга тырышуы... Хикәядәге *газан* һәм *моң*, фажигәле язмышлы ялгыз

кешенен психологик халәтен житкергән төшенчәләр буларак, тулы бер буын яшәешен ачыклаган сүзләр булып укыла. «Озын юл» хикәясендә санаулы айлар гына бергә торып калган ире Таһирны күрәп өлгерергә дип төнгә каршы юлга чыккан Фәйрүзәнәң жиңмереләгән өметләре укучы күңелен битараф калдыра алмый. Әсәрдә психологизм: Фәйрүзәнәң Таһиры, үз-үзе, бүре белән сөйләшүен чагылдырган эчке монолог, саташу алымнары, пейзаж сурәтләре, герой кичерешләрен житкерүдә кулланылган гыйбарәләр («күз яшьләрсез, жан белән елау», «гарьләнү ачысыннан сытылып чыккан күз яшьләре») геройның театрәндерлек халәтен бөтен тирәнлегә белән тоярга мөмкинлек бирә.

М. Галиевнең повестьларында да лирик-романтик сызык әйдәп бара, сагынулы-үкенечле сагыш хисе гамьсез гүзәл яшьлекнең кире кайтмаслыгын аңлау белән алшартлана. Хиснең беренчел булуы әдипнең бу жанрдагы әсәрләрендә сюжетның буталчыграк булуына, лирик, фәлсәфи, романтик яктан тармаклануына китерә. Әйттик, «Ак абагалар» (1973–1974) повестен башлап жиңбәргән лирик чигенештә «Хәтер – еллар аша кайта торган изге матурлык иле» [2: 7] дигән гыйбарә әсәр сюжетының ретроспектив хатирәләрдән гыйбарәт булачагын ассызыклай. Повесть дөвамында истәлек-хатирәләр реаль вакыйгалар катламы белән үреләп бара, геройның күңел халәтен билгеләнгән ачынулы үкенү хисе дә үткәннәргә мөнәсәбәтле: «Күңелдә – ачыну, изге нәрсәне югалту нәумизлеге. Нәм шуны кире кайтара алмау көчсезлеге» [2: 8].

Д.Ф. Заһидуллина М. Галиевне татар әдәбиятында классик романтизмны тергезүче дип атый. Шунның бер үзенчәлеге буларак, «саф романтизм таләпләренә туры килгән сәнгать кешесе, талантлы, матурлыкны күрә белүче» герой үзәккә куелуы күрсәтелә [6: 350]. Гомумән, М. Галиев повестьларында дөньяга рәссам күзлегеннән караган, башка геройларга охшамаган, алар тарафыннан аңлау тапмаган образ төп урын алып тора. «Ак абагалар» повестендагы Данияр шундыйлардан. Айрүзә һәм Динарага бәйле романтик сюжет сызыгы янәшәсендә без яшь кешенә тормышта үз урынын эзләве белән бәйле сызыкны да күзәтбәз, аның ижат, мәхәббәт, яшәү һәм үлем, тормыш максаты һ.б. төшенчәләргә карашын аңлайбыз. Сәнгать кешесенә катлаулы күңел дөньясы, абсолютлыкка омтылышы, кичерешләр кискенлегә Данияр образында бөтен тулылыгы белән ачып бирелә, ижат – сагыш тәңгәллеге повестьта билгеләнгән төп фәлсәфи концепция буларак күзаллана: «Сагыш, күңелдә тагын да үстереләп, жанга якын, кадерле кайгыга әйләнә һәм сине тышкы дөньядан аерып, үз дөньяны ижат итәргә этәреш ясай» [2: 43]. Бу фикер композитор Гейдельберг образы мисалында тагын бер тапкыр ныгытыла. Шул рәвешле, ижат кешесенә катлаулы күңел дөньясы, үзенчә бер «сәерлеге» башкалар

өчен ачылмас дөнья булып кала, мондый кешенең ялгызлыкка дучар булуы кире каккысыз фэлсәфә дәрәжәсендә кабул ителә. Даниярга хас маргинальлек, романтик дөнья сурәтенә хас шәһәр – авыл, цивилизация – табигать каршылыклары контекстында төгәлләшеп, һәр кешенең бөеклеген тану идеясе белән үрелеп китә: «Менә ничек бит ул дөнья. Кечкенә шәхес дип уйлыйсың. Түбәнсетеп карыйсың. Ә аның өчендә гүһәр ята. Табигый сәләт. Үз ижаты. Андый кешеләр кычкырып, шапырынып йөрмиләр. Алар хәтта үзләрендә никадәр байлык ятканын да белми, сизми йөрмиләр» [2: 67].

«Ул чакта» (1977–1978) повестенда да үзәктә – яшь кешенең тормышта үз юлын эзләве. Бу сюжет сызыгы Сәйяр – Мәдинә мөнәсәбәтләренә бәйлә романтик катлам белән үрелә. Повестыта юл сайлау мотивы Сәйярнең төзү-монтаж идарәсендә эшләүчеләр белән каршылыгы нигезендә үсеп чыга, егет ике төрле яшәеш моделенә төшенә: акчага табыну, кечкенә генә булса да хакимлек сөрәменнән канәгатьләнәп яшәү («Акчасыз акыллыга караганда, акчалы жүләр акыллырак күренә») [2: 83] һәм намуслы гадел яшәеш. Сәйяр икенче юлны өстен күрә, бу юлның көрәш юлы булуы асызыклана: «Күп нәрсәне аңлады ул. Тормыш – олы көрәш икән. Вак көрәшләр – көндәлек каршылыктар икән. Берсеннән чигенгән – икенчесеннән чигенүне жиңелрәк кабул итә, үзен аklar өчен, сәбәп таба башлый, һәм шулай күнегә, күнегә бара. Олы көрәштән читтә кала...» [2: 128]. Кеше менә шул ваклыклардан азат булырга, куйган максатына, намусына хыянәт итмичә, алга барырга, шәхеснен яшәү кануннары исә, хакыйкәт, тугрылык, гаделлек төшенчәләренә нигезләнәргә тиеш. «Кеше ни өчен яши?» соравына жавап эзләп, Сәйяр һәркемнең яшәү максатын түбәндөгечә билгели: «Үзеңнән соң да яшәү, кешеләр хәтерендә генә түгел, матди жирлектә дәвам итү – хикмәт шуңа ирешүдә түгел микән?..» [2: 126].

«Алтын тотка» (1987) повестенда романтик сюжет сызыгы хәтер һәм тарих проблемасы белән үрелеп бара. Эдип ижатына хас традицион лирик-фэлсәфи бәйләмнәр вакыйгаларга кереш ролен үти. Катлауланган, тармакланган сюжет сызыгын, төрле язмышлар тарихын үзәккә жыйган образ – рәссам Марат, укучы эсәрдә табылган яшәеш хакыйкәтләренә нәкъ менә Марат хис-кичерешләре яктылыгында төшенә.

Повесть хронотобында төп образ – шәһәр үзәгендә соңгы айларын яшәгән иске йорт – үткәннәр турындагы хатирәне саклаган, «шәһәрнең югалган үз Атлантидасы» булып калачак образ кебек сурәтләнә. Самими мөнәсәбәтләр, күршелек сакланып калган ике йортлар белән бикле ишеклар артында яшерен гомер иткән яңа йортларның контраст янәшәлегә иске һәм яңа жәмгыять каршылыгы булып төгәлләшә.

XX–XXI йөзләр чигендә татар милли сүз сәнгатендә шартлы-символик эчтәлектә ачылган йорт образы, гомумән, зур урын алып тора. Йорт-нигез яссылыгында бүгенге яшәшкә, жәмгыяткә, совет идеологиясенә бәя бирелә [7: 236], әхлакый һәм милли проблемалар сурәтләү майданына әйләнә [4: 14]. М. Галиев повестендагы иске йорт та – үзенә бер жәмгыять ул, андагы һәр кешенең язмышы гыйбрәтләр, һәркем үзенең яхшы-яман хатирәләре дөньясында яши. Мәсәлән, «Әтисе – башкорт, әнисе – татар, паспортында милләте рус дип язылган», бик җиңел генә Вольдемар Лопеска әйләнеп куйган Зиннәтулла Вәлиуллин язмышы милли мәсьәләләргә калкыта: «Кеше бер милләт вәкиле булып туа, үскәч, үз теләгә белән икенче милләт кешесенә әйләнә. Табигыйме бу?» [2: 370]. Гомумән, повесть дәвамында Маратның үз-үзе белән сөйләшүе, уйлануы рәвешендә китерелгән мондый риторик сорауларның укучыга юнәлдерелгән булуы шик тудырмый, язучы-укучы диалогы милләт, тарих, хәтер, яшәеш кыйммәтләре турында уйланырга җирлек ролен үти. Милләт турында уйланулар, ахыр чиктә, татар халкының көчсез-гамьсез, битараф яшәеш сазлыгына чума баруын раслауга кадәр үстерелә.

Сугышта эсирлеккә төшеп, аннан Себер юлларын урап, 1956 елдагына нигезенә кайтып егылган, хатынын сугыш һәлак иткән, ятим үскән кызы тарафыннан кире кагылган Ризван агайның кыерсыгылган язмышы буыннар арасындагы бәйләнеш өзәлүнә чор, милләт фажиғасы дәрәжәсенә куя, куркуга корылган идеологиянең асылын ачып бирә. Мондый сынган язмышлы кешеләр иске йортта күпчелекне тәшкил итә, һәркемнең күңелендә фажиға, сызлану, моң яши: «Һәркемнең күңелендә үз Атлантидасы бар...» [2: 445]. Тикшерүчеләр Атлантида образын повестыга әйдәп бара торган мифологема дип билгели [8: 222], дөрөстән дә, ул үткәндә калган мәдәни рух, яшәешнең әхлакый кануннары буларак әсәрдә зур урын алып тора.

Анна Леонардовна – хатирәләргә бербөтен итеп сакларга омытылуы, үткән көннәргә матур истәлекләрне күңелендә яңартуы, сәнгать гүзәллеген аңдый-тоя белүче образ буларак ачыла. Аның Сириң белән мэхәббәт тарихы повестьны гажәеп романтик буяуларга мана, мэхәббәтнең кеше күңелен яктыртып торучы көч булуы турында сөйли.

Иҗатына тулаем хас булганча, М. Галиев бу әсәрен дә символ, метафоралар, үзенчәлекле янәшәлекләр, ассоциацияләр, һәр кешенең табигать баласы булып аңларга ярдәм иткән гажәеп сынландырулар һ.б. сурәтләү чаралары белән баета. Әсәр дәвамында жиңереләргә дучар ителгән йорт-жир һәм аерым кеше язмышы турында фикерләр, гомумиләшеп, яшәеш, кешелек, галәм хакындагы уйланулар яссылыгына чыгарыла: «Кояшка үрелгәнче, син аяк астыңа күз сал – чәчәкне

таптамагансыңмы, берэр бөжөк сытмагансыңмы! Сүздә Жир шарын колачлау түгел, син, космик зурлык авыруыннан айнып, янәшәндәге бер кешенә хәленә кереп кара – бусы авыррак... <...> Жирдә бер генә тереклек иясе дә үз ишләрен үтерүдә мондый мәкерле сәнгатькә ирешмәгән» [2: 351], «Китап битләрендә гасырлар бер йодрыкка сыя. Йодрыктан тарих битенә кан тама. Гел сугышлардан, жимерү-кырулардан гына торган микәнни бу дөнья?» [2: 373]. Яшәешнең мондый жансыз караңгылыгынан кешелекне мэхәббәт, ижат, матурлык коткарып калачак дигән идея эсәрнең исеменә чыгарылган алтын тотка символы аша раслана. Алтын тотка – бердән, адәм балаларының кыйммәтле әйбергә кызыгып уйнауларының мәгнәсезлеге турында сөйли торган образ: ничә еллар буге бу йортта алышынган кешеләр аның никадәр байлык чыганагы булуын белмәгәннәр дә, матди кыйммәтләр түгел, үзара дуслык, мәрхәмәтлелек кебек сыйфатлар мәңгелек кыйммәт булып калган. Анна Леонардовна сүзләре бу хакыйкәтне бик төгәл житкерә: «Матур яшәү өчен бик аз кирәк бит, күңеләң бай булса... Кеше жиргә буш кул белән килә, буш кул белән китә – менә кайда бөөк хакыйкәт...» [2: 440]. Шуңа октада әлеге образ яшәешне тотып торган төп кыйммәтләр: ижат, сәнгать, рухи матурлык, кешелеклелек төшенчәләре белән тулыландырыла.

Галиев эсәрләрендә зур урын алып торган, сакраль, изге жир буларак сурәтләнган туган як, нигез образы әдиһнең «Нигез» (1983) повестенда, көчле позиция алып, эсәр исеменә үк чыгарыла. Повестьның һәр вакыйгасы, лирик-фәлсәфи чигенешләр, сынландырулар – барысы да туган жир образын детальләр аша төгәлләштерүгә буйсындырыла, туган жир – кешенәң олы дөньяга күзә ачылган, шәхес буларак формалашкан урыны дигән идеяне раслый. «Каспий диңгезенәң башы – безнең авыл чишмәсеннән икән бит!» дигән гыйбарә аша бу идея эсәр тукыماسына кертеп жиберелә. Хикәяләүче герой Тәнзил хатирәләре аша эти-әни, туганнар, авыл кешеләре һ.б. геройларның портреты, хольк-фигыльләре аерым эпизодларда бөртекләп торгызыла, авыл халкының гажәеп саф, чиста күңел дөньялары укучы хозурына тәкдим ителә.

Повестьның үзгендә кеше язмышлары тора, гомерләрен сугыш фажигәсе тамырдан үзгәрткән геройларның хис-кичерешләре шаһите, алар турындагы хәтерне саклаучы өянке образы, әдәбияттагы «дөнья агачы» архетибының модификациясе буларак, нигез, туган як символына әйләнә. Ул – кешеләрне олы юлдан читкә озатып калган һәм аларны беренче булып каршы алган, туган якның аерылгысыз өлешен тәшкит иткән сакраль образ. Мәңгелек кайту мотивы сюжетны бер үзәккә юнәлдә, туган жирнең үз баласын һәрвакыт кабул итүе турындагы идея кабатлана: «Кош оясы кебек, авыл улларын-кызларын

ерак-еракларга очырып жибәрә дә киредән үзенә жыя. Буыннан-буынга шулай кабатланган. Кемнәрнеңдер эчәр суы, кабар ризыгы бетмәгән – кире кайтып төшә. Кемнәрнеңдер юлы чит туфракта мәңгегә өзелеп кала... Буыннан-буынга шулай кабатланыр...» [2: 300–301] Нинди генә авырлыклар кичерсә дә, күнелендә никадәр тирән жәрәхәтләр булса да, адәм баласының бу ярасы «чишмә сулары, авылдашларының жылы карашы, кыр-тугайларның шифалы жиле белән генә, әкрән-әкрәнлөп кенә төзәлгә, жөен калдырып йомылырга мөмкин» [2: 300–301].

Язучы тарафыннан иркен кулланылган сынландыру алымы өянкенең уйлануларын мөстәкыйль бәйләм кебек күзалларга мөмкинлек тудыра: агач кешеләр белеп-төшенеп бетермәгән хакыйкәтне үзәндә саклай, чөнки күпме сер, жан газабы, шикләну-уйланулар шаһите булган ул. Повесть азагында карт өянкенең авуы – тулы бер чор, дәвер белән хушлашу, үткән белән бәхилләшү кебек укыла. «Юлга аркылы ауган карт агач без белгән Өянке түгел. Өянкенең асылы бу мәлдә якты, чиксез биеклеккә ашып, дөнья хәтеренә кушыларга ашыга иде» [2: 334]. Мондый бетем яшәштә һәр нәрсәнең вакытлы булуын, дөнья үзгәрешенә табигыйлеген, бары хәтернең мәңгелеген ассызыклай.

Гомумән, М. Галиев прозасы ижаты ассоциатив чагыштыруларга, яңача, көтелмәгән образлы тәгъбирләргә бай булуы белән аерылып тора. һәр эсәрендә фәлсәфи-лирик, романтик, реалистик катламнар тыгыз үрелеп барып, вакыйгалар хис-кичерешләр яктылыгында ачыла, психологизм алгы планга чыга. Катлаулы гомумиләштерүләр, мәдәни кодлар, тарихи, архетипик образлар, дини, мифологик, фольклоризмнар әдипнең хикәя-повестьларында үзенчәлекле дөнья сурәтен нигезли.

ӘДӘБИЯТ

1. Галиев М. Эсәрләр. 6 томда. – Казан: Идел-Пресс, 2011. – 3 т.
2. Галиев М. Эсәрләр. 6 томда. – Казан: Идел-Пресс, 2011. – 4 т.
3. Галиуллин Т.Н. Шәхесне гасырлар тудыра: Әдәби тәнкыйть, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003.
4. Ганиева А.Ф. Модификация образа дома в современной татарской прозе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11. – С. 12–15.
5. Закирьянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности, поиски. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 352 с.
6. Заһидуллина Д.Ф. 1960 – 1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш мәйданнары һәм авангард эзләнүләр: монография. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 350 б.
7. Миннуллина Ф. Татар әдәбиятында мифологик образ – бичура (М. Гыйләжәвның «Бичура» драмасы мисалында) // Фольклор в системе национальных и общечеловеческих ценностей: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Хамиды Хуснутдиновича Ярмухаметова (Хамида Ярми). – Казань, 2014. – С. 233–237.
8. Хабутдинова М., Усманова Э. Живопись в художественном творчестве татарского писателя Марселя Галиева // Филология и культура. – 2017. – № 1. – С. 218–224.

**Р. МИННУЛЛИН ИЖАТЫНДА «КЕЧКЕНӘКИЯТ» ЖАНРЫ:
АНЫҢ ӘДӘБИ КИҢЛЕГЕ ҺӘМ ПОЭТИКАСЫ**

Н.Ш. Насыйбуллина

В статье подвергается литературный жанр, придуманный поэтом Р. Миннуллиным, как кечкенәкият, который по жанровым свойствам примыкает к общеизвестной литературной сказке. Однако созданный поэтом жанр в значительной мере опирается на традиции народной сказки и на малые фольклорные жанры. Стихотворная сказка в татарской литературе берет начало у Г. Тукая. Р. Миннуллин вносит свой вклад в развитие жанра, изменяя не только содержательную сторону, но и форму. Его стихотворные сказки, написаны как в прозе, так и в стихах, состоят из нескольких стихотворений, объединенных в единый тематический цикл.

Ключевые слова: Р. Миннуллин, татарская литература, детская литература, фольклор, поэзия, литературная сказка.

The article examines such a literary genre, invented by the poet R. Minnullin, as kechkenekiyat, which by its genre properties is adjacent to the well-known literary tale. However, the genre created by the poet is largely based on the traditions of a folk tale and on small folklore genres. A poetic tale in Tatar literature originates from G. Tukai. R. Minnullin contributes to the development of the genre, changing not only the content side, but also the form. His poetic tales, written both in prose and poetry, consist of several poems combined into a single thematic cycle.

Keywords: R. Minnullin, Tatar literature, children's literature, folklore, poetry, literary tale.

Халыйк шагыйре Роберт Миннуллинның татар әдәбиятында кабатланмас, үзенчәлекле үз урыны бар. Г. Тукай, Б. Рәхмәт, Ә. Фәйзи, Ш. Галиев һ.б. традицияләрен дәвам итеп ул бүгенге татар балалар әдәбиятында әйдәп баручы шагыйрләрләрнең берсе. «Безнең авыл зоопаркы»(1988), «Энекәш кирәк миңа»(1990) исемле китаплары республика конкурсларында беренче урыннарны яулады. «Дөнъядагы иң зур алма»(1992) исемле китабы өчен шагыйрь халыкара әдәби бүләккә – Г.Х. Андерсен исемендәге Почетлы Дипломга лаек булды. Исемле атаклы әкиятченең Почетлы исемендә кертелде. 1997 елда Р. Миннуллинга балалар әдәбияты өлкәсендә ирешкән казанышлары өчен Татарстан Язучылар берлегенең А. Алиш исемендәге премиясе бирелде. 1998 елда исә шагыйрь «Мәгариф» нәшрияты чыгарган «Күчтәнеч»(1995) дигән китабы өчен Г. Тукай исемендәге Дәүләт премиясенә лаек булды.

Р. Миңнуллинның балалар өчен язылган беренче шигырьләре 1970 еллар ахырында дөнья күрә башлый, һәм алар жиңел телдә, ма-выктыргыч сюжет һәм халыкчан рухта язылулары белән тиз арада по-пулярлашып та китәләр.

Шагыйрьнең балаларга юлланган поэзиясе үзенчәлекле стиле һәм юморының оригинальлеге белән аерылып тора. Әсәрләрендә урын ал-ган көлкеле, гыйбрәтле хәлләр, сюжетындагы көтелмәгән борылыш-лар, югары әхлакый идеаллар Р. Миңнуллинның балалар дөньясын тирәнтен тоеп ижат итүен дәлилли.

Шагыйрь балалар дөньясы белән якыннан таныш, һәм алар тор-мышын барлык яклары белән үзләренә үк жикерү өчен, ул әдәби алымнардан оста файдалана, үз ижатында жанрлар системасын киңәй-түгә зур игътибар бирә. Шагыйрьнең бу юнәлештәге уңышлары үткен телле, югары тәрбияви максатка ия булуында, сюжетны маыктыргыч һәм кызыклы итеп кора белүендә, образларны һәм сайланган пред-метларны оста гәүдәләндерүендә, геройларын балаларча тасвирлый алуында. Автор ачык һәм гади сөйләм, тәэсирле чаралар ярдәмендә балаларны реаль тормыш белән таныштыра, аларның белемнәрен киңәйтүгә, ижади сәләтләрен үстерергә омтыла; аларда кешеләргә карата гуманистик мөнәсәбәт тәрбияләүне, фәнгә мэхәббәт уятуны шулай ук эстетик һәм этик тәрбия бирүне максат итеп куя. Әсәрләре-нең идея-эстетик югарылыгы аларның тәрбияви ролен бик нык үстерә. Р. Миңнуллин балалар психологиясен барлык үзенчәлекләрен белеп, аңлап ижат итә. Әсәрләрендә автор позициясе балалар күзлегеннән торып ачыклана. «Балалар өчен язылган шигыйрьнең беренче вазифа-сы – Туган илгә, кешеләргә мэхәббәт тәрбияләү, шул ук вакытта бала күңеленә туган телебезнең тәмен, тирәнлеген, нечкәлеген, шигыйриятен сөндөрү. Биредә инде гадилек кирәк», – дип яза Р. Миннуллин үзенә «Киләчәк буын хакында» дигән мәкаләсендә [3: 81].

Татарстан Республикасы Язучылар берлегенә XII корылтаенда ясаган чыгышында Р. Миңнуллин: «Бүгенге балалар әдәбиятының йө-зен, миңа калса, шигыйрият билгели. Һәм бу гажәп тә түгел. Чөнки аның башлангычы, чыганагы – фольклор, халык ижаты. Чишмә башында – бөек Тукай. Бөек балалар шагыйре. Тагын шуньсын да онытмаска кирәктер: шигыйрь , балалар шигыйре – бүген иң киң таралган жанр. Аның кулланылыш даирәсе гажәп киң», – дип билгеләп үтә [3: 150].

Р. Миңнуллинның гажәеп фантазиясе белән баетылган балалар дөньясы төрле алымнар белән бәйләп яктыртыла. Жырлар белән ара-лаштырылган юморга бай тел, шигыйри зирәклеп һәм фантазия, бала-лар дөньясына тирәнтен үтеп керә белү – болар барысы да балалар күңеленә үтеп керергә һәм ижади үрләр яуларга ярдәм итә.

Балалар язучылары өчен табигатькә мөнәсәбәтне ачыклау мөһим, чөнки бу – изгелек һәм явызлык төшенчәләре белән бәйле мәңгелек проблема. Мондый очракта табигать вакыйгалар барган урын гына түгел, әсәр структурасының эһәмиятле эстетик элементы да булып санала.

Жир йөзенен матурлығы балалар, кошлар, жәнлекләр – табигать белән бәйле. Кешенен белеме зур куәткә ия, ә жир, яклаучысыз калса, буйсындырыла. Табигатькә каршы бару яхшылыкка илтми, моны аңлаган автор табигатьне һәм рухи байлыкны саклау проблемасын фәлсәфи югарылыкка күтәрә. Шагыйрь темасын кеше жаны, халык, тарих һәм батырлык төшенчәләре белән бәйләргә омтыла.

Р. Миңнуллин әсәрләренең тематикасын һәм эмоциональ якларын баетуда фольклор жанрыннан оста файдалана. Халык арасында киң таралган сюжетларга нигезләп ул «Алтынчәч», «Өй иясе», «Шүрәле», «Сак-сок турында жыр», «Әкият турында жыр» шигырьләрен яза. Әкиятләрдәге образлардан файдалану, мифологик мотивларга ияреп сүз уйнату – болар балаларда туган жиргә мэхәббәт хисләрен көчәйтүче чаралар.

Р. Миңнуллинның балалар өчен язылган «кечкенәкият» жанрындагы әсәрләре аеруча игътибарны жәлеп итә. Халык авыз ижатында бу жанрның үзенчәлекле төре булуы мәгълүм. Әмма, әкиятләре кечкенә күләмле булсалар да, фольклорда «кечкенәкият» төшенчәсе юк. Фольклорчы һәм әдәбият белгече Ф. Урманче үзенен Р. Миңнуллин ижаты белән фольклор бәйләнеше турындагы фәнни хезмәтендә, бу жанрны һәм аның исемен нәкъ менә Р. Миңнуллин уйлап тапты, дип яза. «Кечкенәкият» жанрындагы әсәрләрдә, халык әкиятләрендәге һәм фольклорның башка төрләрендәге мотивлар, сүзтезмәләр кулланылса да, «кечкенәкият» сюжеты халык әкиятләренеке белән тәңгәл килми», ди галим [6: 335].

Р. Миңнуллин жыентыкларында «кечкенәкият»кә караган 18 әсәр бар. Алар «Жәяү йөрүче машина турында кечкенәкият», «Батыр куянын ничек итеп куркак куянга әверелүе турында кечкенәкият», «Балыкчы булырга хыялланучы суалчаннар турында кечкенәкият» һ.б. Күргәнәбезчә, бу әкиятләрнен исеменә үзенчәлекле. Халык әкиятләре, гадәттә, кыска гына бер исем белән атала, ә бу әкиятләр «кечкенәкият» исемен алсалар да аларның атамалары шактый озын.

Р. Миңнуллинның «кечкенәкият»ләре заманча вакыйгалар сурәтләнү белән фольклордан аерылып тора, – дип язды Л. Жамалиева [1: 205]. «Кечкенәкият» үзе Шүрәлегә, тылсымчыга һәм малайларга багышланса да, анда татар сынлы сәнгать остасы Б. Урманче хакында бәян ителә. «Кырлай урманнарында» дигән беренче бүлектә сүз Кыр-

лай урманнарында бер генә Шүрәле дә калмавы турында бара (э бит фольклор эсәрдә Шүрәле яшәгән урын төгәл күрсәтелми. Без Шүрәле турындагы поэманың авторы Г. Тукай икәннән белгәнгә күрә генә, ул урманны Арча ягындагы Кырлай тирәсендә дип күзаллыбыз). Шагыйрь-әкиятченең үзенә дә, 100 ел инде аны күргәнәм юк, аның кытыклавыннан көлгәнәм юк, дип яза.

Малайларга Шүрәле ташлап киткән урманда күңелсез була башлыгый һәм алар Шүрәлене эзләп шәһәргә юнәлеләр. Шәһәр буйлап йөргәндә малайлар Шүрәле белән музейларда, күргәзмә залларында, театрларда, халык әкиятләрендә, Г. Тукай китапларында очрашалар. Казанда Шүрәлеләр бик күп икән, эмма алар берсе дә урманнарына кире әйләнәп кайтырга теләмиләр. Сәбәбе – китап, сәхнә тормышына ияләшүләрендә, «глобаль»ләшүдә һәм Былтыр исемле егеттән куркудан икән. Шагыйрь бу сюжет аша йола-гадәтләреннән, риваятьләреннән, ышану-инануларның юкка чыга баруын күрсәтә.

Малайлар Казанда «Борынгы Тылсымчы»ны табалар. Автор, халык ижатындагыча, гиперболалар ярдәмендә Тылсымчыга хас сыйфатларны күпертеп тасвирлый, моның белән ул эсәрнең укучыга йогынтысын көчәйтә. Тылсымчы бер карашы белән агачны, тели икән тимерне дә жанландырырга сәләтле. Аның кулы тигән әйберләр жырылыгый, бии башлыгыйлар. Тылсымчы, малайларның теләген үтәп, эшкә керешә. Аның тарафыннан пәйда ителгән «100 Шүрәле» үзләреннән урманнарына китәләр.

Соңгы бүлектә автор укучыларны Кырлай урманына чакыра һәм һәркайсының анда үзләрен тәртипле тотуын сорый. Автор моның белән Шүрәленең, малайлардан һәм Былтырдан куркып, урманнан киттеп баруыннан шикләнүен белдерә.

Бу бүлектә автор үгет-нәсыиһәтсез генә бер мөһим проблемага – экологик тәрбия мәсьәләсенә туктала. Чүпләнгән, пычранган урманнарда жәнлекләргә генә түгел, ә урман хужалары – Шүрәлеләргә дә яшәү күңелле түгел. Р. Миңнуллин әкиятләреннән композициясендә халык әкиятләре белән уртаклыклар да күп. Әйтик әкиятнең башланып китүе һәм морале. «Кечкенәкият», халык әкиятләренә хас булганча, тотрыклы тезмәләрдән башлана. Сюжетны үстерү барышында сөйләүче, фольклордагы кебек, әкият вакытын реаль эсәргә күчерә һәм үзе дә шунда катнаша. «Беркемне дә аңламадым, фәкать дәрәсән сөйләдем, Шүрәлене үз күзләрем белән» күрдәм, дип әкиятне тәмамлай.

Әлеге әкиятләр шагыйрьнең өлгереп житкән әдәби таланты хакында сөйләләр. «Кечкенәкият» жанрында ижат ителгән «Куян йөрәкле бүре турында», «Кояш, жираф һәм төлке турында» һәм башка эсәрләр Р. Миңнуллинның балалар өчен ижат итүче талантлы шагыйрь булуын

дәлилликләр. Р. Миңнуллин әкиятләр язганда парадокс, нонсенс кебек әдәби алымнарны уңышлы куллана, дип саный Р. Мухарлямова [5: 272]. Мәгълүм булганча, гротеск рәвешендәге нонсенс («мәгънәсез поэзия» буларак), парадокс инглиз балалар поэзиясенә хас алым. Парадокс (грекча – *paradoxos* – көтелмәгән сәер) – гомум кабул ителгән, традицион карашлардан кискен аерылып торган хикмәтле сүз яки жор фикер [2: 267]. Ул еш кына, зирәк фикер булып кабул ителә, һәм, тапкырлыкның бер төре буларак, комик характердагы афористик өлкәгә карый. Парадокс теләсә кайсы иң дәрәс саналган фикерне дә (дәрәслеге ни дәрәжәдә булуға карамастан) кире кагу булып тоела. Парадоксаль әйтем оригиналь сыйфатларга ия, тәвәккәл һәм зирәк янгыраганлыктан, тирәнлегенә һәм хаклыгына бәйсез рәвештә, инандыручан була. Шуңа күрә ул ораторлык прозасының, пародиянең, полемик һәм сатирик әдәбиятның, заманга хас мәзәкләрнең (көтелмәгән йомгаклау) үтемле алымы санала. Парадокс еш кулланыла торган сентенцияләргә һәм кануннарны «әйләндереп сала»; тирән мәгънәле фикерне мыскыллы сүзтезмәләр белән белдерергә мөмкин. Мәсәлән, Льюис Кэроллның «Алиса в стране чудес» әсәре шушы алым белән язылган. Балалар әдәбиятында бу алым К. Чуйковский, С. Маршак, Д. Хармс, Г. Остер ижатында да үзәк урынны били.

Р. Миңнуллинның «кечкенәкият» жанрында язылган әсәрләре балаларны гадәти булмавы, сәерлегә белән җәлеп итә. Мәсәлән, «Бүренәң кешеләр белән душлашуы турында»гы әсәрендә шагыйрь бу ерткыч саналган жанварның явызлыгы хакында бер сүз дә әйтми. Киресенчә, читлектә яшәсә дә бүре кешеләр белән дулашырга омтыла. Авылга дуслык эзләп килгән бу жанварны, аңламыйча, башта бик нык кыйныйлар. Әмма бүре югалып калмый, зоопаркка килә дә читлектә кереп утыра. Әкият түбәндәге сүзләр белән тәмамлана:

Бүре белән кешеләр
Нинди дуслар, күрегез!
Кешеләр әйбәт икән,
Дип уйлый, ди, бүребез.
Чөнки ул бу хөрмәтне
Күрмәгән төшендә дә.

«Куян йөрәкле бүре турында»гы әсәрендә Р. Миңнуллин куян сыман куркак бүренә батырлануын тасвирлый. Шагыйрь монда явыз, шул ук вакытта куян йөрәкле бүредән мыскыллап көлә:

Их, бүре, бүре, бүре,
Бүренәң куркак төре,
Куян йөрәкле бүре!
Бик масаеп йөрмә син,

Куян күрә күрмәсен,
Эләктерә күрмәсен!....

«Батыр куянынч ничек итеп куркак куянга әйләнүе турында»гы әсәрдә батыр йөрәкле куянга мөрәжәгать итә автор. Куян гадәттән тыш хәлдә кала: аның каршына зур гәүдәле, куркыныч жан иясе килеп баса, һәм куян аның «яңагына нык кына сугып, теге аңга килгәнче, салып ега, ә аннан соң ... бөтенләй кабып йота». Балаларны моңа ышандыру өчен, Р. Миңнуллин вакыйгаларны мондый юллар белән сурәтли:

Бик ачыккан куянга
Бу бик тә ярап куйган.
Эчен сыпырган куян,
Иренен ялап куйган,
Тагын бер ялмап куйган.

Ләкин соңыннан шагыйрь, куян холкының асылына кайтып, балалар игътибарын мондый хәлләрнең сирәк булуына юнәлтә:

Шушы хәлдән соң куян
Калган, ди, куркак булып.
Калган, ди, куркуыннан
Агарып, ап-ак булып.

Шулай да автор, «арыслан йоткан куянга куркаклык та килешә», дип куян ягында кала. Р. Мухарлямова «куян йөрәкле бүре» белән «батыр йөрәкле куян»ны парадокс, нонсенс дип раслый [5: 272].

Р. Миңнуллин шигырьләре балалар аудиториясен жәлеп итәрдәй көлкеле мизгелләргә бай. «Жәяү йөрүче машина турында кечкенәкият»тә сүз зур да түгел, кечкенә дә түгел, ә гадәти тимер машина турында бара. Бу машина көн саен шәһәр урамнары һәм бульварлары буйлап йөри, һәм бердәнбер көнне ул урманга барып чыга һәм кинәттән... чәчәккә гашыйк була. Бу әкияттәге беренче парадокс, икенчесе – машинаның мэхәббәте хакында, бензиннан баш тартып, жәяү йөри башлавы:

Ул машина әле дә булса,
(Чын микән, юри микән?)
Чәчәк искә төшкән саен
Жәяүләп йөри икән.

Бу әкиятте белән шагыйрь балаларны табигатьне саклау турында уйланырга мәжбүр итә. Әсәрдәге вакыйганың йогынтысын көчәйтү өчен, «Бар ул, бар андый машина. Игътибар белән карагыз әле, бәлки, сез дә күрерсез», дип аны реаль тормышка күчәрә.

«Шүрәләләр турында, тылсымчы бабай турында һәм малайлар турында, тагын шүрәләләр турында»гы әкияттә шүрәләләрнең шәһәрдән

Кырлай урманына качуы – бу үзе үк парадоксаль күренеш. Монда автор балаларны шүрәлеләрнең булуына ышандырырга тырыша, эгәр ышанмыйсыз икән, үзегез урманга барып карагыз, ди.

Нәтижә ясап шуны әйтергә кирәк, Р. Миңнуллин гадәти булмаган, көлкеле хәлләр аша сюжетларында һәм образлар тудыруда нонсенс һәм парадокс алымнарын уңышлы куллана.

Шагыйрьнең «кечкенәкият» жанрындагы күп кенә эсәрләрендә – башта чынбарлык тәртибен бозу һәм кабат баштагы хәлгә кайту тенденцияләре капма-каршы куела. Автор «парадокс – нонсенс» уены оештыра. Әйттеп үтелгән әкиятләре белән Р. Миңнуллин балаларда үрнәк сыйфатлар тәрбияләргә омтыла, аларны кыю, батыр, максатчан, гадел булырга, табигатьне сакларга өнди. Моннан тыш, ул балаларның ижади фикерләү сәләтен үстерергә, фантазияләрен баетырга омтыла. Шулай итеп, әкияттә тыңлаучыларның чордашы буларак, реаль шәхеснең – сөйләүченең катнашуы махсус әдәби алымга әверелә.

Р. Миңнуллин фантазиясе белән барлыкка китерелгән дөнья балалар тормышыннан алынган төрле хәлләр аша яктыртыла. Жырлар белән үрелгән юморга бай тел, шигъри зирәклек һәм фантазия, балалар дөньясына тирәнтен үтеп керү – болар барысы да балалар күңеленә йогынты ясыйлар һәм уңышлы ижатка юл ачалар. Үз эсәрләрен тематик һәм эмоциональ яктан баета барып, автор күп төрле фольклор жанрларыннан да оста файдалана. Әкияти образлар куллану, мифологик мотивлардан файдалану балаларда туган жиргә мэхәббәт тәрбияләү юлларын ача. *Р. Миңнуллин эсәрләре җыентыкларында урын алган 18 «кечкенәкият»нең барысына да, фольклордан аермалы буларак, озын исемнәр куелган һәм аларның һәркайсының сюжеты заманча вакыйгаларга нигезләнгән.*

Р. Миңнуллин әкиятләренең композицион яктан халык әкиятләре белән уртаклыгы зур. Мәсәлән, әкиятнең башланып китүе һәм морале. «Кечкенәкият»тә, халык әкиятләренә хас булганча, тотрыклы тезмәләр белән башлана. Сюжет барышында, фольклордагы кебек үк, сөйләүче әкият вакытын реаль эсәргә күчәрә һәм анда үзе дә катнаша. Р. Миңнуллин әкиятләрендә, әдәби алым буларак, парадокс, нонсенс уңышлы кулланыла. Парадокс, еш кына, зирәк, тапкыр фикер булып кабул ителә һәм жор теллекнең бер төре рәвешендә кулланыла һәм бу алым комик характердагы афористик өлкәгә карый. Парадокс күп кулланыла торган сентенция һәм кануннарны «әйләндереп сала»; ул тирән мәгънәле фикерне мыскыллы сүзтезмәләр белән дә белдерергә мөмкин. Р. Миңнуллинның «кечкенәкият» жанрында ижат ителгән эсәрләре балалар игътибарын гадәти булмавы, сәерлеге һәм көлкеле мизгелләре белән җәлеп итә.

Нәтижә ясап әйткәндә, Р. Миңнуллинның «кечкенәкият» рухында ижат ителгән әсәрләрендә баштагы реаль тәртипләргә бозу һәм яңадан үткәннәргә әйләнеп кайту тенденцияләре капма-каршылыкта үстерелә. Шагыйрь «парадокс – нонсенс» уены алып бара. Әлеге әкиятләр үрнәгәндә шагыйрь балаларда күркәм сыйфатлар тәрбияләргә омтыла, аларны кыю, батыр, максатчан, гадел булырга чакыра, табигатьне сакларга өйрәтә. Болардан тыш, Р. Миңнуллин балаларның ижади сәләтләрен, фантазияләрен үстерүне дә мөһим бурычлардан саный. Шулай итеп, әкиятләрендә тыңлаучыларның замандашы образындагы реаль шәхес – сөйләүчү катнаша.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жамалиева Л. Роберт Миңнуллин ижатында кечкенәкият жанры // Хәзерге татар әдәбияты һәм Роберт Миңнуллин: Татарстанның халык шагыйренә 60 яшь тулуга багышланган төбәкара фәнни-гамәли конференция материаллары (16 окт. 2008). – Казан, 2008. – Б. 205.

2. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 267.

3. Миңнуллин Р. Шагыйрь генә булып калалмадым...: публицистика, әдәби тәнкыйть, әдәби портретлар, эсселар. – Казан: Матбугат йорты. – 1998. – Б. 81.

5. Мухарлямова Г.Н. Роберт Миңнуллинның шигъри әкиятләрендә парадокс, нонсенс элементлары //Хәзерге татар әдәбияты һәм Роберт Миңнуллин: Татарстанның халык шагыйренә 60 яшь тулуга багышланган төбәкара фәнни-гамәли конференция материаллары (16 окт. 2008). – Казан, 2008. – Б. 272.

6. Урманче Ф.И. Роберт Миңнуллин: шигъри остальк серләре. – Казан: Мәгариф, 2005. – 335 б.

УДК 821

Р. МӨХӘММӘТШИН ИЖАТЫНДА ХИКӘЯ ЖАНРЫ

Г.Р. Насыйбуллова

Данная статья посвящена обзору прозаических произведений Р. Мухаметшина. Автор, анализируя, рассказы писателя, пытается выявить основные черты его творчества в прозе.

Ключевые слова: рассказ, проза, символ, деталь, сюжет.

This article is devoted to review of the prose works of R. Mukhametshin. Analyzing writer's stories the author tries to identify the main features of his style in the Tatar prose.

Keywords: story, prose, symbol, detail, plot.

Гасырлар буена сузылган тарихы булган татар прозасы үсеш юлында, һәр күренешкә хас булганча, төрле этаплар кичерә. Тарихи үткәне

белән чагыштырып караганда, бүгенге татар прозасы тематик яктан, мотивлар төрлелеге, яңа исемнәр, яңа эзләнүләр ягыннан шактый калыпса да, бүгенге көндә татар әдәбиятының киләчәге, аны әдәби алымнар, яңа ачышлар белән бастучы дип атарлык өметле яшь иҗатчыларыбыз юк түгел. Әлеге фәнни эзләнү эшендә без татар прозасы өлкәсендә шактый яшь иҗатчы Р. Мөхәммәтшин эсәрләренә күзәтү ясарбыз.

Татар әдәбият дөньясына кискен, хәтта урыны-урыны белән бунтарь тонда язылган шигырьләре белән килеп кергән Рүзәл Мөхәммәтшин соңгы елларда үзен проза өлкәсендә дә сынап карый. Хикәяләреннән күренгәнчә, яшь язучы прозада да шигъриятендә күтәргән мәсьәләләргә тасвирлый.

Р. Мөхәммәтшинның «Оялу» хикәясе [2], беренче карашка, еш очрый торган вакыйгага нигезләнгән. Электричкада авылга кайтып барганда сыйныфташлар очраша. Әле күптән түгел генә парта артыннан чыккан бу егетләрнең, әлбәттә, сүzlәре мәктәп елларын искә төшерүгә барып тоташа: кызыклы хәлләр, икеле алулар, укутучыдан шаяртулар, дәрестән качулар. Бу һәрберебез тормышында була торган гадәти вакыйгалар. Хикәя чыннан да хикәя булып формалашсын өчен үтә гадәти вакыйгага корыла алмый [4: 27]. Хикәя нигезенә салынган вакыйга гадәтилектән чак-чак кына күтәрелбрак, чыгыбрак торырга тиеш. Р. Мөхәммәтшин бу принциптан тайпылмый. Автор сурәтлэгән вакыйга бик гадәти үк түгел. Кайчандыр яшәтешләре арасында үзен бик өстен тоткан, хәтта энисеннән дә гарызләнгән сыйныфташлары Мәдинә тормышын бик үк кызыгырлык итеп қора алмаган, ул мәктәптә идән юа. Хикәя менә шушы яңалыктан соң тәмамлана. Ләкин сюжет линиясенә кискен борылышы белән автор укучыны үз артыннан ияртеп алып китә. Ирекседән Мәдинә хакында, аның сикәлтәле язмышының сәбәпләре хакында уйлый башлайсың. Урынлы һәм отышлы кулланылган табигать сурәтләнеше дә бу уйларны тирәнәйтә. Яшь хикәяченә тел байлыгы, образ-сурәтләрне отышлы куллана белүе сөендерә. Мәсәлән: «Арып башын игән агачлар да исе китмәгән рәвештә – әйтерсен, әле генә дистәләп чакрым чапмаганнар да! – хәл ала иде. Хәер, хәзер бәлки ул кадәр котырынып чапмаслар да инде – офыктагы ялкын сүрелә төшкән. Күк чистарган – ап-ак, мәгъриптән мәшриккәча ник бер болыт-фәлән әсәре булсын! Үрсәләнәп, иң очка – биескә, галәмгә үк менеп житәргә теләп янган шәфәк сүнгәннән соң, гүя кемдер кат-кат, ышкып-ышкып күкне юганда артыгын тырышып ташлаган – баш өстендә илаһи зәңгәрлекнең эзе дә юк. Бары аклык, буш вә ваемсыз ап-аклык кына...» Автор табигатьнең бу күренешен бөтенләй яңача, кемне дә булса кабатламыйча, көтелмәгән чагыштырулар, сыйфатламалар аша ача.

Проза өлкәсендә әле үзен сынап кына караучы Р. Мөхәммәтшинның деталь-табышлары да сөөндөрә, өмет уята. Мәсәлән, без күп очракта Тукайга ияреп чыршы-наратны гаскәргә тиндибез. Яшь хикәяче бик урынлы сыйфатлама тапкан: ул аларны үзенчә хәрби чыршылар дип атый. Мондый үзенә генә хас детальләр аның башка хикәяләрендә дә очрый.

Хикәядә финал иң мөһим рольләренң берсен башкара. Дөрөс тәмамлый белү, тиешле урында нокта куя эсәре тулысынча үзгәртәргә мөмкин. Р. Мөхәммәтшинның «Жиңү көне» [2] хикәясендә финал бик тәэсирле бирелә. Гомумән, хикәянең төп асылы, мәгънәсе финалдагы бер жөмләдә ачыла: «Сез жиңгән фашистлар. Үзбәк егетен суйганнар...» Бу Мөслимәттәйнең оныгының сүзләре. Ниндидер якты буяулар белән сурәтләнгән вакыйгалар шушы жөмләдән соң төсләрен жуялар.

Хикәянең сюжет линиясенә игътибар итик. Эсәр авыл тормышын, аның бер мизгелен сурәтләү белән башланып китә. Р. Мөхәммәтшин авыл кешесенең ишегалдында, капка төбөндә һәркөн кабатлана торган манзараны һәр детальгә игътибар итеп, яратып йөгерек тел белән тасвирлый. Тәрәзәдән карап торучы Мөслимәттәй, күрше бакчасына караклыкка кергән мут кәжә, капка төбөндә канауга жыелган суда коенучы ике үрдәк, койма башындагы этәч, урамнан узып баручы авылның сонгы ветераны Абдул – болар барысында тулы бер картина булып күз алдына килеп баса. Хикәя тормышта шактый авырлыклар күргән, фашистларда эсирлектә булган, үзе әйткәнчә, «фашистларга үч итеп, Гитлерга үч итеп, үлемгә үч итеп» кайткан, бүген әжәлен көтеп ятучы Мөслимәттәйнең саташулы уйлары аша сөйләнелә. Карчыкның бик тә Жиңү көненә багышланган бәйрәмне күрәсе килә, ветераннар белән янәшә буласы килә. Үзе генә һәйкәл янына барып житәргә сәләмәтлеге юк, оныгы алып бармасмы дип өметләнә. Ә анысы телевизордан аерыла алмый. Бәйрәм күрүдән тәмам өметен өзгән карчык бик бирелеп телевизор караган улыннан нәрсә күрсәтәләр дип сорап куя: «Фашистлар, – диде егет, битараф кына. – Сез жиңгән фашистлар. Үзбәк егетен суйганнар...» Шул рәвешле автор матур авыл тормышын сурәтләп башлай да тетрәндергеч вакыйгаларга кереп китә һәм кискен, үзәкне өзә торган нотада тәмамлап куя. Хикәя ахырындагы кискенлек, сюжет линиясен укучыны тетрәндерерлек итеп бору Р. Мөхәммәтшинның «Илүзәннең туган көне» хикәясендә дә чагылыш таба. Яшь ижтачының шагыйрьлеге прозада да өстен чыга. Аның хикәяләре эчке ритм белән язылган, шигърияткә хас образлылык өстенлек итә.

Хикәядән-хикәягә күчә барган саен, сюжет линиясенә катлаулана, тел-сурәтләү чараларына байый баруын, Рүзәл Мөхәммәтшинның

прозада үзенә генә хас булган стиль-үзенчәлекләре формалаша баруын күзәтергә мөмкин. Язучы гадәти, моңа кадәр бик күп кабатланган сюжет линиясен детальләр белән баеп, башка яктан ача. Мәсәлән, югарыда телгә алынган хикәяләрдән берәз соңрак ижат ителгән «Тырыйк» [3] әсәренәң нигезендә ижат белән шөгыйльләнгән егетнең бай этиәнисе ышыгында үскән иркә кыз белән гаилә корып, соңыннан аның таркалуы сурәтләнә. Безнең жәмгыятьтә аксиома булып урнашкан әлеге вакыйга әдәбиятта да бик еш сурәтләнә, күп әсәрләрдә чагылыш таба. Әмма Р. Мөхәммәтшин бу хикәясендә дә таныш сюжет линиясе нигезенә төрле детальләр, сурәт-бизәкләр, символлар ярдәмендә киңрәк һәм тирәнрәк мәғнә салырга ирешә. Үзәктә Аиданың аерылган иренә ике көнгә улын карап торырга калдыру вакыйгасы сурәтләнә. Бу ике көн моңа кадәр дә аталык вазифаларын тиешенчә үти алмаган композиторның эше иң тыгыз вакытка туры килә. Әнә шундый ыгы-зыгылар арасында анда аталык хисләре уяна, баласы белән ике арада бәйләнеш барлыгын тоя ул. Әсәр буена кечкенә Әмирнең кулыннан төшмәгән уенчык ир белән хатынның мөнәсәбәтләре символына әверелә. «Тырыйк» кушаматы тагылган, Аида белән танышуларының береллыгына бүләк ителгән йомшак уенчык «кайчандыр бик матур иде... Ап-ак иде. Йоп-йомшак иде». Ир белән хатынның да мөнәсәбәтләре әнә шундый була. «Тырыйк тузган инде. Бала-чага теленнән төшмәгән табышмактагыча, жәйгә әзерләнгән, ахры – аңа шулай яхшырак – төсен алыштыра башлаган: илаһи сафлыгына язмышның кара тыны сеңгәнме, тормыш тузаны кунганмы – көлсуланган, төерләнгән, тупасланган. Өзелгән уң колагын әнисе, рәхмәт яугыры, чем-кара жеп белән шытырдатып тегеп куйган». Бу юллар балалар уенчыгы турында гына түгел, ә ир белән хатын арасындагы мөнәсәбәтне дә чагылдыра. Өзелгән колак – аларның гаилә символы, аларның да аралары өзелгән, уенчыкның колагы кара жеп белән беркетелеп куелуы – мөнәсәбәтләргә яңадан яллаган очракта да аларның элеккечә була алмауларына ишарә.

Хикәядә ир белән хатын, ата белән бала мотивларыннан башланган сурәтләнү жебе ил, халык, милләт киләчәгә мотивларына барып тоташа. Әсәрдә кискен каршылык чагылдырыла: халкының бөеклеге турында башка халыкларны таң калдырырлык опера язарга алынган композиторның үз улына, үз халкының дөвамчысына авыр йөк итеп каравы. Р. Мөхәммәтшин, әле теле дә ачылып бетмәгән бала тарафыннан ак барс сынына берничә тапкыр игътибар юнәлттереп, милләт язмышы, аның бөеклеге сиңең нинди буын калдыруында булуга ишарә ясый. Самими бала композиторда аталык хисләре генә уятып калмый, ә киләчәк турында уйланырга да этәрә, аның рухи үсешенә дә сәбәпчә була: «Ул миңа ике тамчы судай охшаган: сумала сылагандай

кап-кара чәч, уймак кадәр борын, озын керфекләр, күзләрендә – күкнең илаһи зәңгәрлеге... Кем булыр ул? Нишләр? Ни көтә аны?», «Ул арада нәрсәгә ирештем соң? Нәрсә таптым? Нәрсәне югалтып маташам?», «Ул, һичшиксез, миннән яхшырак, миннән иманлырак, миннән гыйлемлерәк булырга тиеш...», «Ул – минем дәвамым, минем каным. Ул – үлемсезлеккә дәгъвам. Ул – улым» кебек лирик геройның эчке монологлары аның аны үзгәрүен, рухи яктан үсүен чагылдыра.

Р. Мөхәммәтшинның шигърияттәге кискен чагыштырулары, үзенчәлекле метафорик образлы сурәтләүләре проза теленә дә күчә. Яшәү һәм үлем кебек мәңгелек сорауларга жавап эзләүгә юнәлтелгән «Гадәти бер кич иде» хикәясә тел-сурәтләү чараларының байлыгы, көчлелеге, тәэсирлеге белән аерылып тора. Язучы, берничә язмышны янәшә сурәтләп, каршылык тудыра. Беренчесә – берничә ел көчле авыру белән көрәшеп урын өстендә хәрәкәтсез ятучы авыру карчык, икенчесә – башта эти-әннисен, хәзер авыру апасын караучы, тормышны ялгызы тартучы ир, өченчесә – яшәү авыр дип, юк сәбәптән генә гомерләрен үз куллары белән өзүчә яшьләр. Үзен борчыган сорауны язучы авыру Сәгадәт авызыннан әйттерә:»Ник асылыналар алар?»

Югарыда әйтеп үтелгәнчә, хикәя яңа, гадәти булмаган тел-сурәтләү чараларына бай. Р. Мөхәммәтшин, беренчә карашка бөтенләй уртаклыгы булмаган күренешләрен бергә бәйләп, тулы сурәт тудыра белә. Мәсәлән, «язгы жилдә кыюсыз яфрак лепердәве кебек кенә ишетелсә дә, тарткан саен языла барган йон йомарламыдай жиңел, үтә күрәнмәле сүзләренә кушылган зәһәрә, үзегез күрәсез, чатнап чыкты»; «катыклы-әрсез тавыш», «кара көеп кыйналган бер имгәк сүз». Вақыт-вақыт әлеге чагыштырулар сан ягыннан артып китеп, ясалмалык тудырса да, яшь прозаикның эзләнүдә, үсештә булуын дәлилли.

Р. Мөхәммәтшинның «Гадәти бер кич иде» хикәясендә авторның детальләр белән эшли белү осталыгы күренә. Хикәя күләм ягыннан бик кыска, вакыйгалар тыгыз сурәтләнә, әмма автор детальләр аша эсәрдә сурәтләнгән геройлар тормышының тулы картинасын чагылдыра ала. Бу жәһәттән аның ижатында татар әдәбиятының хикәя осталары Ф. Әмирхан, Ф. Хөсни, Ә. Еники, М. Хужин традицияләрен дәвам итүе сизелә [1: 9]. Портретларны да язучы детальләр аша бирә: «Түшәккә сеңгән, бөгәрләнгән жәймәнең бер башыннан шырпыдай нечкә ике ап-ак аягы чыккан да, икенче башыннан йодрык кадәр ап-ак башы гына тырпаеп тора».

Шул рәвешле хикәядән-хикәягә күчкән саен Р. Мөхәммәтшинның прозаик буларак формалаша баруын, аның татар әдәбияты традицияләрен дәвам итеп, аны үзенчәлекле тел-сурәтләү чаралары, образлар, алымнар белән үстерүен күрергә мөмкин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайфиева Г.Р. Поэтика жанра рассказа в татарской прозе конца XX – начала XXI веков: автореф. дис. канд. фил.наук. – Казань, 2010. – 28 с.
2. Мөхәммәтшин Р. Хикәяләр // Казан утлары. – 2016. – № 7 – Б. 129–138.
3. Мөхәммәтшин Р. Тырык // Казан утлары. – 2017. – № 8 – Б. 71–90.
4. Хосни Ф. Карурманга керәм. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 194 б.

УДК Ш23(2)(=635.1)*4+43(2)(635.1){5}*4

НОВЫЕ ЖАНРЫ СОВРЕМЕННОЙ ЧУВАШСКОЙ ПРОЗЫ: ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА СТЕПАНОВА

В.В. Никифорова

В статье представлен обзор некоторых новых жанров современной чувашской прозы. В центре внимания находится творчество одного из ярких прозаиков, Владимира Степанова, которое проанализировано в контексте интеллектуальной литературы. Данный автор часто традиционные жанры наполняет новым смыслом и предпочитает дать им собственное авторское определение. Авторские жанровые номинации прозаика (мистико-эротический триптих, роман-киллер, этнофэнтези и др.) не являются показателем кризиса жанрового сознания, как традиционно принято считать, а имеют позитивную направленность. Установлено, что в прозе писателя выявляется особое сочетание укорененности в национальной культуре с постмодернистскими традициями.

Ключевые слова: современная чувашская литература, интеллектуальная проза, Владимир Степанов, новые жанры, этнофэнтези.

The article provides an overview of some new genres of modern Chuvash prose. The focus is on the work of one of the brightest prose writers, Vladimir Stepanov, which is analyzed in the context of intellectual literature. This author often fills traditional genres with new meaning and prefers to give them their own author's definition. The author's genre categories of prose (mystical-erotic triptych, killer novel, ethnofantasy, etc.) are not an indicator of the crisis of genre consciousness, as is traditionally believed, but have a positive orientation. It is established that the writer's prose reveals a special combination of rootedness in national culture with postmodern traditions.

Keywords: modern Chuvash literature, intellectual prose, Vladimir Stepanov, new genres, ethno-fantasy.

Современная чувашская литература представляет собой весьма непростой спектр явлений, в котором сочетаются традиционное и новаторское, элитарное и массовое, и, в свою очередь, разнообразные жанры и стили. Один из аспектов текущего литературного процесса – это интеллектуальная проза.

Литература XX в. во всем мире характеризуется усилением в ней интеллектуального начала. В чувашской словесности данная тенденция ярко проявляет себя в последнюю треть XX в. и развивается в XXI в. Интеллектуальная литература, продолжая традиции философской литературы (способность рождать различные ассоциации на разных уровнях, многозначность иносказания, мифологизация, притчевость и т.д.), характеризуется еще большим углублением содержания, уплотнением смысла, усложнением техники письма. В любых вариантах интеллектуальная литература требует вдумчивого чтения, напряжения мысли. На наш взгляд, интеллектуальная литература, и в первую очередь, проза, по-новому отражает и современность, и некие первоосновы национальной идентичности, поэтому заслуживает пристального внимания. В чувашской интеллектуальной литературе нами выявляются две линии: литературный авангард и «профессорская литература» [5].

В пространстве чувашской интеллектуальной литературы мы рассматриваем творчество прозаиков Б. Чиндыкова, В. Степанова, Г. Федорова, отчасти – Ю. Терентьева, поэтов Г. Айги, С. Садура, М. Карягиной и др. Каждый из них сумел высказать своё собственное слово, новое для национальной литературы. Их деятельность расценивается как авангардная с разных точек зрения. В базовом переносном значении «авангард» – это передовая, ведущая часть какой-нибудь общественной группы [6]. Данная общая характеристика вполне подходит к творчеству названных авторов. Произведения некоторых из них рассматриваются в чувашской литературоведческой науке в русле авангардизма [9: 16, 17.]. Особый случай представляет Г. Айги, которого в свое время определили «как экстраординарного поэта современного русского авангарда» [11: 10].

Владимир Степанов (р. в 1962 г.) начал печататься в конце 1980-х гг. Жанровый диапазон его произведений весьма разнообразен. Причем, даже традиционные жанры он наполняет новым смыслом и предпочитает дать им собственное авторское определение (к примеру, не просто «рассказ», а «гротеск»). Он является автором «мистико-эротического триптиха» («Натали», «Реципиент», «Фаворит»), «романа-киллера» «Эфемероптера каşё, е ФАУст-2» (Эфемероптерова ночь, или ФАУст-2, 1994–2007), этнофэнтези, мистических [«Демииург», «Арәмşай» (Маг), «Пёр минут» (Минута), «Некрофил» (1990-е гг.)], фантастических рассказов, монологов от лица известных личностей, эссе на философские и исторические темы. Зрелый Степанов уже не увлекается литературно-мистическими опытами; но интерес к неизвестному, непонятному у него остался, о чём свидетельствуют его журналистские статьи. В монологах (их более ста) В. Степанов

спародировал практически всех известных лиц республики: журналистов, артистов, политиков, деятелей культуры, а также некоторых российских политиков. Они печатались в республиканской газете «Ҫамрăксен хаҫачё» (Молодежная газета) в 1990 – нач. 2000-х гг. С 2012 г. публикации возобновились в журнале «Самант» (Миг).

Роман «Эфемероптерова ночь, или ФАУст-2» сопоставим с европейским интеллектуальным романом. Авторская жанровая номинация данного произведения звучит как «роман-киллер на получувашском языке». Имеется к нему также дополнительное определение: «полухудожественное, постмодернистское издание в формате “Анти”». Одна из характерных особенностей романа – интертекстуальность, отражающая опыт мировой литературы. При первоначальном приближении складывается впечатление, что содержание книги сложно будет понять. По мере погружения в текст читателю «становится легче», так как свободный, ироничный стиль прозаика упрощает восприятие сложной информации. Данная книга является наглядным примером того, что о сложных вещах можно писать увлекательно. Стиль прозаика отчасти напоминает язык У. Эко. В национальной литературе ему близок слог современника Юрия Терентьева (1961–1996). Оба автора вызывают удивление умением «играть словом». При этом они весьма серьезно и ответственно относятся к такому важному инструменту, как слово, создавая свои творения. В их прозе отражается национальный склад ума, особенности мышления чуваша: он предпочитает ходить окольными путями (*ҫавра кайнă – пыл хыпнă* «окольным путем пошёл – мёда поел»), ему присуща ироническая речь. Отсюда – сложные синтаксические конструкции, эмоционально окрашенные слова, множество эпитетов и сравнений и т.д.

В. Степанов является одним из самых активных авторов известной в 1990-е гг. газеты «Аван-и?» (Здравствуйте, 1990–1994, гл. ред. Б. Чиндыков). Это издание сыграло важную роль в формировании культурного пространства периода. На её страницах печатались статьи и произведения, самые разнообразные по стилю, уровню, жанру, тематике. В целом, слово газеты всегда было свежим и свободным, и оправдывала подзаголовок «Ирĕклĕ чăваш сăмахĕ» (Свободное чувашское слово).

В любых вариантах нужно отметить стиль прозаика – нарочито демонстративный, игривый (он максимально использует оттенки значений слов), «разгильдяйский» (по собственному определению автора). Но в целом такой стиль вызывает положительные эмоции, и поэтому даже приложение «киллер» к жанру романа не отталкивает, не вызывает пессимизма.

Прозаик является автором двух романов-этнофэнтези «Пихампар йытти» (Господа Пигамбара пёс, 1999) и «Тенгри хёсё» (Сабля Тенгри, 2015, 2016). Это на данный момент единичные образцы этнофэнтези в чувашской литературе. Фэнтези как вид постмодернистской литературы отличается от традиционной фантастики тем, что вымышленная ситуация выдается и воспринимается в ней как реальная. Элемент «этно-» очерчивает основной объект изображения, и может навести на мысль об этнофутуристических устремлениях писателя. С нашей точки зрения, оснований для определения прозаика как этнофутуриста недостаточно. Но важно, что у писателя выявляется особое сочетание укорененности в национальной культуре с постмодернистскими традициями. В. Степанов пытается понять загадку своего народа, национальный дух, реконструируя древние пласты мифологии и раскрывая его историю с точки зрения сегодняшнего дня.

В центре романа «Господа Пигамбара пёс» – интерпретация мифа о Пигамбаре. Пигамбар в чувашском сознании – бог, распределяющий людям счастливую или несчастливую судьбу. Его также считали божеством домашних и диких животных (волков). Соответственно, бог волков и сами волки для чувашей являются покровителями. Степанов переносит нас в ту древность, когда чувашские племена смогли защитить себя «с помощью волков» во главе с их предводителем. Мышление писателя интертекстуально. В структуре романа имеют значение и эпиграфы, и учение Ницше, и мифология древних германцев, и введение в контекст эпохи динозавров, и размышление о значении чувашского орнамента, и история железного одеяния воинов.

Сюжет романа-этнофэнтези «Сабля Тенгри» разворачивается на земле и в космосе, в наши дни и в далекой древности, в чувашской деревне и в Чебоксарах, в Месопотамии и у стен Древнего Китая, на дорогах Солнца и в водных глубинах. Отправной точкой в создании произведения и основным объектом художественного осмысления служат национальная мифология и фольклор. Прозаик размышляет о смысле отдельной человеческой жизни и об исторической судьбе своего народа. Роман также одновременно труден и прост для восприятия. С одной стороны, обилие имен и названий, новых лексем, информации в целом – утяжеляет повествование. С другой стороны, если не заикаться на внешних знаках – то, что есть в данном произведении, напрямую обращено к душе читателя. Иными словами, книга эта и для ума, и для сердца. Она призывает читателя думать, узнавать новое, возвратиться к истокам и задуматься о будущем нации.

Исходя из вышеизложенного, понятно, что творчество В. Степанова следует рассматривать в русле постмодернизма. Эстетика

постмодернизма, громко заявив о себе во всём мире, не могла не затронуть литературный процесс нашего региона. При всей индивидуальности художественного почерка В. Степанова и некоторых других авторов, есть точки соприкосновения, общие особенности культуры постмодернизма, проявляющиеся в их творчестве: «использование мифологических образов» (главным источником, безусловно, являются национальные реалии – *В.Н.*), «тяготение к метафорике», «концепция интертекстуальности», «принципиально новая интерпретация феномена темпоральности» [4].

На данном этапе можно говорить, что в современной литературе, начиная примерно с 1990-х гг., появилось новое художественное (постмодернистское) сознание, отрицающее однозначную интерпретацию реальности. Оно проявилось и в чувашском искусстве, например, в живописи (И. Улангин, А. Сафин). Здесь возникает необходимость уделить внимание соотношению таких понятий, как постмодернизм и этнофутуризм. Творчество некоторых художников (Г. Фомиряков, С.Н. Михайлов (Юхтар), скульпторов (Ф.И. Мадуров, Н.М. Балтаев, В.П. Нагорнов, П.С. Пупин) рассматривается исследователями в рамках этнофутуризма. Из поэтов в качестве характерного примера приводится творчество М. Карягиной [9: 16, 17]. «Этнофутуристический вопрос» достаточно подробно разработан в удмуртском литературоведении. Известный теоретик удмуртского этнофутуризма В. Шибанов считает наиболее узким и точным значением его следующее: «Та культура этнического содержания, которая напрямую выходит на полемический диалог с западным постмодернизмом (и где в одном ряду с этнофутуристами работают художники иных направлений и поисков)» [10: 180]. В целом же вопрос о соотношении понятий «постмодернизм» и «этнофутуризм» в чувашском литературоведении остается открытым.

Многие национальные литературы относятся настороженно к термину «постмодернизм»: он «считается угрозой для основ национальной литературы, так как слишком уж западнически звучит» [3]. Мы воспринимаем данное явление как единую мировую тенденцию. Литературы разных народов существуют не изолированно, а находятся в диалоге и даже в полилоге: в них происходят похожие процессы, и здесь речь не может идти только о влиянии одной литературы на другую. В каждой национальной литературе развитие происходит своеобразно. Иными словами, общая тенденция (в данном случае постмодернизм) проявляется индивидуально у каждого народа. Тот же самый этнофутуризм (или другое какое-либо явление), в частности, можно представить как национальный вариант постмодернизма.

Особенности развития интеллектуальной литературы стали объектом внимания и в соседних национальных литературах. В частности, этот вопрос изучают татарские литературоведы Д.Ф. Загидуллина, М.И. Ибрагимов, Б.Х. Ибрагимов и др. [1, 2] В русле «интеллектуального направления» ими анализируются творчество современных татарских писателей, таких как М. Кабиров, З. Хаким и др. Б.Х. Ибрагимов к основным признакам интеллектуальной прозы относит принадлежность к модернистской и постмодернистской литературной традиции, смещение реального и ирреального, притчевость [2: 15].

Интеллектуальную прозу нельзя оценивать лишь как привнесённое, чужеродное явление в чувашской литературе, или как проявление только общемировой тенденции: она во многом «вырастает» из особенностей менталитета нации, т.е. это естественное состояние одной линии литературы на определенном этапе ее развития. В ряду особых свойств национальной словесности профессор Г.И. Фёдоров отметил «тягу к уплотнению смысла, краткости повествовательного слова, к особым формам эпичности» и подчеркнул, что «эти свойства усиливают ассоциативность речи, углубляют смысл высказывания за счёт различных форм условности и иносказания» [7: 26]. Им был сделан вполне обоснованный вывод о том, что «чувашское национальное сознание более предрасположено к извлечению интеллектуального смысла, притчевого содержания, аллегорическо-символического потенциала из мифов, обыкновенных сцен бытовой жизни, присказок и побасенок» [8: 195]. Исходя из этих и других наблюдений, можно предположить, что у чувашской интеллектуальной прозы весьма перспективное будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загидуллина Д.Ф., Ибрагимов М.И. Направления и тенденции современной татарской прозы // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): учеб. пособие. – Казань: Казан. ун-т, 2016. – С. 166–169;
2. Ибрагимов Б.Х. Характерные особенности современной татарской интеллектуальной прозы // Филологические науки: вопросы теории и практики. – Тамбов. – 2016. – № 8 (62). Ч. 2. – С. 13–15.
3. Мартиросян В. Отделение литературы от государства (Круглый стол «Размыкание пространства. Переделкинские встречи– 2007») // Дружба народов. – 2008. – № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2008/4> (дата обращения: 06.11.2020).
4. Можейко М.А. Постмодернизм // Постмодернизм: энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 601–605.
5. Никифорова В.В. Современный литературный процесс: чувашская интеллектуальная проза рубежа XX–XXI веков. – Чебоксары: ЧГИГН, 2018. – 48 с. – (Научные доклады / ЧГИГН; вып.25).
6. Ожегов С.И. Толковый словарь. URL: <http://enc-dic.com/ozhegov/Avangard-48.html> (дата обращения: 03.11.2020).

7. Фёдоров Г. О поисках некоторых методологических ориентиров изучения национальной художественной литературы // Диалог культур: проблемы художественного сознания. – Чебоксары: ЧГИГН, 2000. – С. 3–28.

8. Фёдоров Г. Художественный мир чувашской прозы 1950–1990-х годов. – Чебоксары: ЧГИГН, 1996. – 303.

9. Хузангай А.П., Мордвинова А.И., Кондратьев М.Г. Авангардизм // Чувашская энциклопедия. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2006. – Т. 1: А – Е. – 587 с.

10. Шибанов В. Современная удмуртская литература в контексте финно-угорского этнофутуризма // Диалекты и история тюркских языков во взаимодействии с другими языками: сб. научных статей. – Чебоксары: ЧГПУ, 2004. – С. 178–183.

11. Якобсон Р. Письмо о Малевиче // Чăваш Ен. – 1994. – Август, 13–20.

УДК Ш23(2)(=635.1)*4+43(2)(635.1){5}*4

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ СИСТЕМ ЧУВАШСКОЙ СЛОВЕСНОЙ КУЛЬТУРЫ

В.Г. Родионов

Чувашская словесная культура проходила несколько этапов эволюции ее жанрово-стилевых систем. Изначальный этап был исключительно архаическим и фольклорным. В период Золотой Орды в ней появились признаки культурного дуализма, но дальнейшего развития они не получают. Полный переход к этапу культурного дуализма осуществился в рамках XVIII–XIX вв. К концу Нового времени затянувшийся период имитационной рецепции заменился периодом интенсивной рецепции и литературной классики.

Ключевые слова: чувашский фольклор, письменные тексты, литература, рецепция, культурный дуализм.

The Chuvash verbal culture went through several stages of evolution of its genre and style systems. The initial stage was exclusively archaic and folklore. During the Golden Horde period, there were signs of cultural dualism, but they do not receive further development. The complete transition to the stage of cultural dualism took place in the XVIII–XIX centuries. By the end of Modern times, the prolonged period of imitation reception was replaced by a period of intensive reception and literary classics.

Keywords: Chuvash folklore, written texts, literature, reception, cultural dualism.

Термин «словесная культура» позволяет изучить национальную литературу и фольклор в контексте всей духовной культуры народа, проследить их внутренние и внешние связи, функциональные особенности и т.д. В этническом пространстве от первоначальной архаической эпохи до современных глобализационных процессов вербальный

дискурс этнических сообществ образовывал несколько типов функционирования словесных текстов (их производство и потребление). В архаических обществах складывались и развивались в основном устные жанрово-стилевые системы, которые мы теперь называем термином «фольклор». В его сфере исполнение и восприятие текстов всегда одномоментны [10: 35]. Они динамичны, постоянно варьируют по отношению друг к другу, которые соотносятся между собой не по принципу первичности и вторичности, а как относительно равноправные вариации на определенную тему [10: 144–145].

Фольклор существует на различных стадиях развития общества. Но фольклор, как отмечал К.В. Чистов, явление неоднородное, так как его состав, структура и функции в историческом пространстве не оставались неизменными. «В процессе развития духовной культуры, – писал ученый, – параллельно с фольклором возникали и развивались такие ее формы и виды, которые выполняли функции, изначально свойственные фольклору или влиявшие на состав и иерархическую структуру его функций» [10: 31]. Следует выделить ранние жанрово-стилевые системы «внебытовых» форм (например, письменные тексты в форме разных документов, льготных грамот и т.д.). При утверждении государства формируются письменные (не фольклорные) жанры, подкрепляющие взаимоотношения между правителями и подчиненным им населением, соответственно, они частично вытесняют архаичные устные жанры подобного рода. Так, в правовом поле Улусе Джучи сложилась традиция документирования воли хана в форме ярлыков. Именно в тот период в чувашское речевое пространство вошли золотоордынско-кыпчакские слова, в дальнейшем испытавшие чувашские фонетические изменения (анлаутные: а > о/у, э > и): *хат* > чув. *хут* «бумага», «официальный документ»; *йорлак* «удостоверительная записка», «билет», «свадебный обыск» (исконно чувашская форма данного слова сохранилась в лексемах *сырлах* «помилуй», *сырлахтар* ««помиловать») < золотоорд. *ярлык* «льготные грамоты» (от *яр* «объявление, повесть, извещение, приказание» + аффикс *лык*); *типтер* «податные бирки», «порядок» < золотоорд. *тептер* «книга», «тетрадь» и др. [1: 198–202].

Традиции Улуса Джучи функционировали и в Казанском ханстве. Исследователям известны некоторые частные правовые акты (о земельных сделках между чувашскими крестьянами), относящиеся к первой половине XVI в. Первоначально все они были написаны на литературном языке «тюрки», а потом, в процессе вхождения в правовое поле Русского государства, переведены на русский язык [9: 88]. Все эти факты указывают на то, что предки чувашей имели систему

письменного права не позднее XIII в. Соответственно, они как зеницу ока оберегали ярлыки и другие письменные документы (*хот/хут*), которые могли гарантировать их права на владение землей и имуществом. Но эти письменные тексты были составлены на чужом языке, тем самым они поднимали престижность первоначально татарского, а со второй половины XVI в. – русского языков. Подобные особенности отразились в своеобразии ряда жанров и стилей чувашского фольклора. В частности, стили молитвословий (*кѣлѣ сѣмахѣсем*) и некоторых текстов заговоров (*чѣлхе сѣмахѣсем*) приближены к поэтике мусульманских молитвословий [5: 52–55, 58–59], многие из них имеют мусульманское предмолитвенное возгласие (зачин) «*Йе бисмилля*».

В периоды Золотой Орды и Казанского ханства интенсивно развивались эпические жанры. Следует полагать, что многие из них исполнялись как эпические песни, затем трансформировали в исторические предания [7: 50]. Истоки эпического жанра *пейѣт* (сюжетные песни исторического и любовного содержания) как в плане содержания, так и в жанрово-стилевом аспекте теснейшим образом связаны с баитами казанских татар. В чувашском фольклоре многие тексты *пейѣт* со временем, потеряв напев, преобразились в исторические предания (например, о падении столиц Волжской Булгарии и Казанского ханства). Отсюда следует полагать, что жанрово-стилевая система элитарной литературы Золотой Орды и Казанского ханства оказала определенное воздействие на чувашский фольклор.

В условиях укрепления государственной религии Улуса Джучи болгарский этнос разделился на две самостоятельные социально-конфессиональные группы (булгары-мусульмане, ориентированные на старые и новые элитарно-городские традиции и язычники-земледельцы, бережно оберегавшие земледельческо-языческую обрядность предков). В результате такого расщепляющего целостность этноса регрессивного процесса в Булгарском вилайете былой конфессионим *çăваç* «язычник» (> тат. *чуваш*, мар. *суас*) обрел не только социально-конфессиональное, но и этническое содержание [6: 254–266]. В дальнейшем булгары-мусульмане влились в состав военно-феодальной знати Казанского ханства, а булгары-язычники, превращая конфессионим в эндоэтноним, образовали этнос с однородной социальной структурой (без его высшей элиты и ее культуры). Они передали своим потомкам (чувашам) искусство земледелия, язык предков, богатую языческую культуру, в том числе и своеобразную мифологию и фольклор. Чувашская религия, весьма близкая к народному исламу, успешно функционировала в пределах исламского государства и со стороны властей не испытывала гонения.

В московский период (середина XVI – середина XVIII в.) обострилось противостояние мировых религий в Поволжье. Религия ислам, арабо-мусульманская культура и целая армия духовного сословия продолжали выполнять охранительную функцию татарского этноса и в XVIII–XIX вв. Развитое купеческое сословие татарского народа способствовало сохранению целостности этноса, становлению на капиталистический путь развития со всеми вытекающими из этого последствиями (реформа религии, бурное развитие новой культуры, в том числе и литературы) [11: 185–189].

Совершенно иная судьба была predeterminedена чувашскому народу, как этносу с локальной религией и статусом низших сословий (государственных крестьян). Новое время требовало обновления средневековой социокультурной парадигмы, в том числе и религиозных воззрений. В той действительности локальные религии и культуры не могли успешно конкурировать с религией и культурой образующего Российскую империю этноса и выполнять охранительную функцию малочисленных народов от этнической ассимиляции. В результате насильственно-принудительной христианизации населения основной части национальных окраин (с целью не только экономического, но и духовного порабощения) чувашаи и другие крещенные народы лишились двух главных этнически идентифицирующих признаков: своей религии и имен собственных. После насильственной христианизации стали разрушаться отдельные сферы традиционной духовной культуры чувашей, прежде всего традиционные обрядовые комплексы и религиозно-мифологическая система. Со временем традиционные космогонические и другие мифы смешались с христианскими, что создало для исследователей труднейшую проблему реконструкции традиционной чувашской мифологии. Смешение разных устных традиций обнаруживаются также в жанрах и стилях фольклора.

Итак, чувашское словесное творчество до их массовой христианизации функционировало в режиме устного варьирования, оно было ориентировано на слушателей (зрителей) из той же социальной и этнической среды, что и исполнители вербальных и других текстов обрядов и ритуалов. Но фольклор был не единственной сферой, порождающей вербальные тексты в средневековом обществе. Письменные тексты, бережно хранящиеся в сельских обществах или в тайниках отдельных хозяев, взяли на себя часть функции, которую раньше выполняли ряд фольклорных жанров. К XIV в. чуваш-земледелец уже знал цену *хут*, которая для него никогда не была просто бумагой, а являлась ценным документом (*сырнй хут* «написанная бумага»), текст которого можно было озвучивать голосом или просто прочитать глаза-

ми. Тогда ему не доставало главного – умения читать эти письменные и не имеющего вариантов тексты.

Идеи западного Просвещения начали проникать в Россию в эпоху Петра I, которые через учеников Киево-Могилянской духовной академии достигли территории Поволжья во второй половине XVIII в. В результате деятельности сторонников идей западного Просвещения (епископов, преподавателей духовных семинарий и академий) на языках христианских народов Поволжья начала складываться письменная культура (грамматики, словари, переводы религиозных и светских текстов), в том числе и первые произведения жанров классической литературы (оды, прозаические тексты, сочиненные в высоком стиле) [7: 280–302, 310–320, 381–392]. В начале XIX в. вторая волна Просвещения активизировала деятельность местных священников-миссионеров, которые на языках народов региона сочиняли и произносили церковные проповеди и наставления, переводили и издавали Евангелие, другую агиографическую литературу. С учебной целью создавалась вторая грамматика чувашского языка (1836). В итоге формировался старый литературный язык, В.А. Сбоевым названный как книжный. Чувашское предпросветительство (раннее просветительство) сложилось усилиями Виктора Вишневецкого и его учеников, которые занимались проблемами религиозного просвещения основной чувашской массы, фактически оставшихся двоеверцами [7: 447–491].

Формирование новой сферы чувашской словесности (литературы) по европейскому образцу происходило на основе русско-европейских канонов. О аналогичной ситуации в русской литературе П.М. Топер пишет так: «...практика переделок чужезычных произведений была связана в России не только с присущим классицизму представлением об объективно существующем прекрасном, с пришедшим из Франции канонам, но и с полнее реальным стремлением способствовать развитию молодой отечественной словесности и самого русского языка. Если сравнить с этой точки зрения Россию того времени с Францией, то это надо делать с разрывом на одно-два столетия» [8: 56]. В чувашской словесности время от начала периода имитационной рецепции до начала периода канона и классики загнулось почти на полтора столетие, что было обусловлено официальным и реальным статусом чувашского народа в сословной иерархии Российской империи. Русская литература (основная часть ее авторов относились к дворянскому сословию) с помощью государственной машины за несколько десятков лет преодолела период рецепции, а в XIX в. она не только догнала, но и обогнала многие развитые литературы Западной Европы.

В начале 1850-х гг. общероссийскому читателю стали известны такие деятели чувашской светской культуры, как Василий Лебедев и Спиридон Михайлов (Яндуш). Они свободно писали как на русском языке, так и на чувашском. Последний писатель с помощью казанских востоковедов сумел издать двуязычную книгу, фактически первую хрестоматию чувашской словесности [7: 269–279]. С этого времени господствующее положение имитационной рецепции чувашской письменной словесности постепенно ослабевает, приходит пора продуктивной рецепции. «Как всякая литература, в определенный момент своей истории выбравшая путь усвоения западной традиции, – пишет И.Л. Попова, – русская литература прошла сначала период имитационной рецепции, то есть прямого подражания, воспроизведения прочитанного, затем период продуктивной рецепции, то есть создания собственной литературы в европейском смысле» [4: 174].

Идея религиозного просвещения постепенно обогащалась просветительской идеей первоначального обучения нерусских детей на их родных языках. Зародившаяся в 1860-е гг. образовательная система, первоначально носившая имена Н.И. Золотницкого и Н.И. Ильминского, становилась и развивалась в условиях постоянного обвинения ее сторонников в сепаратизме и как противников скорейшего обрусения православных народов Поволжья. Прогрессивная часть местной русской интеллигенции активно защищала новое просветительское движение, способствовала открытию школ с обучением на языках местных народов, готовила национальные кадры, в том числе и писателей-этнографов и литераторов-словесников. В.К. Магницкий относился к сторонникам просветительства без его миссионерского содержания, ратовал за светское образование, возвышал старую чувашскую веру, собирал исконно чувашские имена. Именно под его покровительством в образованную среду выдвинулись Михаил Федоров (*Хёветёр Михали*, первый классик чувашской поэзии) и Иван Юркин (*Юрка Иванё*) – основоположник чувашской этноцентристской прозы XIX в. В литературном творчестве эти писатели умело синтезировали европейские жанры с жанрами чувашской устной словесности. Другой воспитанник Магницкого (Максим Арзамасов) обогатил чувашскую авторскую поэзию новыми европейскими жанрами. Все они познали национальное своеобразие литературы, обогатили жанровый состав национальной поэзии и прозы (сравните: [2: 127–128]).

Просветительская деятельность Ивана Яковлева началась с формы старой письменности (тоже на основе кириллицы, но с буквами, более точно отражающими специфически чувашские звуки) и формирования нового литературного языка. Переводы Яковлева и его

учеников религиозной литературы первоначально опирались на традиции Казанской крещено-татарской школы, в 1880-е гг. сложились собственные традиции и принципы. В букварях И.Я. Яковлева интенсивно развивалась чувашская детская проза (рассказы), но открытия в ней национального своеобразия еще не происходило, как, например, в поэзии конца XIX в.

Этап имитационной рецепции чувашской письменной словесности, стартовавший еще в начале второй половины XVIII в., к концу XIX в. приближался к своему завершению. Если первоначально образцами канона для авторов текстов являлись русско-европейские каноны, то к концу переходного этапа писатели стали синтезировать эти чужеродные каноны с многовековыми устными традициями родного народа. Поэты уловили основные национальные концепты в развернутых сюжетах типа «путешествие в чужой (мифологический) мир» (в поэмах М. Федорова и Г. Филиппова это – лес), «трагическое завершение насильственной разлуки с любимым человеком» (в устных песнях-*пейёт*, литературном *пейёт* Я. Турхана). Именно эти сюжеты были восприняты автором бессмертной «Нарспи» К. Ивановым (Кашкыр) как акт «передачи и получения сюжетов», другими словами, произошло «живое ощущение традиции и преемства». В русской литературе «история передачи сюжетов» началась, как отмечает И.Л. Попова, в 1820-е – начале 1830-х гг. [4: 177–178], то есть в период великих творений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и других первых классиков русской литературы.

Данный факт является наглядным примером ухода от имитационной рецепции и создания классического литературного шедевра, который до настоящего времени остается загадкой для серьезных исследователей. Хотя в год написания поэмы М. Федорова «Арсури» (Леший, 1884) в творчестве чувашских писателей господствовала имитационная рецепция, данное произведение по уровню художественности и изображенной социальной действительности вполне соответствует критериям талантливых творений чувашской литературной классики.

Аналогичные переходные этапы проходили русская, татарская и другие литературы народов России [4: 143–144]. В начале XX в. из литературной среды народов Урало-Поволжья выдвинулись такие яркие личности общероссийского и международного масштаба, как Г. Исхаки, Г. Тукай, К. Иванов (Кашкыр), М. Сеспель, К. Жаков, К. Герд и др.

В конце необходимо перечислить пройденные чувашской словесной культурой основные этапы эволюции жанрово-стилевой системы.

В ходе развития культуры архаический период сменяется, по определению К.В. Чистова, стадией культурного дуализма, которой характерно уже параллельное существование бытовых и «внебытовых» форм духовной культуры [10: 35]. В результате природных и общественных катаклизмов второй половины XIV – начала XV в., а также этногенетических процессов словесная культура чувашского народа лишилась ее «внебытовых» форм. Данное регрессивное явление в истории народ запечатлел в глубоко символичной пословице: «Чувашскую книгу съела корова». Повторный переход к стадии культурного дуализма, но уже на основе жанрово-стилевой системы русско-европейских культур, осуществился в рамках XVIII–XIX вв. К концу Нового времени затянувшийся период имитационной рецепции чувашской литературы завершился и наступил период литературных классиков, в своих произведениях удачно синтезировавших европейские и фольклорные жанрово-стилевые, а также поэтические традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашмарин Н.И. Чувашская народная словесность: Исследования. Автобиография, воспоминания. Письма / сост. и примеч. В.Г. Родионова. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. – 430 с.
2. Гамзатов А.А. Писатель и устнопоэтическая традиция (проблемы и суждения) // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. – М.: Наука, 1991. – С. 113–130.
3. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности и новые поиски. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.
4. Попова И.Л. Историческая поэтика в теоретическом освещении. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 264 с.
5. Родионов В.Г. Чувашский стих: Проблемы становления и развития. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. – 224 с.
6. Родионов В.Г. Чувашский этнос: исследования по этнологии и мифопоэтике. – Чебоксары: ЧГИГН, 2017. – 324 с.
7. Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. – 552 с.
8. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2001. – 254 с.
9. Чибис А.А. К вопросу об инкорпорации нерусских народов горной стороны Казанской земли в правовую систему Русского государства во второй половине XVI–XVII веках // Исторический опыт нациестроительства и развития национальной государственности чувашского народа: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Чебоксары, 16 октября 2020 г.) / сост. и отв. ред. Ю.В. Гусаров, В.Н. Клементьев. – Чебоксары: ЧГИГН, 2020. – С. 87–98.
10. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. – 304 с.
11. Юзеев А.Н. Татарская философская мысль конца XVIII–XIX веков. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2001. – 192 с.

ЭЛЕГИЯ В РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА (на материале стихотворений Р. Аймета и А. Кушнера)

А.З. Хабибуллина

В статье ставится проблема сопоставительного изучения жанра элегии в русской и татарской литературах. Установлено, что элегия не имела глубоких корней в национальной поэзии, хотя элегический модус художественности и мотивы элегии нашли свое яркое выражение в творчестве татарских поэтов начала XX века (Г. Тукай, Дэрдменд, Ш. Бабич). Фактическую основу работы составили элегии Р. Аймета «Көтэм...» («Я жду») и А. Кушнера «Быть нелюбимым! Боже мой!». Сопоставительный анализ подтвердил, что элегия Р. Аймета соответствует авангардным поискам татарской литературы конца XX века, в частности, ее субъектно-объектная структура во многом передает «внутреннюю меру» элегического жанра. В стихотворении же Кушнера, в котором элегическая ситуация задается, но не развивается, «смешанные ощущения» лирического субъекта попадают одновременно в область идиллического модуса художественности. **Ключевые слова:** элегия, русская поэзия, татарская поэзия, сопоставление жанров, Р. Аймет, А. Кушнер.

The article rises the problem of comparative study of elegy genre in the Russian and Tatar literature. It is stated that elegy did not have deep roots in the national poetry, although elegiac modus of artistry and motives of elegy were expressed in the poetry of the early XX century (G.Tukai, Derdmend, Sh.Babich). The actual basis of the paper are elegies by R.Aimet «Kotem...» («I'm waiting...») and A.Kushner «Byt' neliubimym! Bozhe moi!» («Being unloved! Oh, my God!»). The comparative analysis proved that R.Aimet's elegy had much correspondence to avant-garde search of the Tatar literature of the late XX century, in particular, subjective-objective structure of the work reflects «inner measure» of the elegiac genre. And in A. Kushner's poem in which the elegiac situation is set but not developed, «mixed feelings» of the lyrical subject appear in the same time in the field of idyllic modus of artistry. **Keywords:** elegy, Russian poetry, Tatar poetry, genre comparison, R. Aimet, A. Kushner.

Проблема корреляции элегии как художественной формы в русской и татарской литературах относится к малоизученной области в современной компаративистике. В первую очередь это объясняется тем, что элегия не вошла в круг традиционных и канонических жанров татарской лирики XIX века, хотя связанные с ним элегические мотивы и элегический модус художественности по-своему проявились в творчестве поэтов начала XX века: Г. Тукая («Разбитая надежда»),

«Национальные мелодии», «Без заглавия»), Дэрдемнда («Ветер утренний, если летишь в нашу сторону», «Весна о родине в беде по холоду узнала», «В тоске я лежу порой», «Расставание»), Ш. Бабица («Душа моя...»)¹.

Необходимо отметить и другое: не имея своих традиций, «корней» в истории национальной литературы, по сравнению с русской поэзией XVIII–XIX вв., сам термин «элегия» достаточно активно использовался в татарской литературоведческой науке; размышления об элгии и элегическом дискурсе не раз становилось предметом исследований известных ученых: Г. Ибрагимова, Ф.З. Яхина, И.И. Халикова, А.А. Хасавнех.

Очевиден тот факт, что во второй половине XX века внимание к данному жанру усиливается в самой татарской поэзии. Именно в это время стала заметной тенденция озаглавить свои стихотворения элгиями, выделять ее как самостоятельный жанр, наряду с такими каноническими формами, как идиллия. К элгиям обращается Роб. Ахметжанов, Р. Файзуллин, Ш. Анак, Р. Аймет, С. Сулейманова, Р. Гаташ.

То, что элегия становится неотъемлемой частью движения жизни национальной поэзии рубежа веков, указывает на интересное явление в области жанрообразования: те *повторяющиеся художественные переживания*, которые имели место в татарской литературе прошлых

¹ Данная точка зрения на проблему соотношения (корреляции) элгии с жанрами татарской поэзии начала XX века прозвучала в нашей специальной статье «Жанр элгии в русской и татарской литературах: сопоставительный аспект» (см.: [12]). В ней, в частности, установлено, что «элегия – продукт нескольких поколений русских поэтов. Элегия как жанр русской поэзии достаточно обособлена от иных, незлегических форм, например, оды, баллады, думы, эпиграммы. В татарской же литературе такой обособленности жанров друг от друга нет: здесь жанры в значительно большей мере, чем в русской и западноевропейских литературах, связаны между собой. При этом в их различии большое значение, по сравнению с русской и западноевропейской традицией, имеет построение стиха, его форма» [12: 310].

Во-вторых, опираясь на сопоставительный анализ стихотворения Г. Тукая «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда», 1910), которое создано в жанре газели, и произведения Н.А. Некрасова «Душа мрачна, мечты мои унылы» из цикла «Последние элгии», сделан вывод о том, что элегическое в произведении татарского поэта соотносится с метажанровой категорией мон.

И, наконец, сопоставление разноязычных произведений позволило увидеть и обосновать диалог русской и татарской литератур, который раскрывается не столько на уровне жанра, жанровой модели, сколько элегического тона произведения. Последний репрезентирован в газели Тукая как особая проекция на мир психологически индивидуализированных, сложных и глубоких переживаний лирического героя, его тоску по матери и печаль о своей собственной судьбе.

эпох, стихийно превратились в форму, «структуру мысли», наконец, сам жанр. Они стали «ощутимыми», видимыми образованиями: то, что существовало как неорганизованный, стихийный процесс, стало указывать либо на жанр элегии как «затвердевшее содержание», либо на его типичные и ясно узнаваемые читателем и поэтом *приемы*. В этом аспекте ценными являются размышления Г. Гачева о жанре. Исследователь пишет: «Форма есть не только конструкция, но и миросозерцание. Форма – это освоение бытия и человека. <...> И в художественном творчестве: воздействие этой силы [содержания формы. – А.Х.] протекает и залегает на больших глубинах – *часто ниже той сферы, с которой и писатель, и читатель или зритель начинают отдавать себе отчет* [выделено нами. – А.Х.]] [5: 39].

В этом аспекте жанровые формы представляют собой *способ превращения художественных переживаний*, повторенных на разных этапах истории национальной литературы и имеющих по своей природе стихийный, неорганизованный характер, а также каких-то идей и устойчивых мотивов (например, тоски, одиночества) в видимые и «осязаемые» структуры. Несомненна роль в этой трансформации русской поэзии. Образно выражаясь, русская классика «помогла» татарской литературе XX века создать элегию как «структуру мысли», исходя, прежде всего, из тех внутренних интенций и движений, которые долгое время вызревали в самом национальном художественном сознании, его бытие.

Вместе с тем, рассуждая о возникновении в жанровой системе татарской поэзии XX века элегии, отметим, что в основе «встречного течения» в самой национальной литературе, стали те процессы, которые связаны с авангардом, авангардными поисками татарских авторов, в основе которых, по слова Д.Ф. Загидуллиной, стремление «создать новое в искусстве»[6: 127].

Можно утверждать, что элегия стала той художественной формой, которая вошла в сферу авангардных интенций национальной литературы в указанный период. Очевидно и другое: такие инвариентные черты элегии, как субъективность, отсутствие фабулы, «воскрешение картин радостного прошлого, контрастирующего с печальным настоящим», «однообразный элегический тон, принадлежащий субъекту лирического рассказа» [4: 63], – все это указывает на обособлении чувства личного, субъективного «я» в татарском художественном мировосприятии. В отличие от татарских поэтов начала XX века, такое свободное «погружение» в мир собственных переживаний, стало знаком репрезентации элегии как самостоятельной художественной формы в национальном контексте.

По-своему названная тенденция проявилась в творчестве татарского поэта рубежа XX – начала XXI вв. Р. Аймета.

Подробнее. В поэтическом сборнике Р. Аймета «Шомырт салкыннары» («Черемуховые холода», 2000) свое достойное место заняло стихотворение «Элегия «Көтәм...» («Элегия «Я жду...», 1992). Оно обращает на себя внимание не только в связи с указанием на жанр элегии, но и тем, что в нем нашло яркое воплощение «индивидуальная чувственность татарского поэта» (Д.Ф. Загидуллина). В стихотворении, как и во всем творчестве Р. Аймета, «актуализируется мысль, что глубина, внутренняя красота и сила человека – в способности эмоционально воспринимать бытие, смысл жизни – в умении найти возможности пережить сильные эмоции и жить дальше» [7: 148].

Элегия Р. Аймета посвящена теме необратимой разлуки с любимой женщиной. В ней с самых первых строк звучит мотив одиночества и глубокой печали:

| | |
|-----------------------------------|---|
| Көтәм... | <i>Я жду...</i> |
| Көтәм... | <i>Я жду...</i> |
| Шәфәк шәүләседәй | <i>Прекрасным светом зари</i> |
| Офыккача сузылсачы хәбәр: | <i>Раскинулась бы весть до горизонта:</i> |
| Иңнәрәмнән таулар төшәр сыман, | <i>И тяжкий камень бы упал с моей души,</i> |
| «Кай-та-ам» диеп аваз салсаң әгәр | <i>Услышь я долгожданное «Вер-ну-усь».</i> |
| Араларда кояш бата мәллә? – | <i>И то ли солнце закатилось между нами? –</i> |
| Сузылып ята сонгы күлгәләр... | <i>Продолговато вытянулись тени...</i> |
| Миннән алып сиңа хәтле ара – | <i>И путь тот от меня и до тебя –</i> |
| Мәхәббәттән хыянәткә кадәр... | <i>Такой, как от любви и до измены...</i> |
| Сагышларым йотып күкрәгенә, | <i>Вобрав в себя тоску-печаль мою до капли,</i> |
| Ярылырга тора офык, тулып... | <i>Разверзнуться готов налитый небосклон...</i> |
| Синнән миңа сонгы хәбәрме ул – | <i>Мне от тебя возможно весть последняя была –</i> |
| Узып бара кәрван-кәрван болыт... | <i>Печальный караван плывущих мимо облаков...¹</i> |

[1: 43].

Интересно построение субъектно-объектной структуры элегии: в стихотворении репрезентирован своеобразный диалог героя с возлюбленной, через который также по-своему раскрывается мир «другого» – *ее*. Как мы видим, жанровая логика элегии включает в себя категорию «другого». Она – важнейшая в поэтике этого жанра. Диалог с *ней* имплицитно в первой строфе, однако он так и остается диалогом «внутри» самого субъекта элегии, замыкаясь, не разворачиваясь в своей возможной полноте, как если бы она откликнулась на его желание вернуться. Можно утверждать, что диалогическая стихия этого

¹ Перевод на русский язык выполнила Л.Ф. Переведенцева.

стихотворения характеризуется «неразделенностью» и «неслиянностью» двух субъектов сознания, в том смысле, что в нем «нет неразличимости «я» и «другого», но нет и их аналитического расчленения»: *ее* речь присутствуют лишь в его сознании, точнее в воспоминаниях или воображении, заполняющих все его бытие [2: 5].

Несмотря на зримое присутствие речи «другого», а именно, той, с которой произошло расставание («Ицнэремнэн таулар төшэр сыман, / «Кай-та-ам» диеп аваз салсаң, эгэр»; *И тяжкий камень бы упал с моей души, / Услышь я долгожданное «Вер-ну-усть»*), главное содержание элегии сосредоточено на раскрытие тонких, сложных и трудно выразимых элегических переживаний самого лирического субъекта. Они объективируются в стихотворении: глубокую тоску, рождающуюся от понимания утраченных возможностей и необратимой потери любимой, передает все окружающее пространство. Это – угасающее солнце, и подвижные тени, и заря, и наконец, плывущие облака.

Можно утверждать, что в элегии субъективное «я» героя, его душевные переживания, «овеществляются», в том числе, с помощью образов, которые принадлежат *ее* бытию. Ситуация неразделенности «я» с «другим» усилена пространственной вертикалью. *Ему* доступен *ее* высокий, бесконечный мир неба, который в то же время творит его воображение. Неслучайно лирический герой из *ее* мира, который одновременно ощущается им как «свой» (в первой и последней строфах возникает сопоставление, напоминающее параллелизм – «көтэм-кайт-там», разрывающаяся от тоски душа – плывущий полный караван облаков), видит прощальное движение каравана облаков – верный знак уходящей любви. Интересно отметить, что незримо присутствуя в этом пространстве больших облаков, в самой точки бесконечности, он хочет услышать *весть* от нее, т. е. быть в диалоге с ней, слышать ее.

Сагышларым йотып күкрәгенә,
Ярылырга тора офык, тулып...
Синнән миңа соңгы хәбәрме ул –
Узып бара кәрван-кәрван болыт... [1: 43].

*Вобрав в себя тоску-печаль мою до капли,
Разверзнуться готов налитый небосклон...
Мне от тебя возможно весть последняя была –
Печальный караван плывущих мимо облаков...*

Как и в «Осенних элегиях» Роб. Ахметзянова, здесь смысловое значение приобретает **пространственная вертикаль**. Ее усиление в элегии Р. Аймета подчеркивает бесконечную тоску лирического героя: о его печали знает небо (небосклон), но и то, что происходит

в этом неземном пространстве, «подчиняется» *его* воображению и тоске, оно субъективируется. «Плывущие облака» по-своему подчеркивают звучание *мотива времени*, его необратимого движения, которое лирический субъект не в силах остановить.

Подобное построение субъектно-объектной сферы стихотворения вполне соотносится с жанровыми признаками классической элегии как наднациональной формы. Мотивная структура произведения (мотив тоски, необратимого хода времени, «вечной» разлуки) соответствует основным приемам поэтики элегии как художественной формы. При этом произведение Р. Аймета передает как «индивидуализацию чувств-переживаний лирического героя» (Д.Ф. Загидуллина), так и раскрывает его «пограничное» сознание, в котором, согласно С.Н. Бройтману, «все попадающее в поле зрения субъекта элегии (в том числе и собственный внутренний мир)» объективируется и предстает как автономная действительность, ценная сама по себе [3: 163].

Рассмотрим в сопоставлении с данной элегией стихотворение А. Кушнера «Быть нелюбимым! Боже мой!» (1966). Отметим, что подобное сопоставление основано на синхронном принципе исследования русской и татарской литератур.

В учебном пособии «Современная русская литература» Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого произведения российского автора рассматриваются через призму элегической традиции. При этом считается, что в отличие от своих поэтов-современников – Б. Ахмадуллиной, О. Чухонцева – элегичность его лирики другая: «Кушнер с полемической настойчивостью исследует присутствие культурной памяти в самых, казалось бы, незначительных, мимолетных и мелких впечатлениях частного человека, невесомого потоком дней: его сюжет – капиллярная связь самого будничного «сегодня» с «вчера», связь в диапазоне от идиллии до неуступчивого спора» [9: 213].

Об элегии в творчестве А. Кушнера и элегичности его художественного мышления писали И.Б. Роднянская, Е.И. Фетисова, В.И. Козлов. Ими отмечалось, в частности, что хотя данная форма сознательно не идентифицировалась поэтом, элегизм мировосприятия – важнейшая черта его многих стихотворениях 70–80 гг.: «Быть нелюбимым! Боже мой!», «Человек привыкает», «Осень», «Ну прощай, до завтра», «Я-то помню ещё пастухов...», «Мне кажется...», «Читая шинельную оду...», «Я посетил уютный холодный твой вблизи...» и др.

И.Б. Роднянская на примере его творчества в целом делает вывод, о том, что Кушнер – «один из воссоздателей русской элегии в семидесятих годах двадцатого века. А элегия – это смотр, учиненный собственной жизни перед лицом вечности (или небытия)» [11: 99].

Итак, обратимся к стихотворению «Быть нелюбимым! Боже мой!»:

Быть нелюбимым! Боже мой!
Какое счастье быть несчастным!
Идти под дождиком домой
С лицом потерянным и красным.

Какая мука, благодать
Сидеть с закушенной губою,
Раз десять на день умирать
И говорить с самим собою.

Какая жизнь – сходить с ума!
Как тень, по комнате шататься!
Какое счастье – ждать письма
По месяцам – и не дожидаться.

Кто нам сказал, что мир у ног
Лежит в слезах, на всё согласен?
Он равнодушен и жесток.
Зато воистину прекрасен.

Что с горем делать мне моим?
Спи, с головой в ночи укройся.
Когда б я не был счастлив им,
Я б разлюбил тебя, не бойся!

[8, Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/aleksandr-kushner/byt-nelyubimym-bozhe-moy.html>].

Стихотворение А. Кушнера, в отличие от произведения Р. Аймета, не называется элегией, хотя в целом оно воспринимается как произведение **элегического звучания**, сосредоточенного в области глубоких переживаний лирического субъекта. Необходимо отметить и другую отличительную особенность: элегическое здесь не раскрывается на уровне мотивов. Так, ясно выраженный мотив неразделенной, безответной любви (мотив нелюбви) не концептуален для элегии, в отличие от таких устойчивых мотивов, как «пограничного положения между жизнью и смертью, обособления или одиночества, странничества или пути» [10: 14]; не раскрывается здесь и столь ценная для элегического жанра эмоция уныния, тоски.

Вместе с тем, в произведении есть то, что объединяет его с поэтикой элегии.

На наш взгляд, элегическое в стихотворении А. Кушнера фокусируется в точке *совмещения разных, противоположных настроений, которые хранит в своем сознании герой*. При этом в художественном мире стихотворения А. Кушнера эти «смешанные чувства» приобре-

тают почти *парадоксальный характер*: сталкивается то, что трудно совместить в одном целом – счастье и мука, любовь и равнодушие, жестокость и добро: Быть нелюбимым! Боже мой! / Какое счастье быть несчастным!; Какая мука, благодать / Сидеть с закушенной губою; Какое счастье – ждать письма / По месяцам – и не дожидаться.

Наконец, своеобразным фокусом выражения этих смешанных интенций является настоящее откровение героя в четвертой строфе: Кто нам сказал, что мир у ног / Лежит в слезах, на всё согласен? / *Он равнодушен и жесток./ Зато воистину прекрасен* [выделено нами. – А.Х.].

С одной стороны, перед нами – вполне элегическая ситуация, заданная самим лирическим сюжетом стихотворения, которая, вместе с тем, не углубляется и не превращается в элегию. Разобщенность героя с миром, в основе которой разлука с той, которая находится в его памяти и в сердце, стихийно приводит его к совершенно «другому» ракурсу восприятия жизни. Лирическому субъекту открывается **идиллическое чувство гармонии** с миром, в котором *его* чувство любви теперь принимается как нужное и ценное само по себе, т.е. оно становится его частью.

Таким образом, лирические субъекты стихотворений Кушнера и Аймета похожи между собой: они переживают схожее состояние экзистенциального одиночества, возникшего от разлуки и несчастной любви. В произведении Кушнера его передает образ слез, муки, воображаемой смерти во второй строфе – Раз десять на день умирать / И говорить с самим собою.

В лирическом стихотворении Р. Аймета элегические чувства раскрывает образ каравана «плывущих мимо облаков», указывающего на необратимость движения времени, прошлой жизни и вечную разлуку. В элегии татарского поэта переживания субъекта элегии объективируются, все более углубляя состояние невыразимой тоски по любимой. В стихотворении же Кушнера, в котором элегическая ситуация задается, но не развивается, «смешанные ощущения» попадают одновременно в область «идиллического восторга», который рождает совершенно иные представления лирического субъекта – в них «проза» жизни совмещается с состоянием счастья и воображаемой в мечтах взаимной любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аймәт Р. Шомырт салкыннары: Шигырьләр. – Казан: Мәгариф, 2000. – 111 б.
2. Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века: учеб. пос. по спецкурсу – Махачкала, 1983. – 80 с.
3. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). – М., 1997.

4. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». – СПб.: Наука, 1994. – 240 с.
5. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
6. Загидуллина Д.Ф. Авангард в татарской литературе 1960–1980 гг.: причины возникновения и национальные особенности // Филология и культура. Philolgi and Culture. – 2014. – № 2 (36). – С. 126–129.
7. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. – 287 с.
8. Кушнер А. Стихи. Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/aleksandr-kushner/byt-nelyubimum-bozhe-moy.html> (дата обращения 5 сентября).
9. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн.2. Семидесятые годы (1968–1986): учеб. пос. – М: Эдиториал УРСС, 2001. – 288 с.
10. Рогова Е.Н. Элегический модус художественности в литературном произведении: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 19 с.
11. Роднянская И.Б. Движение литературы: в 2 т. – М.: Яз. славян. культур, 2006. – Т. 2. – 520 с.
12. Хабибуллина А.З. Жанр элегии в русской и татарской литературах: сопоставительный аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2018. – № 9 (87). – С. 304–311.

УДК 821.512.145

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ Ш. ХУСАИНОВА

(на примере пьес «Зубайда – дитя человеческое»,
«Приехала мама»)

Л.Ф. Хабибуллина

В статье рассматриваются жанрово-тематические особенности пьес «Зубайда – дитя человеческое» и «Приехала мама» Шарифа Хусаинова. На основе краткого обзора жанров в творчестве драматурга, отдельные его произведения анализируются в аспекте жанрового своеобразия, выявляются особенности общечеловеческих проблем, исследуются поиски автора в области тематики и проблематики.

Ключевые слова: драма, трагикомедия, Шариф Хусаинов, жанр, стиль.

The article deals with genre-themed features of the plays «Zubaida – a child human» and «Arrived mother» Sharif Husainov. On the basis of a short overview of genres, the playwrights analyze individual works of the playwright, identify peculiarities of common human problems, investigate the researches of the author in the field of subjects and problems.

Keywords: drama, tragicomedy, Sharif Husaynov, genre, style.

В литературе вопрос определения жанрово-стилистических особенностей драматических произведений всегда вызывает споры [3: 90–91]. Жанр это – устойчивая формально-содержательная целостность, выделяемая по признакам содержательным, формальным, а также по особенностям функционирования. Но невозможно вместить в узкие термины или определения сложные и многосторонние реалии жизни. По мнению А.Я. Эсалнека, «Содержательной основой драматургических жанров оказывается преобладающий, доминирующий тип эмоциональной направленности, или тип проблематики, что и становится основополагающим типологическим признаком каждого произведения при определении его жанра» [5: 158].

В своем творчестве драматург Шариф Хусаенов обращается ко многим жанрам. В литературу он входит с комедией «Зять профессора» (1952). Эта пьеса становится счастливым билетом автора в творческую жизнь. Он становится известным драматургом благодаря трагикомедии «Зубайда – дитя человеческое...» (1961) и драме «Приехала мама» (1968). Трагикомедия – драматическое произведение, обладающее признаками как комедии, так и трагедии [1: 191]. Основой трагикомедийного видения является чередование печальных и смешных событий, зачастую, их перетекание из одного в другое. В татарской драматургии не так много произведений, относящихся к этому жанру. Пьеса «Зубайда – дитя человеческое...» (1961) наряду с содержательностью и художественностью, вызывает большой интерес и из-за своей жанровой особенности. «В пьесе мы встречаемся с такими моментами, когда переплетаются комические и серьезные, местами даже трагические эпизоды, а в одном характере отражаются высокие и низменные качества» [2: 42]. События пьесы происходят внутри одной семьи. Несмотря на это автор затрагивает очень много проблем и вопросов: отношение к физическому труду, роль взрослых в воспитании молодого поколения, любовь и отношение к нему, поиск смысла жизни и т.д.

В центре пьесы лежит комическая ситуация: работающий шофёром Булат, передовик, хочет уволиться с работы, чтобы избавиться от шантажа хозяйки квартиры – Марвар Сафиной. Её шантаж состоит в следующем: она, с целью женить Булата на себе, заявила, что он отец её ребенка и с этим вопросом пошла к нему на работу. За «безнравственный» поступок его исключают из комсомола. Но начальник организации Габдрахман не хочет увольнять Булата, т.к. он хороший работник, и приводит его жить к себе домой, обещав в скором времени помочь с жильем. Однако Марвар продолжает «атаковать» и подкидывает ему «ребенка». Несмотря на то, что ребенок не его, Булат

берет малыша на воспитание. Даже когда объявляется настоящий отец ребенка, Булат отказывается его возвращать. «Кем очрады аңа ыргытырга туп түгел бит ул. Ул бит – адам баласы. <...> Баласына карата шундый мөнәсәбәттә булган булган ана – ана түгел.» («Он же не мяч, чтобы кидать его кому попало. Он же – дитя человеческое. <...> Мать, которая так относится к своему ребенку – не мать.») [4: 224] Эта мысль продолжается контрастом с ситуацией между Зубайдой и её отцом Габдрахманом. Зубайда, увидев любовь и заботу Булата по отношению к совершенно чужому ребенку, невольно сравнивает его со своим отцом и понимает, насколько его «любовь и забота» формальны. Заявление Зубайды Зуфару на первый взгляд кажется расчетливым и в то же время комическим: «Кагылма миңа, мин сине яратмыйм. Яратмыйм! Яратмаячакмын да! Беләсеңме, мин нинди кешене генә яратачакмын? Кимендә ике бүлмәле квартирасы, «Москвич» кына булса да машинасы һәм аз дигәндә ике йөз сум хезмәт хақы булган кешене. Шуларга өстәп дипломы, дәрәжәсе һәм перспективасы» («Не прикасайся ко мне, я тебя не люблю. Не люблю! И не полюблю! А знаешь, только какого человека я буду любить? Того, у которого будет, минимум, двухкомнатная квартира, машина, хотя бы «Москвич» и зарплата двести рублей в месяц. Вдобавок к этому, диплом, статус и перспектива») [4: 178]. Но нельзя не заметить внутреннюю трагедию Зубайды, скрывающейся за этой защитной реакцией.

Одним из основных сатирических образов является Габдрахман. Автор разоблачает его с разных сторон. В пьесе мы видим, что он не участвовал в воспитании детей: «Начальник! Сезнең кызыгыз бүген имтихан бирергә тиеш иде. Нишләп кызыксынмыйсыз?» («Начальник! Ваша дочь сегодня должна была сдать экзамен. Почему не интересуетесь?») [4: 196]. Это же отражается в поведении Фарита с девушками. Из диалога с сыном Фаритом выясняется, что он аморален: «Әни өчәр ай больницада авырып ятканда, әйтерсең син гулять итмәдең? Тетя Паша белән! Бишәр көн өйгә кайтмый идең! И хәзер дә әле син гулять итәсең! Уйлыйсың, мин белмиң?» («Как будто ты не гулял, когда мама по три месяца болела и лежала в больнице? С тетей Пашей! По пять дней домой не приходил! И сейчас ты гуляешь! Думаешь, я не знаю?») [4: 198]. Его поступок по отношению к Булату мотивирован сохранением за работой хорошего сотрудника, а никак не милосердием. Настоящее лицо как работника/начальника мы можем увидеть в сцене с перестройкой библиотеки под квартиру для влиятельного человека: «...Ләкин бу бит тресттагы ниндидер шишка өчен! Йөз егерме метрлы библиотекадан махсус аның өчен квартира ясарга чамалыйлар» («...Но это же для какой-то шишки из треста!

Специально для него из 120-метровой библиотеки планируют сделать квартиру») [4: 222].

В 1960–1970-е годы в произведениях жанра драмы появляются сложные драматические характеры, авторы обращаются к морально-этическим и философским проблемам, заметны поиски литературно-эстетических приемов для воздействия на читателя и событийное разнообразие. Примером этому служит драма Ш. Хусаинова «Приехала мама» (1968). Драма – один из основных жанров драматургии (наряду с трагедией и комедией). Это жанр, изображающий сложные жизненные события через серьезный драматический конфликт (внутри самой личности, между личностью и обществом и т.д.) [1: 56]. Сама пьеса переводилась на десятки языков и ставилась в сорока театрах СССР. Драматург почерпнул сюжет и характеры этой пьесы из гущи повседневной жизни. Именно поэтому она задевает за живое, вызывает оживленные споры.

Основное событие драмы вынесено в заглавие: «Приехала мама!» Мать семерых взрослых сыновей и дочери. Врачи вынесли ей приговор: она неизлечимо больна, ей остается жить три, от силы четыре месяца. Но обстоятельства складываются так, что никто из детей не может или не хочет взять на себя заботы об умирающей матери и скрасить свое добротой и вниманием последние дни ее жизни.

Новость о болезни матери по разному влияет на героев произведения. Сыновья (Максуд, Инсаф, Саяр) кроме Ислама, и дочь Гульчира, изображаются как заботливые, уважающие свою мать, дети. Они готовы ради неё на многое. Но только у каждого возможности ограниченные: Гульчира приехала из Ташкента всего лишь на три дня, Максуд ждет новую квартиру и живет с семьей в бараке, Инсаф, получивший ранения на войне, частый обитатель больницы, Саяр только начинает новую семейную жизнь в чужом уголке...

Казалось, выход один – Ислам, живущий в достатке и имеющий все возможности предоставить матери достойную жизнь и надлежашую помощь. Вот здесь мы и видим его настоящее лицо. Читателям он представляется как человек, привыкший всё измерять в деньгах, хватающийся тем, что «умеет жить» и выставляющий себя жертвой.

Для решения этих тем и проблем автор нашел удачную композицию. Мать, приехавшая из деревни, попадает на свадьбу собственного сына, на которую она не была приглашена. Встреча матери и детей происходит не в чьей-то из их квартир или домов, а в чужом доме. Мать из деревни в больницу привозят тоже не они, а соседка. Чтобы ещё ярче показать отношение детей к матери, автор вводит образ

хозяйки квартиры – Зулейхи и её отношение к старику Альмухаммету (отцу её покойного мужа).

Младший сын Саяр любит и уважает свою маму. Поэтому не понимает новоиспеченную жену, которая не хочет за ней ухаживать и поднимает на неё руку. В то же время, если вернуться к началу пьесы, Саяр не сообщает матери о предстоящей свадьбе и не получает её благословения до свадьбы. Не почитает традиции и Римма. Привыкшая жить в удовольствии, при первой же возникшей сложной ситуации, показывают свою низость: «*Я анаң, я мин!*» («*Или твоя мать, или я!*») [4: 256].

Автор показывает свою негативную позицию против нечестности, бесчеловечности, безнравственности через образ Ислама и его жену Расиху. Сначала, чтобы показать себя перед остальными в хорошем лице, они зовут маму к себе (как потом выясняется, чтобы мама помогала по хозяйству). А когда узнают, что мама больна, первыми собираются ухаживать, не забывая при этом, забрать с собой гостинцы: «*Ай алла, сэгать унынчы киткән! Ислам, безгә кайтырга вакыт! Ислам, дим!.. Кайда, үзөбезнең өлеш күкәйләрне ала китим әле!.. <...>*» («*Ой, уже десятый час пошёл! Ислам, нам пора домой! Ислам, говорю!.. Где, заберу свою долю яиц!.. <...>*») [4: 252]. В следующих эпизодах мы узнаем, что Ислам в детстве был трусом, когда началась война, прятался в тылу и за это отсидел 10 лет, а после по ложным документам о якобы работе на шахте 15 лет вышел на пенсию, обманным путем получил машину и др. Он не только хвастается всем этим «геройством», но и учит других так жить: «*<...> Мин бармадым сугышка, шуның өчен төрмәдә утырдым. Төрмәдән чыккач, унбиш ел шахтада эшләдем дә горняцкий стаж белән илле яшьтән пенсиягә чыктым. Үзем шул унбиш ел эчендә бер мәртәбә дә шахтага төшеп карамадым! Хәзер менә аена йөз егерме сум пенсияны алып, түшәмгә төкереп ятам, понимаешь! Менә сиңа справедливость! <...>*» («*<...> Я не был на войне, за это сидел в тюрьме. После выхода из тюрьмы, пятнадцать лет работал на шахте и с горняцким стажем в пятьдесят лет вышел на пенсию. А сам за эти пятнадцать лет ни разу не спустился на шахту! Вот сейчас получаю пенсию сто двадцать рублей и плюю в потолок, понимаешь! Вот тебе справедливость! <...>*») [4: 283].

Основной конфликт произведения достигает своей наивысшей точки в споре Инсафа и Ислама о справедливости. Инсаф, потерявший на войне обе ноги, старающийся всем протянуть руку помощи, объясняет своему брату о наличии справедливости пощечиной: «*Сугышта үлүдән куркып, үзеңнең менә моның хәтле жаныңны саклап калу өчен Ватанны саткан сволочь бит син!*» («*Ты сволочь, боялся умереть на войне и предал Родину за свою крошечную душу!*») [4: 284].

Через образ матери автор показывает материнское величие, но один уголочек её души расколот. И виной этому – Ислам. Всем своим детям она дала одну жизнь, а ему – дважды: «... аңа мин ике мәртәбә тормыш бүләк иттем. Шуңа ул әнә шулай яхшы булып чыкты, тугач та мөндәр каплап үтерәсе нәрсә... Ул инде минем өчен күптән мәет. Аналар өчен балалар шулай. Кайберләре, вафат булсалар да, – мәңге исән, чөнки алар намус белән үлгән балалар. Кайберәүләре, икмәк черетеп яшәсәләр дә, – мәет!» («... ему я дважды подарила жизнь. Поэтому он так хорошо получился, придушит бы его подушкой сразу после рождения... Он для меня уже давно умер. Для матерей дети такие. Некоторые и после смерти навсегда как живые, потому что они умерли с чистой совестью. А некоторые – мертвы при жизни!») [4: 286–287].

Монолог матери в конце пьесы звучит наставлением для всех: «Кеше булып калыгыз! Куркак җан булудан сакланыгыз! Кеше куркак булса, үзенең җанын саклап калу өчен теләсә нинди түбәнлекләргә бара. Атасын да, анасын да, хәтта Ватанын да сата!..» («Оставьте людьми! Не будьте трусами! Если человек боится, то он пойдет на любую низость. И отца, и мать, и даже Родину сможет продать!..») [4: 287].

В заключении необходимо отметить, Ш. Хусаинов как драматург обращался к жанрам комедии, драмы и трагикомедии. Он умело выстраивал композиции произведений и конфликты, через которые читатель хорошо понимает мысль автора. В своих произведениях драматург поднимает нравственные вопросы, которые волновали человечество всегда и доносит их до читателя благодаря своему таланту. Автор обращается к каждому: понятия совесть, справедливость, честная жизнь, родители, Родина и долг перед ним – вечны и одинаковы для всех. Чтобы всё это было в тебе, надо быть и оставаться человеком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Әдәбият белеме: Терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.
2. Әхмәдуллин А.Г. Яңарыш юлында: фәнни мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 206 б.
3. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности, поиски. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.
4. Хөсәенов Ш. Зөбәйдә – адәм баласы // Хөсәенов Шәриф. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – Б. 164–226.
5. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Практикум / А.Я. Эсалнек. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА ТАТАРСКОГО ПИСАТЕЛЯ ВАХИТА ИМАМОВА

М.М. Хабутдинова

В статье выявлено жанро-стилевое своеобразие творчества татарского писателя Вахита Имамова (1954). Художник слова успешно работает на ниве создания лирических и сатирических рассказов, повестей, исторических очерков, повестей, сказаний (кыйсса), повествований (тариhi баян), романов. Доказано, что В. Имамов использует в своем творчестве все богатство стилистических приемов, лексических средств, характерных для подлинно народного языка. Писатель внес весомый вклад в развитие современного татарского литературного языка, обогатив его словарный состав и стилистические возможности.

Ключевые слова: татарская литература, татарский народ, историческая проза, Вахит Имамов, жанр, стиль.

The article reveals the genre and style originality of the works of the Tatar writer Vakhit Imamov (1959). The word artist successfully works in the field of creating lyrical and satirical stories, novels, historical essays, stories, tales (qyissa), narratives (tarihi bayan), novels. It is proved that V. Imamov uses in his work all the richness of stylistic techniques, lexical means characteristic of a truly folk language. The writer made a significant contribution to the development of the modern Tatar literary language, enriching its vocabulary and stylistic capabilities.

Keywords: Tatar literature, Tatar people, historical prose, Vakhit Imamov, genre, style.

В. Новиков, обозревая новые горизонты исторической прозы, уже в 1998 насчитал 10 направлений: начиная от классического исторического романа и заканчивая исторической фантастикой, осваивающей историю через литературные формулы детектива, боевика, шпионского романа. [30: 191–193]. Как отмечают в своих работах исследователи, историческая проза в начале XXI уже не столько изображает историю, сколько переосмысляет ее, активно трансформирует прошлое в соответствии с концепциями авторов, где известная историческая реальность как первооснова исторической прозы упраздняется почти окончательно [26–29].

Татарский писатель В. Имамов (1959) в разрез современным тенденциям в своём творчестве придерживается принципа историзма. Свою задачу художник слова видит «не в том, чтобы сформировать закономерности исторического развития, а в том, чтобы запечатлеть

тончайшие отражения общего хода истории в поведении и сознании людей» [25: 321]. Писатель стремится разбудить в татарах чувство национальной гордости. В. Имамов – писатель-просветитель, который знакомит своих читателей с неизвестными страницами национальной истории.

Писатель прославился как создатель документальных повестей, исторических очерков и романов. Интерес к национальной истории пробудился у него еще в студенческие годы, когда будущий писатель увлекся темой пугачевского восстания [17]. Во имя будущих поколений В. Имамов решил в своих произведениях увековечить имена героев прошлого.

Писатель успешно работает в разных жанрах. Вначале своего творческого пути он попробовал себя в создании лирических и юмористических *рассказов и повестей* («Ир канаты» («Крылья», 1988) [7], «Нэзер» («Завет», 1991) [11], «Могикан» (2001)) [10]. В них описывается жизнь села в послевоенные годы. В «Могикане» реконструируются события периода застоя и перестройки. Писатель размышляет в книге о непростых взаимоотношениях народа и власти.

Вскоре среди читателей он снискал славу писателя-очеркиста. Из-под его пера вышли сборники литературно-публицистических («Эфган «кызалаклады» («Афганские «тюльпаны», 1991)) [5], исторических *очерков* (Яшерелгэн тарих) («Запратанная история татар», 1993)) [23: 28 – 88]. Эти книги вызвали сильный общественный резонанс.

С 1994 г. писатель прославился как создатель *исторических романов*. За написание романа «Сэит батыр» («Саит батыр») и романа-хроники «Татарлар Пугачев явында» («Татары в Пугачевском восстании») [15] автора наградили «Литературной премией им. Г. Исхаки» (1995). На написание романа «Утлы дала» («Огненная степь», 2001, 2004) В. Имамову потребовалось 30 лет [20 – 21]. В нем рассказывается об исторических событиях, происшедших в период монгольского нашествия в Волжской Булгарии, русских княжествах и на степных просторах юга Евразии. Писатель признается, что при написании романа преследовал чисто просветительскую цель. Восхищенный масштабом деятельности Чингисхана, В. Имамов в своем произведении хотел описать уровень развития татар, болгар, русских, монголов, кыпчаков в период его правления. За создание этого произведения писатель получил Государственную премию РТ им. Г. Тукая (2014). В 2002 г. В. Имамов создал *роман-диологию* «Тозлы яра» («Соленая рана»), где речь идет о морально-этических проблемах нашей современности [19]. В 2004 г. – роман об истории татарской эмиграции «Япун татары» («Японский

татарин») [22]. К тысячелетию Казани В. Имамов подарил читателям исторический роман «Казан дастаны» («Казанская крепость», 2005) [8]. В 2018 г. опубликовал исторические романы «Карабек», «Каенсар» [9]. Все исторические романы В. Имамова написаны на прочной документальной основе и являются итогом кропотливой работы писателя с источниками в архивах. Романы получили восторженные отзывы и отклики как у собратьев по перу [1–3, 33, 35], так и у историков [4], литературоведов [24, 32, 34, 36–37], лингвистов [31].

В 2014 г. писатель попробовал себя в создании новых жанровых форм. Из-под его пера вышли *кыйсса* (эпическое сказание) «Сөләйман солтан» («Султан Сулейман») [16] и *тарихи бәян* (историческое повествование) «Жидегән» [6]. Чутко реагируя в новых реалиях на читательские предпочтения, В. Имамов в кыйссе «Сөләйман солтан» («Султан Сулейман») отходит от традиционного для него строгого стиля исторических романов и создает беллетризованное повествование о жизни Сулеймана Великолепного и Роксоланы. При описании их любви автор использует романтические приемы. В. Имамов, оставаясь в целом в рамках реалистического метода, размышляет в кыйссе о роли случайности в истории цивилизации, отдельной страны и частной судьбе. Взгляд татарского писателя прикован к проблеме личности, способной изменить ход истории.

Заглядывая в события далекого прошлого, В. Имамов стремится воссоздать широкую панораму исторической действительности. Писатель стимулирует читателей на извлечение уроков из истории. В его исторических сочинениях речь идет о ключевых событиях национальной истории, которые реконструируются автором на основе исторических документов и источников. Центральное место в системе персонажей у В. Имамова занимают не вымышленные персонажи, а реальные – выдающиеся исторические деятели. Благодаря принципу историзма, верность которому писатель сохраняет на протяжении всего творческого пути, В. Имамов достоверно передает характерные особенности изображаемой эпохи, ее реалии, местный колорит, традиции, обряды и язык. Авторский вымысел у писателя никогда не вступает в противоречие с историческими фактами. В. Имамов чаще всего эксплуатирует прием повествования от лица автора, дополняя его персонифицированными сорасказами. В. Имамов тщательно работает с источниками и оттуда черпает многие языковые средства для романов.

Писатель Марсель Галиев в своей статье восхищается даром В. Имамова глубоко погружаться в описываемую им эпоху: писатель, по его мнению, настолько проникается духом той или иной эпохи, что

начинает смотреть на природу глазами человека той поры, эпоха дает о себе знать в деталях одежды героев, проявляется в характере их мировоззрения [19: 14]. Автор становится неотделим от героев и эпохи, его рассказ по стилистике органически сочетается с изображенной речевой средой. Речь персонажей произведений В. Имамова социально и индивидуально дифференцирована.

Стремясь воскресить дух и нравы эпохи, воссоздать татарскую речь Булгарской поры или эпохи Золотой Орды по возможности достоверно, В. Имамов тщательно изучает фольклорные произведения этой поры.

В этом легко убедиться, если обратиться, например, к роману «Карабек». Народное творчество для В. Имамова является не только образцом художественного мастерства, поэтической выразительности и яркости, оно выступает источником познания жизни народа, его стремлений, его психологии, морали. В романе «Карабек» идейно-художественная роль народнопоэтических элементов, включенных писателем в его текст, необычайно велика. В ходе анализа бросается в глаза, что В. Имамов тщательно отбирал для этого романа лишь те произведения фольклора, которые отвечали бы задаче объективного изображения этого исторического периода.

Народнопоэтический материал, включенный в роман «Карабек», весьма разнообразен по жанровому составу: песни, предания (риваят о битве Дива и батыра), пословицы, поговорки. Вводится этот материал по-разному: одни фольклорные произведения представлены в своем неизменном виде, другие писатель перерабатывает в разной степени. Без изменений автор использует, в основном, пословицы и поговорки. Они встречаются в речи большинства действующих лиц романа. В их устах пословицы и поговорки – есть отражение народной мудрости.

В. Имамов включает в свое повествование образцы литературного творчества изображаемого исторического периода. Так, в «Карабеке» встречается песня Эсэн Камала, в которой нашла свое поэтическое выражение ключевая идея произведения о единении тюркских народов:

Араннарны яңартырга мең жай бирде тәкъдир,
Сине гафлэт йокысы исерткәндер, ханым.
Колыннарыңны нишләп бергә тушламадың,
Айгырсыз да калгач, нишләр алар жаны?

Араннарны гына ла бер жимергәч,
Кайтмас инде, кайтмас илнең бер югалган даны.
Монафикь вә соран түрэләрең
Базарга да куймый сатты, сатты инде аны.

Кара гавам яше – тирэн күлдер,
Теткәләнеп бетте жаны-каны.
Туктамышын каргар яна буын,
Бәддогадыр илнең кайтавазы...

Писатель включает в свое повествование топонимическую легенду о былом единстве тюркских народов, о братстве башкир и татар. В ней рассказывается о старом диве, который отдал приказ волчьей стае догнать Каму и вернуть ее воды на вершину горы. Дети волчицы, не выполнив волю дива – быть всегда вместе, разделились и оказались на противоположных берегах реки Белой.

В результате своих исследований лингвист З.Ф. Салахутдинова пришла к выводу, что «для создания образности текста В. Имамов привлекает различные виды художественно-изобразительных средств. При этом подбираются языковые средства не только в соответствии с содержанием и замыслом художественного произведения, но и в зависимости от своего видения мира, обусловленного его мировосприятием, личностными качествами и психологическими особенностями».

Проанализировав лексический состав онамастикона писателя, З.Ф. Салахутдинова доказала, в произведениях писателя 48% личных имен арабского, 11% – древнегреческого, 9% – тюрко-татарского происхождения, что продиктовано характером хронотопа его произведений. В исторических романах В. Имамов часто встречаются имена известных исторических личностей, как-то: Чингизхан, Кул Гали, Хан Батый, Идегей, Карабек, Сулейман Великолепный, Роксолана, Петр I и др. Широко эксплуатирует писатель и религиозный пласт лексики. В его произведениях упоминаются имена богов, пророков и святых: Аллах, Тенгри, пророк Мухаммед, Иисус Христос, Хозыр Ильяс, Святая Мария и др.. Писатель для характеристики персонажей активно эксплуатирует прием «говорящего имени» (Каты кабык Харис, Бөкре Карун, Озынколак). В. Имамов тщательно изучает географические особенности местности, где происходят события в его произведениях, поэтому топонимы в его романах отражают быт, традиции народов, здесь проживающих. Писатель часто прибегает к топонимическим легендам. В исторических романах писателя встречаются десятки названий не только тюркских, но не тюркских племен, что позволяет читателям сформировать представление о населении изображаемой эпохи.

Проанализировав лексический состав романа «Казан дастаны», легко убедиться, что В. Имамов активно использует в своем произведении общеалтайские лексические единицы: эрагул – «воин для поединка», «тирмә» – юрта, мэргән – «меткий стрелок» и т.д. З.Ф. Салахутдинова расклассифицировала их по 4 тематическим группам:

военная лексика, социально-политическая лексика, бытовая лексика, термины животноводства и термины, связанные с охотой. В романе можно выделить значительный пласт древнетюркской лексики, которую исследовательница распределила по 6 тематическим группам: военная лексика (көбә – «кольчуга»), социально-политическая лексика (түрә – «закон»), абстрактные понятия (сөм – «чувства»), лексика одежды (кушак – «пояс»), предметы обихода (каек – «лодка»), слова, выражающие родственные отношения (жигән – «племянник»).

В романе «Утлы дала» («Огненная степь») В. Имамов активно использует пласт общетюркской лексики, среди которой можно выделить военную (кылыч – «сабля»), социально-политическую (тылмач – «переводчик»), бытовую (алачык – «лачуга»), лексику, обозначающую родственные отношения (олан – «сын»).

Основной пласт лексики у В. Имамова в исторических романах составляет тюрко-татарский пласт лексики, среди которой выделяют общественно-политическая лексика (байгура – «богач»), военная (йозбашы – «сотник»), бытовая лексика (читән – «плетень»), слова, обозначающие предметы бытового обихода (чабагач – «цеп»), слова, характеризующие человека (олуг – «великий»), лексика одежды (чалма – «чалма»).

Вслед за З.Ф. Салахутдиновой, мы считаем, что произведения В. Имамова «сыграли важную роль в развитии татарского литературного языка, они заметно обогатили его лексический пласт, стилистические возможности и формы. Богатство стилистических приемов, употребление лексических образных средств свидетельствуют о том, что произведения В. Имамова являются творческой лабораторией художественного использования общенародного языка» (см. подр. [31]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахунов Г. Киләчәк – һәркемнең үз кулында // Казан утлары. – 1987. – № 5. – 102 б.
2. Вәлиев М. Тукай яшен узганда // Казан утлары. – 1989. – № 6. – Б. 156–166.
3. Гали М. Өч баһадир // Мәйдан. – 2002. – № 6. – Б. 199–204.
4. Гыйләҗев И. Язганында тарих жиле // Ватаным Татарстан. – 2004. – 20 март.
5. Имамов В. Әфган «кызалаклары»: очерклар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – 240 б.
6. Имамов В. Жидегән: тарихи бәян һәм повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – 525 б.
7. Имамов В. Ир канаты: повесть, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 168 б.
8. Имамов В. Казан дастаны: тарихи роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 240 б.

9. Имамов В. Карабэк. Каенсар [Текст]: романнар – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 446 б.
10. Имамов В. Могикан: повестьлар, тарихи очерк. – Чаллы: Газета-китап нәшр., 2001. – 192 б.
11. Имамов В. Нәзер: повестьлар, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – 240
12. Имамов В. Сайланма әсәрләр: алты томда. Т. 1. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 478 б.
13. Имамов В. Сайланма әсәрләр: алты томда. Т. 2. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 541 б.
14. Имамов В. Сайланма әсәрләр: алты томда. Т. 3. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 573 б.
15. Имамов В. Сәет батыр: тарихи роман, тарихи очерк. – Чаллы: КамАЗ, 1994. – 512 б.
16. Имамов В. Сөлейман солтан: тарихи кыйсса. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 223 б.
17. Имамов В. «Сегодня ни одного бизнесмена не заставишь открыть частную татарскую гимназию на свои деньги» / Интервью с писателем Р. Сабинова // «БИЗНЕС Online». – 2014. – 1 июля // URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/105501>
18. Имамов В. Татар яугирләр: тарихи очерк. – Казан: Мәгариф, 2003. – 335 б.
19. Имамов В. Тозлы яра: роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 384 б.
20. Имамов В. Утлы дала: тарихи роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 432 б.
21. Имамов В. Утлы дала: тарихи роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. – 776 б.
22. Имамов В. Япун татары: роман. – Чаллы: Газета-китап нәшр., 2004. – 152 б.
23. Имамов В., Әмирхан Р. Татарларның Ватан сугышы: XVI–XVIII гасырларда милли-азатлык яулары турында тарихи очерклар – Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – 80 б.
24. Заһидуллина Д.Ф. Яңа дулкында. – Казан: Мәгариф, 2006. – 255 б.
25. Кожин В.В. Историзм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «ИНТЕЛВАК», – 2001. – С. 321–322.
26. Ланин Б.А. Трансформация истории в современной литературе // Общественные науки и современность. – 2000. – № 5. – С. 175–180.
27. Лобин А.М. Литература и история: к вопросу о методах изображения истории в современной беллетристике // Личность. Культура. Общества. – 2009. – Т. XI. – № 51–52. – Вып. 4. – С. 453–457.
28. Лобин А.М. О путях развития исторической прозы в русской литературе начала XXI в // URL: <http://gospisatel.ru/konferenzija/lobin.htm>.
29. Мясников В.А. Историческая беллетристика – спрос и предложение // Новый мир. – № 4. // URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html
30. Новиков В. Невозможность истории // Дружба народов. – 1998. – № 11 – С. 188–194.
31. Салахутдинова З.Ф. Лексико-стилистические особенности произведений татарского прозаика Вахита Имамова: автореф. дис. ... канд. филол. наук:

10.02.02 / Салахутдинова Зифа Фаниловна; [Место защиты: Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова АН Респ. Татарстан]. – Казань, 2010. – 30 с.

32. Хабутдинова М.М. История Золотой Орды в интерпретации В.Имамова (роман «Кара-бек») // Тюркский мир и исламская цивилизации: проблемы языка, литературы, истории и религии: X Международная тюркологическая конференция (Россия, РТ, г. Елабуга, 13–14 апреля 2018 г.). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – С. 216–219.

33. Хәбибуллин М. Күңелләрдә дала кинлекләре // Мәйдан. – 2002. – № 6. – Б. 185–188.

34. Хәбетдинова М.М. Алтын Урданы сагындырган роман (В. Имамның «Карабәк» эсәренә беяләмә) // Мәдәни жомга. – 2018. – 16 февраль. – № 6 (1166). – Б. 8–9.

35. Хәсән-Кырымлы Ә. Күңелләренә тетрәндергеч китап («Сәет батыр» романы турында) // Шәһри Казан. – 1994. – 30 авг.

36. Mashakova A., Khabutdinova M. History of the Tatars in Literature of Tatarstan and Kazakhstan // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам XXIII междунар. науч.-практ. конф. – № 5 (21). – М.: Интернаука, 2019. – С. 107–111

37. Zinnatullina E.R., Khabutdinov A.J., Khabutdinova M.M., The genre peculiarities of Vahit Imamov's historical tale «Sultan Suleyman» // Astra Salvensis. – 2017. – Vol. 2017, Is. – P. 457–463.

УДК 821.512.145

ЖАНРО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА ВАХИТА ИМАМОВА «ЯПУН ТАТАРЫ» («ЯПОНСКИЙ ТАТАРИН»)

М.М. Хабутдинова, Л.Р. Гирфанова

Статья посвящается анализу жанрово-стилевого своеобразия романа В. Имамова «Япун татары» («Японский татарин») (2004). Доказано, что роман состоит из двух частей, созданных в разной стилистике. Если в первой части романа автор эксплуатирует наработки романа-хроники, то во второй – историко-авантюрного романа. Это оказало влияние на стилистику произведения. Жанрово-стилистические особенности романа В. Имамова обуславливают использование феномена антиномичности, который, реализуясь в стилистическом приёме контраста на всех уровнях языковой системы текста произведения, особенно ярко актуализируется на лексическом уровне с помощью диффузии полярных стиливых пластов, создающих эффект полифонии: литературные формы, обценная лексика, эмоционально-экспрессивные слова, фразеологизмы, пословицы и др.

Ключевые слова: татарская литература, Вахит Имамов, тема татарской эмиграции, историко-авантюрный роман.

The article is devoted to the analysis of genre and style originality of Vahit Imamov's novel «Yapun Tatars» («Japanese Tatars») (2004). It is proved that

the novel consists of two parts created in different styles. If in the first part of the novel the author exploits the achievements of the novel-chronicle, in the second – historical and adventurous novel. This had an influence on the style of the work. Genre and stylistic peculiarities of the novel by V. Imamov determine the use of the phenomenon of actinomycete, which, being realized in stylistic contrast at all levels of the language system of the text works especially well actualizes at the lexical level by diffusion of the polar stylistic layers, creating the effect of polyphony: literary form, obscene language, emotional and expressive words, idioms, proverbs etc.

Keywords: Tatar literature, Vakhit Imamov, theme of Tatar emigration, historical and adventurous novel.

Тема татарской мусульманской эмиграции стала объектом изучения татарских ученых, начиная с 1990-х гг. Постепенно сформировался целый корпус исторических и социологических работ на эту тему. Татарские писатели впервые обратились к этой теме в первой трети XX в. В татарской литературе XX–XXI вв. имеется целый корпус художественных текстов, где находит преломление тема татарской эмиграции (см. подр. [1: 94–96; 4: 107–123; 5: 35–45; 6: 119–126] и др.).

Свой вклад в разработку этой темы внес и татарский писатель Вахит Имамов. Его авантюрно-исторический роман «Япун татары» («Японский татарин») был опубликован в 2004 г. [2], в период «ре-визии» национальной истории, которая началась на перестроечной волне. В фокусе внимания писателя оказалась судьба татарских эмигрантов, осевших после Октябрьской революции в Японии. Деревня Салавыч и ее жители выступают в качестве микрокосма, заглянув в который можно постичь жизнь татарского народа и нашей страны в целом. Писатель выбирает «говорящий» топоним. Сеем предположить, что название *Салавыч* произошло от выражения «*сал агызу*», «*сал аулау*» – «спускать на воду плоты». Жители татарской деревни чувствуют себя ничтожными щепками, попавшими в водоворот катаклизмов эпохи. Реалистически достоверно В. Имамов описывает, как революция 1917 г. и гражданская война круто нарушили уклад национальной жизни. Страна погрузилась на несколько лет в хаос безвластия. Каждый спасался, как мог. Революция как наводнение вынесла людей-щепки на быстрину, завертела и понесла за собой.

Описания скитаний семьи Нижметдина бая по России в романе перекликаются с описанием скитаний семьи муллы Гайнутдина из пьесы Н. Исанбета «Хижрэт» («Беглецы») (См. подр. [4: 107–123]). Однако автор романа «Япун татары» («Японский татарин») сменил ракурс изображения. В. Имамов рисует драму своих героев – зажиточных крестьян не с сатирических позиций, а с глубокими сочувствием.

Вслед за К. Тинчуриным («Жилкәнселәр» («Без ветрил»)), Н. Исанбетом («Хижрәт») прозаик реалистически достоверно описывает расклад политических сил в стране. Если К. Тинчурина и Н. Исанбету волей судьбы суждено было стать современниками этих трагических событий, то В. Имамов реконструирует драму 1920 г. на основе изучения литературных источников, трудов историков, воспоминаний эмигрантов. Татарский прозаик подробно описывает хаос, царящий в Иркутске. Беженцы из Салавыча вынуждены были эмигрировать в Маньчжурию, Китай, Японию, Корею, Турцию. Их ряды постепенно редели: кто-то погиб в военных столкновениях, кто-то решил вернуться назад, кто-то умер от болезней и голода.

Автор уделяет пристальное внимание перипетиям судьбы Нижметдина бая и его родственников. Сквозь призму жизни одной семьи В. Имамов формирует у читателей представление о жизни эмигрантов в целом. Главный герой романа – Касыйм – покинул родину восьмилетним мальчишкой. Его семья под руководством отца Нижметдина, исколесив Дальний Восток, наконец осела в Японии. Благодаря трудолюбию, мальчик не сгинул в водовороте жизненных трудностей. Свою трудовую карьеру он начал на чужбине слугой – мальчиком на побегушках у Попова. Получив образование в татарском медресе, японской школе, Касыйм стал полномочным представителем немецкой фирмы «Мерседес» в Японии. В фокусе внимания писателя оказались и другие жизненные истории эмигрантов, которые даются в романе пунктиром. Автор на ряде примеров убедительно показывает, как трагически складывались судьбы эмигрантов на чужбине.

Роман В. Имамова состоит из 2 частей. Бросается в глаза, что они не пропорциональны по своему объему. В первой части реконструируется жизнь татарских эмигрантов на родине и чужбине (1920–1950 гг.), во второй – жизнь их родственников в современном Татарстане (конец застоя).

«Япун татары» («Японский татарин») выбивается своим жанрово-стилистическим своеобразием из других исторических романов В. Имамова. К 2004 г. писатель прославился созданием исторического романа «Сәит батыр» («Саит батыр», 1994) и романа-хроники «Татарлар Пугачев явында» («Татары в Пугачевском восстании», 1994). Все они были написаны на прочной документальной основе. Содержание и поэтика этих произведений четко соответствовали избранной жанровой форме. Автор в них придерживается принципа историзма в изображении исторических событий, стремится глубоко погрузиться в эпоху, благодаря изучению архивных материалов и исторических трудов. Создав эти произведения, В. Имамов заявил о

себе как о талантливом писателе-реалисте. По наблюдениям лингвиста З.Ф. Салахутдиновой, язык произведений В. Имамова отличается разнородностью. Писатель активно использовал в этих произведениях устаревшую лексику, заимствования, онамастикон, эмоционально-экспрессивные слова и др. Историческая лексика, по мнению ученого, выступает у художника слова приемом стилизации изображаемой эпохи, а также служит источником познавательной информации. Порой читателям, чтобы понять значение того или иного слова, приходится обращаться к словарям. Все это способствует повышению языковой компетенции читателей В. Имамов обогащает язык своих произведений фразеологизмами, пословицами. Писатель часто использует прием «говорящего имени» при характеристике своих персонажей [3: 25].

«Япун татары» («Японский татарин») написан в жанре историко-авантюрного романа. Это произведение родилось на волне «открытия истории», когда в обществе началось переосмысление установок советской истории. В. Имамов от «большой истории» сделал шаг к истории частной. Перед нами жизнь «маленького человека» – Касыйма, сына Нижметдина бая, данная в историческом срезе. Писатель знакомит нас с ценным опытом выживания на чужбине конкретной семьи, с успешной карьерой одного из ярких ее представителей.

Первая часть романа несет в себе черты романа-хроники. Хронотоп произведения вбирает в себя ключевые события из отечественной и мировой истории (революция 1917 г., гражданская война в России, Китае, голод в Поволжье 1921–1922 гг., Вторая мировая война, атомные бомбежки Хиросимы и Нагасики, Советско-японская война). Полнота и напряженность «частных жизней» в романе В. Имамова «Япун татары» («Японский татарин») находится в полной связи с движением общественной истории. Персонажи романа так или иначе оказываются в жизненных ситуациях, требующих от них обретения или отказа от подлинной духовности. Характеры персонажей проверяются ходом времени, историей. Читатели невольно вовлекаются в поток переживаний Нижметдина бая и его сына. Татары-эмигранты в меру сил сохраняют уклад жизни предков и на чужбине. Как и у себя на родине, они берут в свои руки ответственность за махаллю, держат магазин, строят мечети, медресе, следят за кладбищем. К ним тянутся единоверцы из разных концов света. Уважение в обществе род Нежметдина бая заслужил кропотливым трудом, своей набожностью, добрыми поступками, мудрыми решениями в критических ситуациях...

В. Имамов не идеализирует своих героев, фиксирует внимание читателей на их житейских ошибках. Так, Нежметдин бай оказывается втянут волей обстоятельств в ряд убийств. Если в случае разборок

пьяных офицеров он является свидетелем поневоле, то в случае убийства атамана Дутова – соучастником. Нежметдин бай был вынужден помогать комиссару Касымхану Чанышеву в его политических интригах, т.к. красные угрожали превратить жизнь его родного брата, вернувшегося на родину, в ад. Это принесло Нижметдину баю невыносимые душевные страдания. Он был уверен, что неудачи преследуют его семью за совершенные грехи. В молитвах, обращенных к Богу, в диалогах с самим собой старик обретает опору и извлекает правильные уроки из жизни.

Вторая часть стилистически резко отличается от первой. При изображении своих современников В. Имамов прибегает к сатирическим средствам, а сам сюжет все больше приобретает характер авантюрного повествования. Взор писателя обращен к прохиндеям-самозванцам, которые любыми путями пытаются объявить себя родственниками успешного японского татарина Кысыйма эфенди. Писатель использует прием контраста: противопоставляет представителей родов Мухитдина и Аппакаевых, создавших семью в Японии, с их родственниками и односельчанами из СССР. Письмо Касыйма эфенди и его супруги выступает проекцией их души. Стилистика этого письма контрастна комментариям односельчан, движимых корыстью и завистью к «японскому миллионеру». В. Имамов ярко и экспрессивно описывает, как деревенские жители потеряли покой, не зная, как извлечь быстро выгоду из такого родства: они бросились оформлять документы на выезд из страны, искать деньги для поездки, что привело к ссорам и скандалам.

Сатира писателя направлена не только против жителей татарской деревни, но и против уклада в стране в целом. В. Имамов едко высмеивает советскую бюрократическую систему. Все усилия односельчан японского татарина пошли прахом из-за переименования г. Брежнев вновь в Н. Челны. В. Имамов во второй части романа изображает кризисный момент в жизни нации – эпоху перестройку, когда страна погружилась в хаос.

С долей сарказма автор романа описывает муки кладоискательства, через которые прошли родственники. Они не поверили, что Касыйм эфенди настолько соскучился по родине, что готов приехать только ради того, чтобы ополоснуть ноги в родной реке. Японский татарин мечтает увековечить память отца, поэтому присылает односельчанам деньги на строительство мечети, которые местные «воротилы жизни» осваивают по-своему.

В. Имамов подробно описывает приезд японских гостей в деревню. Эта сцена в романе сродни по накалу страстей «немой сцене» из «Ревизора». Увидев на родине крохотную деревянную мечеть,

сделанную тяп-ляп, на которую японский татарин пожертвовал огромные деньги, Касыйм хаджи пережил настоящее потрясение. Он понял, что деньги, пожертвованные на строительство мечети в честь отца, были попросту разграблены. От переживаний у Касыйма хаджи случился сердечный приступ. Старик умоляет жену похоронить его не на родине, а в Японии: «Берүк, илгә апкайтып жирлә, Салисә бәгыйрькәем? Ялгыш, мине монда калдырып китә күрмә?!» [2: 148]. Эта последняя воля больного старого человека прозвучала приговором односельчанам. (Подстр. пер.: «Дорогая Салиса, если что со мной случится, похорони меня на родине?! Не дай бог, не оставляй меня здесь.»). Татарский писатель показывает весь трагизм сложившейся ситуации через антитезу *родина – чужбина*. В результате исторических катаклизмов родина превращается для преданных ее сынов в чужбину, а чужбина приобретает черты родины. Важную роль в романе играют монологи японских татар, в которых они высказывают слова признательности в адрес японского народа, проявившего заботу и гостепреимство в отношении эмигрантов. Такого отношения им не довелось увидеть нигде на чужбине.

В. Имамов прибегает во второй части романа к монтажной композиции, «театральной» выразительности образов. Он придает конфликту небывалую остроту. Проблематика сводится к противопоставлению *наших и не наших*, т.е. *советских татар – японских татар*. В. Имамов эксплуатирует авантюрную проблематику (противопоставление «покоя» и «беспокойства»). Сюжет во второй части основан на динамичной модели смены обстоятельств. Добродетельные герои (японские татары) противопостоят аморальности и безнравственности современников (советские татары). Для осмеяния жителей и образа жизни советского Салавыча В. Имамов прибегает к гоголевскому приему «смеха сквозь слезы». Сатира писателя проявляется прежде всего в обрисовке персонажей – односельчан и родственников, порядков и нравов в родном Салавыче. Кумовство, формализм, воровство, невежество, невысокий интеллектуальный и культурный уровень, пренебрежительное отношение «слуг народа» к народу – этими качествами писатель наделяет советских татар из Салавыча. «Высокому слогу» татар-эмигрантов, сохранивших родной язык в первозданности, в романе противопоставляется разношерстная речь односельчан, переполненная просторечьями, бранными ругательствами, идиоматическими выражениями, заимствованной лексикой. Советские татары не отличаются чувством религиозности, в отличие от японских татар, сохранивших на чужбине верность религии предков. Вторую часть романа пронизывает обличительный пафос. В. Имамов с грустью смотрит на

современность. Диспропорция в композиции романа работает на осознание масштаба потерь, пережитых татарским народом в годы социальных катаклизмов: утрата родного языка и культуры, размывание национального характера...

Роман В. Имамова создан в жанре историко-авантюрного романа. Писатель рисует трагедию татарских эмигрантов с глубоким сочувствием. Острые его сатиры направлены против своих современников, растерявших на ухабах истории лучшие черты татарского национального характера и уклада жизни. В. Имамов активно использует приемы контраста, антитезы. Анализируя языковые средства и приемы сатирического изображения, мы пришли к выводу, что писатель активно использует потенциал

- а) антропонимов: Халим Солдат, Рабиндранат, Ислах хэзрет и т.д.;
- б) топонимов: Комгансызлар урамы [3: 142], Убыр тау [3: 142] и т.д.;
- в) фразеологизмов, пословиц: «Дуңгыз үз ишен тапмый калама соң?» [3: 142], «жир йотты» [3: 143], «коры кашык авыз ерта» [3: 143] и т.д.;
- г) метафор с зооморфными свойствами: ябалаклар [3: 142], ач эт [3: 113] и т.д.;

д) эмоционально-экспрессивных сравнений: «авызлары суга жебертергә салган күн көвештэй ерык» [3: 143], «капчыктай зур бүксәсе» [3: 145], «агач битлек кигән кешегә охшاپ калды» [3: 146].

В. Имамов высмеивает идеологемы постсоветской эпохи: «яңарту», «дини ренессанс», «каммунизм», «мөстәкыйльлек», «бәйсезлек».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гирфанова Л.Р. Тема татарской эмиграции в татарской прозе XX века (на примере творчества М. Галая) // Литература и художественная культура тюркских народов в контексте Восток-Запад [Электронный ресурс]: материалы Международной научно-практической онлайн-конференции (Казань, 22–25 октября 2020 г.) / под ред. Ф.С. Сайфулиной. – Электрон. сетевые данные (1 файл: 3 049,55 КБ). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2020. – С. 94–96.

2. Имамов В. Япун татары. – Чаллы: Газета-китап нәшр., 2004. – 152 б.

3. Салахутдинова З.Ф. Лексико-стилистические особенности произведений татарского прозаика Вахита Имамова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 [Место защиты: Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова АН Респ. Татарстан]. – Казань, 2010. – 30 с.

4. Хабутдинов А.Ю., Хабутдинова М.М. Историческая основа и прототипы героев пьесы Н. Исанбета «Һижрәт» (1923): размышления после спектакля «Качаклар» («Беглецы») (режиссер И. Зайниев) // Tatarica. – 2017. – № 1 (8). – С. 107–123.

5. Хәбетдинова М.М. Ф. Бәйрөваның «Һижрәт» (2017) романында татар эмиграциясе темасы // Фәнни Татарстан. – 2019. – № 2. – Б. 35–45.

6. Safin M.F, Khabutdinova M.M, Khabutdinov A.J., The theme of muhajirlik in tatar prose [El tema del muhajirlik en la prosa tartara] // Opcion. – 2018. – Vol. 34, Is. 86. – P. 119–126.

ХӘЗЕРГЕ ТАТАР ПРОЗАСЫНДА ЖАНР ҮЗГӘРЕШЛӘРЕ (С. Хафизов әсәрләре мисалында)

А.Г. Хәлиуллина

В статье рассматривается творчество Сагидуллы Хафизова с точки зрения жанровых модификаций. Результат анализа позволят заключить, что произведениям автора присущи элементы разных жанров. Например, роман имеет ярко выраженную элегизацию, где скорбная эмоция остается системообразующей, повесть бытует как в традиционной, так и в «обновленной» форме, трансформируясь в «кыйсса». Многие произведения автора выстроены на притчевости, сказочности сюжета, интертекстуальности, ироничности.

Ключевые слова: жанровая модель, повесть, элегизация, кыйсса, традиция, трансформация, интерпретация.

The article examines the work of Sagidullah Khafizov from the point of view of genre modifications. The result of the analysis will allow us to conclude that the author's works are inherent in elements of different genres. For example, the novel has a pronounced elegization, where the grieving emotion remains systemic, the story is in both traditional and «updated» form, transforming into «kyissa». Many of the author's works are built on parable, fabulousness of the plot, intertextuality, ironicity.

Keywords: genre model, story, elegance, movement, transformation, interpretation.

XX–XXI гасырлар чигендәге татар әдәбияты үзенең күпгасырлык традицияләренә тугры калган рәвештә, яңа заман алып килгән үзгәрешләргә, әдәби-мәдәни аралашулар нәтижәсендә туган яңа сыйфатларга ия. Яңа ижтимагый-мәдәни шартларда кешелек кыйммәтләренең генә түгел, ә фикерләү куәсенең дә алмашынуы, әлегә кадәр әдәбиятта өстенлек иткән реалистик сурәтнең үзгәрүе язучыларга сурәтәләнең яңа юлларны эзләргә этәргеч бирә. Жәмгыятьнең фәнни-техник алгарыш кичерүе, кешелек тормышына башка сәнгать төрләренең (кино, графика, анимация), шул исәптән интернетның үтеп керүе, чынбарлыкны кабул итүнең көтелмәгән сыйфатларын ача. Елдан-ел яңа исемнәр, яңа әсәрләр белән тулыландырылган әдәби барыш әдәби материалны оештыру, әдәби формага төрүдә дә сизелерлек яңалыklar, ачышлар барлыгын ачык күрсәтә. Бу, бигрәк тә, 1980 нче еллар ахырыннан язучыларның әсәрләренең жанрын билгеләүдә кабул ителгән кануннардан читләшеп, яңача исем-атамалар тәкъдим итүендә дә чагыла. Билгеле, жанр атамасындагы үзгәрешләр автор интонациясенең

чагылышы гына булмыйча, эсәрнең тулаем яңарышына да китерделәр. Кайбер язучылар роман һәм повестьларны «кыйсса», «бәян» атамалары белән тәкъдим иттеләр (Н. Гыйматдинова, Г. Гыйльманов, АХИР, С. Хафизов һ.б.), бер ишеләре билгеләнгән жанр атамасына ачыклык кертүне (роман-нәсер, роман-хатирә, роман-элегия, роман-хроника, повесть-истәлек, роман-монолог, роман-диалог һ.б.) кирәк таптылар, өченчеләре исә бөтенләй чәчмә һәм тезмә жанрлар арасындагы чикләргә дә жуеп, кызыклы экспериментлар ясадылар.

Жанрларның күчеш-үзгәреш табигатен тикшергән М.Ю. Звягина «Жанр белән уйнау тенденциясе, традицион жанрларны ничек кенә булса да трансформацияләү, аларның модификацияләрен булдыру омтылышлары – болар барысы да постмодерн һәм авангард эстетикасының гына аермалы сыйфатлары түгел, ә реализм өчен дә гадәти алымнарның берсе», [1: 28] – дип билгели.

Башкортстанда яшәп ижат итүче, эсәрләрендә реалистик һәм романтик башлангычны оста бирүче язучы Сәгыйдулла Хафизовның (әдәби псевдонимы Сәгыйть Лашманчы) ижаты да заман әдәбиятының жанрлар хассиятендәге үзгәрешне тоемларга ярдәм итә.

Бүгенге көндә Татарстан Язучылар союзының Жамал Вәлиди исемендәге премия лауреаты С. Хафизовның әдәбият галиме буларак эшчәнлегенә «Татар әдәбияты тарихы»ның 7 томында [2], Ә. Закиржанов хезмәтләрендә [3], А. Хәлиуллина һәм Д. Булатова тарафыннан язылган китапта [4; 280], әдәби эсәрләренә күзәтү профессор Х. Миңнегулов [5], яшь галим Р. Сөләйманов тарафыннан башкарылса [6], язучының чәчмә эсәрләрендәге табыш-ачышлар жидти тикшеүнәләр таләп итә.

Мәсәлән, язучының «Гомерем фасыллары» [7] китабына тупланган бер төркем эсәрләрендә («Гомерем фасыллары», «Кирлегәчтә ике яз», «Яшьтәшләр») эссе жанрына хас көчле лирик-эмоциональ башлангыч, ижтимагый күренеш һәм вакыйгаларга тәнкыйди бәя шәхеснең субъектив фикер-кичерешләре белән үрелеп бирү ачык чагыла. Башка эсәрләрдә дә шушы үзенчәлекләрен дәвам итүе, язучының заман тәкъдим иткән сәяси, икътисади табышмакларны әдәби-нәфис жәһәттә чишәргә алынуы күзәтелә. Шушы көннәрдә генә «Кызыл таң» газетасында басылган «Жыр өйрәттә мине хөр яшәргә...» [8] күләмле язмасындагы образлылык һәм субъективлык синтезы язучының тел матурлыгын, күренешләренә, кешеләр арасындагы мөнәсәбәтләренә анализлауда логик эзлеклелеккә омтылу һәм бәяләүдә хислелекнең өскә калкып чыгуы ижатында эссе жанрының ныклап урынлаша баруын ачык күрсәтә. Ижтимагый, сәяси, мәдәни тормыштагы вакыйгаларны күңел бизмәне аша үткәреп язылган элегә язмада шулай ук

тарихи-документаль проза сыйфатларын да тоемларга була. Аерым бер даирә кешеләре белгән фактларны хәтердә барлау, замандашларының күркәм сыйфатларын ачарга тырышу яшәүгә дөрт уятучы жыр образына бәйләп алып барыла. Жыр, шигырь текстларының да урынлаштырылуы лириклыкны тагын да көчәйтә.

Роман-элегия дип аталган «Алман күчтәнәче» роман таләпләренә тугры калган сыйфатта, сайланган материалы, моңсу уйлану-фикерләүләр, алда торган «үлем үкенче» белән элегия жанры таләпләренә җавап бирә. Элегия, күп очракта, шәхси, «ул бар нәрсәдән дә өстен булган вакыт белән берьялгызы калган кешенең шәхси хискичерешләре» [9: 9]. Әсәр яшәү һәм үлем вакыйгаларын колачлый, заман һәм кеше язмышы бәрелеше хакында уйландыра, совет кешесенең тормышы гына түгел, барлык кылган эш-гамәлләре, хәтта аңы да идеологик кабыкка төрөнгән булуын тәнкыйтлы.

Роман үзәгенә Сара һәм Хабул гаиләсе куелып, язучы Хабулның сугышта әсирлеккә элгүен, котылып кайткач, авылдашларының «сатлыкжан» дип рәнҗетүләрен, шул сәбәп белән Сараны эштән алуларын, «кара мөһернең» улы Давытка да төшүен, малайның мәктәпне тәмамлаганда алтын медаль ала алмавын, гарьлегеннән авылдан качып китүен жанлы картиналарда сурәтләп бара. Озак еллар үткәч, Хабулның батырлыгы өчен аңа орден тапшырылса да, гаиләгә тынычлык килми.

Әсәрдәгә төп вакыйга Алманнан кайткан күчтәнәч тирәсендә оеша. Бу – Хабулның әсирлектә чакта хужасы булган Карл фон Ницшениң китель якасыннан табып алынган агулы ак куык. Паралич суккан Хабул, тамагына ямаш шеш чыккан Сара, шул агуны эчеп, якты дөнья белән хушлашырга карар кылалар. «Шушындый гайре табигый халәттә үткәннәрне искә төшерү, төрле вакыт яссылыкларының үзара кушылып китүе әсәрдәгә киеренкелекне, фажигаи драматизмны тагын да көчәйтә» [5: 7].

Сараның кыйбла җиле, учак-ут, су-ана белән хушлашуы, Жир-анага рәхмәт әйтөп, үлемгә эзерләнүе күнел чистарынуы рәвешендә кабул ителә һәм татар әдәбиятындагы архитипик ана образлары белән рухи тәңгәллек сизелә.

Әсәр башында килеп кергән «кыйбла җиле» сүз-гыйбарәсе инсанның тормыш принципларына тугрылыгы, яшәештәгә урынын ачыклау символы кебек кабул ителә. Сара белән Хабулны кырык еллап абзар бүрәнәсе ярыгында сакланган «алман күчтәнәче» ярдәмендә якты дөньядан китүдән шул ук «кыйбла» тыеп килә. Кешеләрне кыерсыту-жәберләүләргә дучар иткән заманның үзгәрүе, жәмгыятьнең башка кыйбла сайлавы укучы белән сөйләшү рәвешендәгә йомгакта ачык тоемлана.

Язучы, эсэрнең фэлсәфи-эстетик эчтәлеген ассызыклап, Мөхәм-мәдьярның «Төхфәи мәрдан» («Егетләр бүләге») поэмасына мөрәжә-гать итә. Бүре тарафыннан ботарлап ташланган кыз турындагы хикмәт ярдәмендә «Алла әмере – жирдәге иң хак канун» дигән метафорик фикерне калкытып, аның белән янәшә «язмыш-тәкъдирдән качып булмый, ләухелмәхфүздәге юллар тәмамланмыйча, кеше жаны тәнне ташлап китә алмый» дигән шәрехләүгә дә урын калдыра.

Язучының «Фиргавен калтасы», жанр билгеләмәсе эсәр исеменә үк чыгарылган «Баз кыйссасы» – Көнчыгыш әдәбиятларында киң таралган кыйсса буларак тәкъдим ителә. Төрки-татар әдәбиятында XIII гасырдан, Кол Галинең «Кыйссаи Йосыф» поэмасы аша билгеле кыйсса – героик, фантастик, әкияти һәм тарихи вакыйгаларны тер-гезүгә корылган эпик, кайбер очракта лиро-эпик жанрны үз эченә ала.

С. Хафизовның «Фиргавен калтасы» кыйссасы, беренче карашка, Яхья исеMLE геройның гаилә, авыл, ил күләмендә кылган гамәлләрен мактауга корылган дастанны хәтерләтә. Халык ижаты үрнәкләреннән килгәнчә, герой гайрәтле, уңган, булдыклы, төс-башка да матур, сөй-кемле. Әсәрдәге вакыйгалар төенләнешле геройның туганнары белән бәрелешеннән башлана: үсмер малай гаилә низагының үзәгендә ка-лып, абыйсы һәм жиңгәсе тарафыннан кимсетүле сүзләр ишеткәч, туган нигезенә рәнжеп, әнисе Мәһрүзәне зар елатып туган тиешле чулак Газизә түгәсенә йортына чыгып китә. Яхьяның бу адымы әки-ят батырларының ил гизәргә, бәхет эзләп олы юлга чыгып китүен хә-терләтә. Нәкъ шул көннән герой тормышында укучыны шаккатыры-рлык вакыйгалар башлана: халык телендә йөргән, күпләрнең хыялы булган алтын тулы фиргавен калтасын таба, биш почмаклы йорт сала, Мәжнүндәй гыйшык тоткан кызга өйләнә, авылда дәрәжәле вазыйфага сайлана, патшага бүләк тапшыру миссиясе йөкләтелә һ.б.

Икенче, укучы күзеннән тирәнгәрәк, эсәрнең мавыктыргыч сюже-ты артына яшерелгән, уйландыра торган фэлсәфи катлам, вакыйгадан-вакыйфага көчәя бара. Үз көнитешен генә кайгыртып яшәгән Яхья сызыгы фонында үз кавемен сатып Иван Явыз кулыннан фиргавен калтасы алган Камай морза турында легенда, әкияти-фантастик фир-гавен һәм аның калтасына бәйле вакыйгалар, шәркый (асламчылар, кәрваннар) сурәтләр, хикәяләү стиле эсәргә кыйсса жанры сыйфат-ларын бирә. Кыйсадагы реалистик һәм романтик сурәт Яхья һәм тирә-яктагыларның тормышын ике төрле итеп тасвирлауга юл ача. Халык әкиятләрендәге герой кебек жиңел генә баеп, хур кызыдай сылуга өйләнеп бәхетле тормыш башлаган Яхья образы аша язучы замандашларын кисәтә кебек. Хыянәт белән кулга төшерелгән алтын-нар бәхет алып килмичә, саваплы эшләрдән бигрәк үз мәнфәгатьләрен

кайгыртуга юнәлтелгәнлектән, Яхъя күңеленә бары тик борчу-хафалар гына сала, йөрәге кыса башлый.

Әсәрдәге әкияти-фантастик сурәт («кинәт чокыр эче ялтырап, киңәп китте, ниндидер зиннәтле мәгарә төсен алды. Һәм безардан тавыш иясе үзе дә килеп чыкты. Башында алтын таж, өстендә кыска жиңле һәм кыска балаклы бик килешле киём моның. Карап торышка жыйнак һәм жиңел сөякле яшь кенә егет» [10: 307]) реалистик тормыш картиналары белән янәшә үрелеп алып барыла. Хыялый, чиктәш халәт әсәрнең психологик яссылыгын көчәйтә.

Кара-каршы әйтеш, уенны хәтерләткән эпизодлар; «сүз белән бозау имезмиләр» [10: 292], «бер кискән икмәк ябышмый» [10: 299] «урланган кыз – өч тиенлек хатын» [10: 342], «брат братның дуңгыз көтүенә рад» [10: 304], «гөрәше патшага, төпчеге безгә» [10: 290] кебек мәкаль-әйтәмнәр, сүз-тәгъбирләр; мишәр, чуваш, башкортның үзара тел-лөгәть алышуы әсәрне халыкчан итә.

Әсәрдәге төп фикер «фиргавен калтасы» ачкыч сүзгә бәйлә бирелгән һәм шартлы-романтик сурәт рәвешен ала. Исәпсез алтын тәңкәләр тутырылган сихерләнгән калта бары тик изге, саваплы гамәлләр кылучыга гына бәрәкәт алып киләчәк дигән фикер һәрдаим расланып тора. Акчаларын пирамидалар салуга сарыф иткән фиргавен яшьли дөнъядан китә, үз милләтен сатып кулына калта төшергән Камай морзаны үтерәләр, шәхси мәнфәгатьләргә өстенлек биргән индивидуалист герой Яхъяга да калта дөнъясын житеш итеп оештырырга бульшлык итсә дә, күңел тынычлыгы таба алмый. Фиргавен калтасы – кешеләр арасына сынау итеп жибәрелгән бизмән. Кыйссаның эчке мәгънәсен колачлаучы символлар: баш очында әйләнүче козгын, фиргавен пирамидалары, Мәскәү Кремле – әсәрне күптәвешле итә, полифоник яңгыраш фәлсәфи югарылыкка күтәрелә, тирән гомумиләштерүләргә китерә.

Хәзерге татар прозасын жентеклә өйрәнгән әдәбият галиме Д. Заһидуллина билгеләвенчә, «татар әдәбиятындагы «күчеш» чорына хас күренешләр арасында күптәвешле, әдәби текстларның күпмәгънәлеге, әдәби әсәрнең композицион яктан ачык калуы, психологик анализ кебек сыйфатлар ачык чагыла [11: 135]. Өлеге күркәм сыйфатларны С. Фафизовның «Фиргавен калтасы» кыйссасында да ачык күрәбез.

Язучының «Баз кыйссасы»нда да Әгълә исемле геройның очраклы рәвештә көтелмәгән шартларда калып, котылгысыз кебек очракны жиңеп чыгуның әкияти интерпретациясе бирелә. Әсәр Әгъләнең хатыны Камиләнең күз-карашынан ераграк, базга яшереп куелган хәмер артыннан төшеп, базда бикләнеп калу һәм аннан чыгу тарихын бәян итә.

Геройның күңел кичерешләрен, уйлануларын үз эченә алган әсәрдә вакыйгаларны оештыручы, кыйссаның үзегә булып хроно-

топ тора. Урынның – баз, вакытның санаулы көннәр белән чикләнүе сюжетка символик мәгънә сала: Әгъләнен, хәмер артыннан төшөп, базда бикләнеп калуы хаталанып, эчкечелек чоңгылына батуы белән ассоциацияләшә, баздан котылу, югарыга күтәрелү тарихы геройның үз-үзен жиңүенә өмет һәм ышаныч уята. Тоткынлыктан котылу өчен ирнең төннек торбасы буеннан базны казып чыгуы аның үжәтлеген дә, тырышлыгын да дәлилли. Үлем куркынычы, юха елан белән саташу кеше һәм тирәлек проблемасын тагын да калкуландыра һәм кызыклыгына нәтижәләргә китерә. Жансызлык һәм табигатькә якынлык бәрелеше Әгълә һәм Гасыр мөнәсәбәтләрендә полифоник янгыраш ала.

«Ике Фатыйма» повестенда бер исемдәге ике герой язмышының бәхетле һәм бәхетсез чорлары баян ителә. Хикәяләүче герой Ясир сөйләгәннәрдән авыл тормышының нечкәлекләре дә, кешеләр арасындагы мөнәсәбәтләр дә шәрык прозасы традицияләреннән килгән хис, лириклык белән үрелгән. Фатыйма-Мидхәт-Мәрван сызыклары мәкер һәм саф күңеллек, мин-минлек һәм ихласлык бәрелешен төрле вакыйгаларда чагылдыра, язмыш дигән фарызга ышандыра башлый. Чая, үткер Фатыйма белән тыйнак сабыр Фатыйма арасындагы конфликт, әкият геройлары арасындагы чишелеш кебек, берсенә – баеп, бәхеткә тиенеп, икенчесенә жәзасын алып, бөлөп калуы белән тәмамлана. Повестьның ахырындагы «Туйда булдым, бал-мәй эчтем, кече телгә дә йокмады, мыек кына чыланды, кебек әкият гыйбарәсеннән башка бер тел табышы да юк шикелле...» дигән сүзләр дә бәхетле тәмамланган сюжет сызыгын өскә калкыта, вакыйгаларны бер ноктага жыя. Реаль һәм әкияти башлангычларның кушылуы эсәренә романтик рухын нигезли.

Гомумән, С. Хафизов ижатында мажаралылык, әкияти-хыялы вакыйгалар күпләп бирелә. Реаль вакыйгаларны романтик яссылыкта сурәтләү, геройларны гадәти булмаган шартларда сынау, урыны-урыны белән каһкаһәле көлү, сюжетка салынган эчке ирония язучы каламәнең уңышын билгели. Әсәрләрдәге интертекстуальлек, образлык, тел-стиль чараларының мул һәм уңышлы булуы язучы ижатын үткәндәге традицияләр белән бәйләп тора.

Кыскасы, С. Фафизов ижатында роман, повесть жанрларының күчеш-үзгәреше нәтижәсендә туган табышлар бихисап. Заман әдәбиятына хас булган күркәм сыйфатларны туплаган эссе, кыйсса жанрындагы ижат үрнәкләре тирән гомумиләштерүләр ясарга мөмкинлек бирә.

ӘДӘБИЯТ

1. Звягина М.Ю. Жанровые трансформации в русской прозе второй половины XX – начала XXI в.: монография. – М.: КНОРУС; Астрахань: АГУ, ИД «Астраханский университет», 2016. – 292 с.

2. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 7 т.: 1985–2000 еллар / фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов. – Казан, 2019. – 574 с.
3. Закирзянов А.М. Основные направления развития современного татарско-го литературоведения (кон. XX– нач. XXI в.). Казань: Ихлас, 2011. – 320 с.
4. Хәлиуллина А.Г., Сөләйманова Д.Д. Туган як әдипләре. Башкортстанда хәзерге татар прозасы: шөхес, ижат, тәнкыйть. Уку басмасы. – Уфа: Китап, 2013. – 320 б.
5. Миңнегулов Х. 2011 елда «Казан утлары». Режим доступа. https://kpfu.ru/staff_files/F2089605120/O.Kazan.utlary.za.2011.g..pdf. Дата обращения: 03.11.2020 г.
6. Сөләйманов Р. Күңел явын алырдай гүзәл гамь // Тулпар. – 2013. – № 6. – Б. 34–36.
7. Хафизов С. Гомерем фасыллары: Повестьлар. – Уфа: Китап, 2013. – 304 б.
8. Хафизов С. «Жыр өйрәтте мине хөр яшәргә»... // Кызыл таң. – 2020. – № 78, 80, 82.
9. Токарева Г.А. О жанре элегии и элигическом модусе // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. – 2017. – № 1 (29). – С. 7–11.
10. Хафизов С. Мәхәббәттә ярлыкау юк: роман, повестьлар. – Уфа: Китап, 2020.
11. Загидуллина Д.Ф. Современная татарская проза (1986–2016): основные тенденции историко-литературного процесса. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 346 с.

УДК 821.512.145

ШАГЫРӘ РОЗАЛИНА ШАҖИЕВА ИЖАТЫНДА ЖАНР-СТИЛЬ ТӨРЛЕЛЕГЕ

А.А. Шәмсутова

Поэзия Р. Шагеевой имеет свой неповторимый стиль, где слова, окутанные в романтическую стихию, становятся самоценностью. Для Р. Шагеевой поэт или художник, прежде всего творец-демиург, он должен воссоздать Мир по-новому. Во многих ее стихотворениях прослеживается идея разрушения стереотипов строения стихотворной мысли, взамен предлагается «словотворчество» («заумная поэзия»), где происходит культивирование «рафинированности» ощущений, использование новых иноязычных слов или слов в более содержательном смысле. Как и для творческой практики имажинистов, поэзии Р. Шагеевой характерен эпатаж, анархические образы и выразительные средства, мотивы.

Ключевые слова: Р. Шагеева, татарская поэзия, современная философская лирика.

The poems of Rozalina Shageeva have their own style of words wrapped in the romantic elements. A poet or an artist for R. Shageeva, first of all, is a creator who must recreate the World in a new way. In many of her poems

traced the idea of destroying the stereotypes of the poetic thought structure, instead of offering ‘word creation’ (‘abstruse poetry’), where the cultivation of sensations’ ‘refinement’ takes place. She uses new and more meaningful words. As well as imagists, for the creative practice R. Shageeva’s poetry has shocking anarchic images and expressive means and motives.

Keywords: Rozalina Shageeva, Tatar poetry, modern philosophy lyrics.

Һәр шагыйрь ижаты бер-берсен кабатламый торган стильләрдә гәүдәләнә. Стиль шагыйрьнең дөньяга карашы позициясеннән чыгып сайланган, дөресрәге, дөньяны кабул итү, чагылдыру рәвешен дәлил-ләүче төп сыйфаты. Стиль ул – тышкы дөнья белән аралашу формасы, күңел дөньясын, әйтергә теләгән фикерен чагылдыручы көзгә. Бу идея, тема, характер сюжет, тел-сурәтләү чаралары бердәмлегеннән, бөтенлегеннән гыйбарәт [1: 67].

Шагыйрә Розалина Шаһиева ижатының төп үзенчәлекләрен атаганда, без аның әсәрләрендә чагылыш тапкан шәркый образларны, төрки мотивларны, сүз сөрешен, Хафиз, Низами, Руми стилинә хас язу рәвешен искәрми үтә алмыйбыз. Ижатының һәм рухының шәрык поэзиясенә якынлыгы Р. Шаһиева атаган жанрларда – дастан, касыйдә, газәл, келәү һәм башкаларда, фәлсәфи-эстетик карашларында да чагылыш таба. Шагыйрә, шәрык философ шагыйрьләре рухында, жиһанның яратылышы, яшәеш хакындагы хакыйкәткә омтыла. Бу хакыйкәт аның әсәрләрендә төрки-мәжүси тоемнар аша, татар-мөселман күзаллаулары аша, тагын да гомумирәк пландагы кешелек дөнъсы призмасы аша эзләнә.

Р. Шаһиева ижатының асылын билгеләп, шагыйрь Р. Фәйзуллин болай дип язган иде: «оригинал фикер ташкыны, сурәтләр тезмәсе, көтелмәгән ассоциацияләр аша бөтереп ала, әсир итә» [2: 6]. «Шәрык шигъриятен бар иткән төп телләренә, ул телләрдә сөйләшкән халыкларның сурәтле фикерләрен, сүз сөрешен шагыйрәнә аһң сизгер-леге белән тоя ул», – дип характерлый аның төп ижат стилин шагыйрь Зөлфәт.

Жанрлары белән төрле булган Р. Шаһиева лирикасы үзенә композициясе белән дә бүгенге шигърьләрдән күпкә аерылып тора. Монда Г. Тукай, Һ. Такташ, Р. Фәйзуллин, Р. Харислар ижатында сәнгатьчә формалашкан классик шигърь калыбы да, ак шигърь, ирекле шигърь дә, романтик шагыйрьләргә хас булганча антитеза рәвешендә бирелгән, символларга корылган касыйдәләр дә, мәснәви жанрындагыча рифмалашкан (аа, бб, вв), берничә дистә бәеттән торган шигърьләр дә бар. Төрки-татар әдәбияты жирлегендә Р. Шаһиева яңа шигъри эксперимент ясый: төрле жанрларны үзара үрәп һәм яншә бирә. Бу исә аның ижатының стиль үзенчәлеген формалаштыра. «Шәрык белән

Көнчыгыш, чал ислам культурасы утилитар Европа прагматизмы белән глобаль бәрелеш алдында торганда бу жыентыкның эчтәлеге ислам культурасы ягындагы татарлар өчен чиктән тыш әһәмияткә ия», – дип ассызыклы тәнкыйтьче һәм язучы М. Юныс [4: 264].

Р. Шаһиева ижатына хас төп үзенчәлекләрдән без аның лирикасының шәрәк поэзиясе рухына якын булуын күрсәтә алабыз. Р. Шаһиеваның әдәби зәвыклары киң. Ул ихтирам белән фарсы шагыйре Хафизны, фарсы-тажик шагыйре Г. Хәйямны, гарәп шагыйре Абу-Галәл-Муаррины, төрек шагыйрьләре Ю. Әмрене, Әхмәт Пашаны, Карачы Огланни, швед шагыйре Тумас Транстремерны, үзбөзнен милли шагыйрьләрдән Г. Тукай белән Дәрдемәндне үзенең әдәби остазлары дип кабул итә; аларның тәржемәләре аша гарәп-фарсы, төрек, швед әдәбиятлары, дөньяга карашлары белән таныша. Шулар рәвешчә, татар шагыйрәсе ижатында бөтендөнья әдәбиятының (Көнчыгыш һәм Көнбатыш) әдәби традицияләре аерылгысыз бербөтен булып килеп кушыла.

Р. Шаһиева ижатының *стиль сыйфатларын* билгели торган әлеге күренеш ул тудырган яки төрки-татар, шәрәк әдәбиятларында яратып кулланган образлар системасында да чагылыш таба. Шагыйрә ижатында өч агым бергә кушыла һәм аның *индивидуаль стилиен* формалаштыруда төп рольне үти. Бу 1) *фәлсәфи рефлексиялелек* (ягъни үз-үзен кабат тудыру сәләте), 2) *психологик анализ һәм 3) лирик башлангыч, лирик ирония*. Аның ижатындагы һәрбер башлангычка аерым сәнгатьчә логика, гомумкыйммәтләренә барлау сыйфаты хас.

Р. Шаһиева шигъриятенең сурәтләр дөньясы, форма үзенчәлекләре күпчелек очракта урта гасыр көнчыгыш әдәбиятлары традицияләрен хәтерләтә. Шагыйрә еш кына, иреккә һәм ак шигърьдән тыш, гарәп-фарсы, төрек һәм иске татар романтик әдәбияты өчен хас булган *касыйдә, газәл, кыйтга, фәрәд*, жанрларына мөрәжәгать итә. Ләкин көнчыгыш поэзиясенең эчтәлек һәм шәкел (форма) мөмкинлекләренә дә ул ижади якын килә. Үз заманының милли азатлык таләпләреннән чыгып, аларга яңа ижтимагый яңгыраш, яңа эстетик мәгънә бирә.

Көнчыгыш традицияләренә ижади якын килүне касыйдә жанры мисалында да күрәп була. Бөек мәдхияче Хакади (1120–1199) заманынан ук килә торган ода поэзиясенең югары стилиен, күперенке дидактикасын, абстракт-романтик фикерләвен Р. Шаһиева публицистик максатларга буйсындыра, конкрет реаль эчтәлек белән баета. Гасырлар буге патшаларны, вәзирләренә, идарәчеләренә мактаган, кешенең әхлакый асылын яңартуны максат итеп куйган касыйдә Р. Шаһиева ижатында милли яшәешкә, хөррияткә дан жырлаган, яңарышка өндөгән, жәмгыятьнең кешелексезлеген тәнкыйтьләгән публицистик шигърь булып үсеп китәләр.

*Күрде күңел кире аккан елгаларны,
Үлем белән зольым тулы ямьсез хата
йолаларны,
ләкин сизә ил-баланың
бакча кебек үсәчәген –
аллы-гөлле чәчәкләргә батачагын-атачагын,
тик яшәсен, сырышкандай жыл агачка,
мәңге барсын киләчәккә
Минем моңлы татар рухым,
татар жаным! («Татар жаным»)*

Р. Шаһиеваның фикерләү рәвеше классик шигырь кысаларына гына сыймый. Шуңа да ул шәрык поэзиясе жанрларына мөрәжәгать итеп, аларны үзенчәлекле файдалана. Әмма шагыйрә милли традицияләр, милли жанрларга мөрәжәгать итү аша Яшәеш фәлсәфәсе һәм милләт язмышы ясылыкларын үзара якынайта. Әйттик, төрки халыклар өчен хас жанр *дастанга* мөрәжәгать итеп, Р. Шаһиева бүгенге чор лирик героен үткән белән, ерак гасырлар белән тоташтыра. «Кан» обrazy аша бүгенге герой үткәннәрнең тере сурәтен күзалдына китерә.

*Үзем күрмәгәннәр кайный жанда,
ата-баба биргән Кан аша –
зольым белән акыл якалаша,
хөрлек белән коллык кыйнаша.*

«*Ак ияккә кулым таянганда*» әсәренең стиле чорга хас сыйфатларны санап чыгу, адәм баласы яшәешенең катлаулы, канлы сугышлы, каршылыклы булуын тасвирлауга корылган.

*Кичү – кайту, калу – камалышлар,
Потлар-сыннар, күзле бүкәннәр.
Даһи ата-баба, дала корты,
Таш китаплар, коллар, базарлар.
Бүре жыры, айга инанулар –
гөмбәз артындагы намазлар...*

Өлеге әсәрдә каршылыклы вакыйгалар бер-берсе белән янәшә аталалар, бәрелештереләләр. Мәсәлән, бүре улавы һәм айга инану мәжүсилек белән янәшә аталса, айга табыну, аны сагыну кебек кабул ителсә, шушы ук образ гөмбәз артындагы намаз белән, ягни бер Аллага инану процессы белән бәрелештерелә.

*Каршылыклы дөнья, төш
жылкәмә
балдак-балдак
сулыш алганда...*

Өлеге юлларда тормышның каршылыклы булуы *кире атау* принцибы аша кулланыла.

Р. Шаһиева ижатында чагылыш тапкан икенче бер агым – психологизм. Аның шигырьләрәндә чынга ашмаган мэхэббәт тәэсирле һәм нечкә төсмерләрдә тасвирлана. Бу да шәркый стилдә бирелә һәм күпмедер дәрәжәдә шәрәкнең мэхэббәт концепциясе һәм матурлык эстетикасына нигезләнә.

*Йә юат мине, йә югалт...
йә гөлең ит, йә көлең,
йә назың сал, йә ярып сал
син минеке түгелен.*

(«Шәрәк миниатюраларына ияреп»)

Өлеге әсәр эчендә автор татар әдәбиятының сүнмәс булган Кол Галиның «Кыйссаи Йосыф» әсәренә читләтеп мөрәжәгать итә: үзенә сөю халәтен Зөләйханың мэхэббәттәге януына тиң икәнән ача. Әдәбият белемәндә моны «аллюзия» дип атыйлар.

*Бир илләргә, бир җирләргә,
булсын гына савабы –
Зөләйхадәй сыгылдыра
сөюләренәң газабы, –*

шигырендә бер ук вакытта төрки-татар, иске татар теленә хас сөйләм дә, хәтта Дәрдемәнд рухында фикерләү дә сизелә. Мәсәлән:

*Бизәнән ат алларымда,
кулда сыза дилбегәм.
Нечкә сират – безнең ара,
мин беренче бил бөгәм, –*

дигән строфаның беренче 3 юлы татар халык җырлары үрнәгендә язылса, соңгы строка исә авторның үз сүзе булып кабул ителә.

*Шаләләләр шаулап килә,
болганчык ташкын ае.
Яз аһәңе керде мәллә,
ашкына башкынаем,
башыма ашкынмаем, –*

дигән өзектә дә беренче строканың тоны Дәрдемәнднең шигырь капыбын хәтерләтә; калган өч строка халык җырлары тибында, соңгысы исә авторның үз чыгарылмасы – «мәсәл» кебек яңгырый.

Р. Шаһиева ижатында XX гасыр башы татар шагыйре Дәрдемәндкә ияреп, аңа назыйрә рәвешендә язылган шигырьләр дә бар. Аларның ижат ителүе – шагыйрәнәң күңел аһәңе белән Дәрдемәнд әсәрләренәң

туры килүе билгесе. Мәсәлән, «Бүзләрем маналмадым» дигән шигырьдә автор мэхэббәт фажиғасен, аннан алган тээсирләрне бирә:

*Ялкын тулы касә суздың,
шәраб, диен уйладым:
әллә агу, әллә дару –
тоймадым һәм туймадым.*

Бу әсәрдә мэхэббәт драмасы бөтен тулылығы белән күзалдына килеп баса. Монда сагыш-хәсрәт тә, үксү-сыкрау да. Мэхэббәт драмасы бу әсәрдә үзенең зенитын үткән, әмма батышка әле житмәгән. Лирик герой сыгылып, үлемгә әзерләнми, мэхэббәт тулы йөрәген милләткә хезмәткә бора:

*Үтте уklar, үтте утлар –
Сизмәдем һәм бизмәдем!...
Бизмәдем... Санга санамый
көннең – мэхлүк базарын –
пошындым, мәртәбә күреп,
ил зарын, ватан зарын.*

Ахырда мэхэббәт гадәти вакыйга кебек уза торган күренеш итеп бирелә, лирик герой тынычлана.

*Узарын белеп гамьнәрнең,
Язмышыма янадым.
Ул калдырган яраларны
Гөлләр белән ямадым...*

Бу шигырьдә дә Р. Шаһиева өчен хас рефлексиялелек (яңадан тууга сәләтле булу) күренә:

*Ямадым – аштым яңадан,
Булып күккә тарардар.
Бул син, йөрәк,
миңа терәк –
илтәрвәр, милләтпәрвәр.*

Р. Шаһиеваның сөю турындагы шигырьләрендә төрки халыкларга хас *келәү жанры* чалымнары да бар:

*Кол ит мине, сөю,
Көл ит,
Көн ит, төн ит
Жил ит, гөл ит,
Күкләргә илт,
Тәмугка керт,
Тилерт, тилмерт,
Сөйдөрт, көйдөрт...*

Р. Шаһиева ижатында кулланылган жанрларны түбэндөгөчә күрсәтөп булыр иде:

1. *Ирекле шигырь* – «Искэндәрнең мөгжизалы көзгесендә...», «Мин хыянәт иттем аңа...», «Кояш баеган чагында», «Караңгыда пышылдаулар»;

2. *Көнчыгыш поэзиясенә* хас жанрлар... (касыйдә, гаруз, мәдхия һ.б.) – «Сөрәк юлы»;

3. *Төрки-татар әдәбияты өчен хас дастан* жанры – «Әбелхәйт яки үлемсезлек чарасы», «Атилла»;

4. *Төркиләр өчен хас келәү* жанры – «Кол ит мине, сөю», «Мангайларга утлы тамга сугып...», «Илаһи шигырь»;

5. *Мәжһүслек чоры өчен хас ырым* жанры;

6. *Татар халык жырларына охшашылык* – «Шәрәк миниатюраларына ияреп», «Жаный, асыл безнең ил...»;

7. Дәрдемәнд, Хәйям кебек шагыйрьләргә ияреп язу (назырә) – «Бүзләрем маналмадым», «Тукайга ияреп»;

8. *Ак шигырь* («төрки шигырь назымы» белән үрелгән) – «Жан буыла, Кояш!», «Аңламыйча мәгънә...», «Ах бу кич житүгә...», «Райхан урманьында аучы йорты», «Синең хакта...», «Рәссам – галижәнәп, ал пумалаң», «Плащ кигән гөлле урамнарың, Париж...»;

9. *Бәет* жанрында – «Наил Лотфулла бәете», «Сөем – сөем – Сөем-бикә»;

10. *Гимн* жанры – «Хөррият гимны», «Шәһәр», «Казан маршы».

Мәсәләң, «*Тибрәлә дәрьясы игеннең*» шигыре аа бб... рәвешендә рифмалашучы 8 икеюллык строфадан гыйбарәт. Шигырь үзенең рухы белән, нигездә, *мәдхия жанрында*.

Икмәк – сулмый торган чәчәк,

бүгенге көн, киләчәк...

Ун башак, йөз бөртөк бер төптә

Безнең көч хөрлектә, берлектә...

Чорның рухын белергә теләсәң, шагыйрьләр ижатына мөрәжәгать итәргә кирәк Р. Шаһиева татарның тарихын һәм киләчәген шәркый мотивлар аша житкерергә ярата. Шундыйларга без «Агайлар», «Талпыну», «Түгәрәк» кебек әсәрләрен атый алабыз. Мәсәләң «Талпыну» «әсәрәндә милли яшәеш – «пәйгамбәрләр юлын» үтүгә тиңләнелә. Үткән буын киләчәк буын белән чагыштырыла:

Безнең арттан сагыраклар килер,

Акылыраклар – тупасраклар...

Ләкин безнең кебек, канатланып,

Яр сөйгәндәй, сөеп ил эшен –

*Купмас дөнъя, Ватан сөйгән өчен,
Берләр өчен түгел, мең өчен!*

Өлеге эсәрдә шагыйрә татар жирен Шәрүк һәм Гарәбне тоташтыручы, буыннар арасында арадашчы дип атый.

*Без күтәрдек баба азаннарын,
Ябыштырдык ташлар, кәгазьләр...
Тоташтырдык Шәрүк, Батыларны
Узган-тузганнарны бер жәпкә –
Сөембикә, Жучи – Батыйларны
Мәржән итеп тезеп тәсбихкә.*

Шул рәвешле, Р. Шаһиева ижатында «тарих», «мәржән жәп», «тәсбих» образлары аша бирелә; кайбер урыннарда беркем дә туктата алмый торган «арба» дип карала; тарих монда – чабышкы атка тиңлә-нелә. Бүгенге һәм үткәндәге буыннан киләчәк буын өчен мирас итеп «мәйдан исе сөңгән ал күлмәкләр», «бәйрәм көе тулы китаплар», «ак сөлгеләр», «киң таж», Тукай, Жәлил, Рәвил Фәйзуллин, М. Әгъләмовларны һәм Казан каласын калдыра. Болар, шагыйрь билгеләвенчә, татар кешесе өчен Корьән кебек үк изге нәрсәләр.

«Түгәрәк» эсәрендә Татарстан – Иделсу, «Галәм сукмагының бер кыйпыгы» дип атала, ягъни жиһанның бер өлеше ул. Монда милләт жимешләре – уллары, кызларының туган-үскән урыны. Идел елгасы биредә Шәрүкның төрле илләрен бергә очраштыра торган Изге урын кебек кабул ителә. Борынгыда «Ефәк юлы» дип аталган юлның бер өлеше – төньяк өлеше булган бу жирләр төрле мәдәниятләренең рухын, аһәңен үзенә туллаган.

Милли тема Р. Шаһиева ижатында «милли этнография» детальләрен, үзенчәлекләрен асызыклау аша да үстерелә. Әйтик, «Этнографик шигырь», «Сабый чакта күрәп үскән» кебек эсәрләрдә татар авылларындагы матур гореф-гадәтләр, милли киёмнәр, яшәү рәвеше искәртелә.

*Әфсен уку, кич утыру, «фал салулар»,
Исемнәре: Бадерхәят, Таңсылулар?
...Ул кызларның сөрмәләре, бөрмәләре –
Алсу ияк төпләрендә «төрмәләре» –
Муенында жәпкә тезгән хөрмәләре,
Орчык кеби бөтерелеп йөрмәләре!
...Мәхәббәттән өстен булып көлүләре,
Туры килсә, гашиыйк булып үлүләре –
Гармунының йөрәкләрне телүләре!*

Шагыйрь үз чорының сулышын тоеп, аны сафландыру максаты белән яши. Шуңа да аның ижатында милләт – нәсел – буын өчен хас

төп проблемалар чагылыш таба. Р. Шаһиева үзен кайнар йөрәкле милләтпәрвәр итеп танытты; ачлык майданнарында булмаса да, шигыр «майданнарында» халкының киләчәген кузаллы; бүгенгесен анализлай; укучысын бу көрәштә катнашырга рухландырды. Гомумән алганда, борынгы татар, шәрык мотивларын мул кулланып иҗат ителгән фәлсәфи эчтәлекле, экспрессив табигатьле һәм импрессионистик та-свирлы эсәрләре белән Розалина Шаһиева XX гасыр татар поэзиясендә үз сукмагын салды, татар шигриятенәң йөзен билгеләде, әлбәттә, ул үзенчәлекле дөньяга карашы, кабатланмас стиле, образлар системасы белән хәтердә калачак.

ӘДӘБИЯТ

1. Соколов А. Н. Теория стилия. – М: Искусство, 1968. – 392 с.
2. Фәйзуллин Р. Кара мәржән // Шаһиева Р. Кара мәржән. – Казан, 1997. – Б. 67.
3. Шаһиева Р. Кара мәржән. – Казан, 1997. – 67 б.
4. Юныс М. Соң сүз // Шаһиева Р. Ниса – Казан, 2003. – 264 б.

УДК 82.091

ТАТАР ДРАМАТУРГИЯСЕНДӘ ТРАГЕДИЯ ЖАНРЫ ФОРМАЛАШУГА АЗӘРБАЙҖАН СӘХНӘ ӘДӘБИЯТЫ ЙОГЫНТЫСЫ

А.С. Шарипова

В данной статье делается обзор пьес азербайджанских драматургов, поставленных на сцене татарских театров в начале XX века. На примере анализа отдельных трагедий Н. Нариманова, Н. Везирова, Г. Ахвердова, делается вывод о том, что неоднократные постановки на сцене татарских театров переводных пьес азербайджанских драматургов в определенной степени оказали влияние на дальнейшее развитие татарского сценического искусства и формирование отдельных драматических жанров, в том числе и жанра трагедии.

Ключевые слова: драматургия; трагедия; азербайджано-татарские литературно-культурные взаимосвязи, Н. Везиров, Н. Нариманов, А. Ахвердов.

This article provides an overview of plays by Azerbaijani playwrights staged on the stage of Tatar theaters at the beginning of the 20th century. The article analyzes several tragedies of N. Narimanov, N. Vezirov, G. Akhverdov. The author came to the conclusion that repeated performances of translated plays by Azerbaijani playwrights on the stage of Tatar theaters to a certain extent influenced the further development of Tatar theatrical art. Also, Azerbaijani

performances influenced the formation of certain dramatic genres, including the genre of tragedy.

Keywords: dramaturgy; tragedy; azerbaijani-tatar literary and cultural relations, N. Везиров, N. Narimanov, A. Akhverdov.

«Татар драматургиясенен тууына XIX гасыр ахыры – XX йөз башындагы ил, халык тормышындагы тирән үзгәрешләр, татар интеллигенциясенен дөнъяга карашы үзгәрү сәбәп була» [10: 30]. Шул ук вакытта, татар сәхнә әдәбияты һәм театр сәнгатенә, беренче адымнардан ук, төрки әдәбиятларның, шул исәптән азәрбайжан әдәбиятының йогынтысы шактый зур булуны да аерып күрсәтергә кирәк. Азәрбайжан әдәбиятында драматургиягә нигез төрки халыклар арасында беренчеләрдән булып салынганлыктан, «татар сәхнә әдәбияты һәм сәнгате формалашу азәрбайжан язучылары Мирза Фатали Ахундов, Нариман Нариманов, Жафар Жаббарлы, Нәжипбәк Вәзировларның XIX гасыр ахыры – XX гасыр башы ижтимагый-сәяси, әдәби-мәдәни хәрәкәтенә багышланган эсәрләре тәэсирендә бара» [1: 10].

Тугандаш татар һәм азәрбайжан халкы арасындагы телгә, дингә бәйлә рухи-мәдәни уртаклыклар, әлегә нигездәге үзара багланышлар һәр ике якның да милли әдәбияты һәм сәнгате үсешенә тәэсир ясауы табигый. Әдәби-мәдәни багланышларның XX йөз башында аеруча активлашуы күзәтелә, чөнки «...бу чорда Казандагы һәм Бакудагы ижтимагый-сәяси шартлар бик тә охшаш була: XIX гасырдагы мәгърифәтчелек хәрәкәте, 1905 елгы инкыйлаб дулкынында күз алдына китермәслек мәдәни югарылыкка ирешү әдәбият мәйданында тормышларын да, ижатларын да үз халыкларын милли яңарышка алып чыгуны максат иткән Г. Тукай, С. Рәмиев, Н. Нариманов, Г. Сабир кебек бер төркем фикер ияләрен тудыра» [9: 94–95].

Азәрбайжан драматургларының эсәрләре татар дөнъясына театр сәнгате аша килеп керә. Мәгълүм булганча, 1908 елда Г. Кариев житәкчелегендәге «Сәйяр» труппасы Х. Араблинский оештырган азәрбайжан театр труппасы белән берлектә «Казан-Кавказ артистлары ширкәте» исеме астында Елизаветполь (хәзерге Ганжә), Тимерханшур (хәзерге Махачкала), Әстерхан, Казан, Түбән Новгород шәһәрләрендә гастрольләрдә йөри. Тамашачылар игътибарына, татар драматурглары эсәрләре белән беррәттән, Н. Наримановның «Надир шаһ», Н. Вәзировның «Мосыйбәте Фәхретдин» трагедияләре, Г.Ахвердовның «Милләт дуслары» комедиясе, С. Ганизадәнен «Дурсунгали һәм баллы пәрәмәч» водевиле тәкъдим ителә, спектакльләренә азәрбайжан телендә дә, татар телендә дә уйналуы билгеле.

Н. Вәзировның «Мосыйбәте Фәхретдин» трагедиясе татар театр труппалары тарафыннан аеруча яратып кабул ителә. Тәүге тапкыр

1907 елда Казанда Г. Нугайбәк тәржемәсендә һәм әсәр «Яшьләр» труппасы сәхнәләштергән пьеса 1913 елда «Сәйяр» труппасы репертуарына кертелә һәм 1917 елга кадәр ел саен диярлек уйналып килә. Шулай ук спектакльне Оренбург татар театры белән берләшкән «Нур» труппасының да 1913 елда сәхнәгә куюы, аның алдагы сезоннарда да репертуарда лаеклы урын биләве билгеле. Н. Мәхмүтов әлеге спектакльне «яңалыкка мөһәббәт, искелеккә нәфрәт уята торган популяр спектакльгә әверелә һәм шул ук вакытта трагедиячел материалны тирәнрәк үзләштерүдә алга таба бер адым булып тора» дип бәяли [8: 144] һәм озак еллар буена төрле труппалар тарафыннан төрле шәһәрләрдә уйналуын, репертуарларда иң зур уңыш казана торган спектакльләренәң берсенә әверелүен асызыклап, «ул тора-бара татарның үз әсәренә әйләнә дисәк тә ялгыш булмас» дигән фикерне жиккә [7: 47–48].

Моннан тыш, 1908–1917 елларда татар тамашачысы игътибарына азәрбайжан театр жәмгыятенә һәм язучылар оешмасына нигез салган күренекле әдип Габдерәхимбәк Ахвердовның пьесалары да тәкъдим ителә. 1908 елда Түбән Новгородта «Казан-Кавказ театр ширкәте» тарафыннан азәрбайжан телендә «Милләт дуслары» комедия-водевиле уйнала. 1917 елда Казанда Зур театр сәхнәсендә татар телендә «Ачлар» комедиясе, Өстөрханда Г. Араблинский катнашында «Хөррият каһарманы» трагедиясе куела. 1918 елда Оренбург шәһәр театрында «Ага Мөхәммәд шаһ Кажар» трагедиясе күрсәтелә.

Күрәнгәнчә, XX йөз башында татар теленә тәржемә ителгән, татар сәхнәсендә кабат-кабат сәхнәләштерелгән әсәрләр арасында трагедия жанрына караган пьесалар аеруча популяр була. Билгеле бер дәрәжәдә урта гасырлар көнчыгыш традицияләре тәэсирендә романтик рухта ижат ителгән, шул ук вакытта Европа һәм рус әдәбияты йогынтысы да сизелгән әлеге әсәрләр, бер яктан, татар драматургиясендә алга таба трагедия жанры формалашуга этәргеч вазифасын үтәсә, икенче яктан, тарихи әсәрләр язылуга юл ача.

Әлеге трагедияләрнең авторлары – азәрбайжан әдәбиятында драма жанрына нигез салган күренекле мәгрифәтче әдип, жәмәгать эшлеклесе М.Ф. Ахундовның дөвамчылары булган Н. Нариманов (1870–1925), Н. Вәзирев (1854–1926), Г. Ахвердов (1870–1933). Бу өч әдипнең язмышлары да, эшчәнлекләре дә охшаш, алар барысы да – актив рәвештә әдәби ижат белән шөгыйльләнгән, башка халыкларның театрлары белән яхшы таныш булган, азәрбайжан милли театрына нигез салуга лаеклы өлеш керткән, Европа һәм рус драматургиясе үрнәкләрен азәрбайжан теленә тәржемә иткән шәхесләр. Әлеге драматургларның исемнәре белән бәйлә этапны азәрбайжан галиме Таһира Мамед «дра-

матик төрне жанр ягыннан, милли поэтика элементлары белән баету чоры» дип бәяли [6: 67].

Азәрбайҗан әдәбияты тарихында, трагедия жанрына нигез салучы драматург буларак, Нәҗипбәк Вәзиров аерым урын алып тора, ул 1896 елда, беренче азәрбайҗан трагедиясе «Мосыйбәте Фәхретдин»-не ижат итә. Ф. Касумзаде әлеге пьесаны эчтәлеге белән дә, формасы белән дә азәрбайҗан милли әдәбиятына яңалык алып килгән эсәр дип атап, аны образларының тәмамланганлыгы, өлгергән реалистик эсәр булуы ягыннан драматург ижатының иң югары ноктасы буларак бәяли [4: 52–63].

Трагедиянең сюжеты Рөстәм бәк белән Хәйдәр бәк нәселе арасындагы электән килә торган дошманлык һәм шуңа бәйле канлы бәрелешләргә корылган. Фажиганең нигезенә канга каршы кан белән үч алу мотивы салынган. Пьесаның беренче күренешендәге Рөстәм бәк монологыннан кайчандыр Хәйдәр бәкнең аның улы Рәшитне үтерүе, шуңа жавап буларак, Рөстәм бәкнең Хәйдәр бәкнең гомерен өзүе турында мәгълүм була. Эсәрдә, әлеге хәлләрдән соң шактый вакыт үткәч, Хәйдәр бәкнең бу вакытта Европада яшәп белем алган улы Фәхретдин туган нигезенә кайтып төпләнгән чордагы вакыйгалар тасвирлана. Рөстәм бәкнең башында бары тик бер үй: үч алу, Фәхретдинне үтерү, аның йорт-жирен, нәселен юкка чыгару. Кызы Сәгадәт белән Фәхретдин арасындагы саф мөхәббәт хисләре дә, улы Мәхмүтнең Хәйдәр бәкнең кызы Гөлбахарга өйләнгән булуы да аны туктатып кала алмый. Нәтижәдә, эсәр Мәхмүтнең дә, Фәхретдиннең дә фажигале үлеме белән тәмамлана.

Эсәрдәге сюжет үстерелеше үзенчәлеге, төп идея, аерым вакыйгалар турында сөйләү яки аларга аңлатма бирү яисә аерым фикерләренә пропагандалауга корылган озын монологлар булу пьесаның мәгърифәтчелек реализмы рухында ижат ителүен күрсәтә. Трагедиянең төп герое – яш, гыйлемле Фәхретдин, ул эсәр тукумасына кабул ителгән тәртипләргә каршы чыгуы, тормышны үзгәртү омтылышы белән яшәүче мәгърифәтче образы буларак килеп керә. Егетнең сөйгәне – хатын-кыз азатлыгына, мөхәббәт иркенә омтылган алдынгы карашлы, көчле характерлы Сәгадәт образы да әлеге чор әдәбияты өчен яңа образларның берсе булып тора. Ф. Касумзаде бу турында «азәрбайҗан әдәбиятында интеллигент хатын-кыз образларының беренчесе» дип яза [5: 15].

Автор үзәк геройларның эчке дөньясын сурәтләүгә зур игътибар бирә, нигездә, ул монологлар аша башкарыла. Н. Вәзиров аларны үсештә биреп бетерә алмаса да, үз чорының типик образлары буларак ачуга ирешә. Пьесаның беренче һәм соңгы күренешендәге Рөстәм

бәк һәм Сәгадәт ханым монологлары, пролог һәм эпилог вазифаларын үтәп, әсәрнең композицион бөтенлеген тәэмин итә, вакыйгалар кискенләшкән мизгелләрдә билгесез тавыш тарафыннан яңгыраган жырлар әсәрдәге образлылыкны арттыруга хезмәт итә.

Татар театры үсеше тарихында Нариман Наримановның 1899 елда ижат ителгән «Надир шаһ» әсәре аеруча үзенчәлекле урын били. Әлеге пьеса азәрбайжан әдәбиятында тарихи трагедия жанрына караган беренче әсәр булса, татар театры сәхнәсендә тарихи теманы яктырткан тәүге спектакль буларак билгеле. Ул авторның моңа кадәр ижат ителгән пьесаларыннан сюжетының, үзәк герой һәм персонажларның характеры катлаулы, рухи яктан каршылыклы булуы белән аерылып тора, милли драматургияне яңа элементлар белән баета. Әсәрдәге вакыйгалар төрле вакыт аралыгында (Надирның яшь чагы, картлык чоры) бер-берсеннән кискен аерылган шартларда (шаһ сарае, сугыш кыры) бара. Үзәк герой – озақ еллар юлбасарлык белән шөгыйльләнгән, халык арасында начар дан казанган Надир – пьеса дэвамьында полководецка, соңрак Иран дэүләтенең шаһына әйләнә. Хакимлек итү чорында ул әлеге жырләрдә яшәгән халыкларны берләштерү, сугышларны туктату, тормышны яхшырту өчен күп тырышыклар куя. Шуңа да карамастан, кырыс холкы, үзсүзлеге, янәшәсендә ышанычлы вәзирләре булмау фажигагә китерә: ул малае белән каршылыкка керә, нахак гаеп тагып, аны жэзага тарта, ахырда үзе дә дошманнары тарафыннан үтерелә.

Азәрбайжан галиме Таһира Мамед аерым сугышларның тасвирланышы, героик күренешләр булу, сарай интригаларын күрсәтүгә урын бирелү, герой тирәсендәге вакыйгалар үрелеше буенча трагедиянең борыңгы эпос традицияләре белән аваздаш булуын билгеләп үтә [6: 69]. Бу сыйфат азәрбайжан драматургиясендәге тарихи трагедияләрнең икенчесе – Габдерәхим Асадбәк оглы Ахвердовның 1907 елда ижат ителгән «Ага Мөхәммәд шаһ Кажар» трагедиясендә дә күзәтелә. Пьеса Н. Наримановның «Надир шаһ» пьесасы белән аваздаш, әсәрнең сюжеты Иран дэүләтендә Надир шаһтан соң хакимлек иткән Ага Мөхәммәд шаһ Кажар белән бәйле вакыйгаларны үз эченә ала, аның унсигез ел дэвамьындагы язмышы – Тифлис белән Карабахка яулары, жиңүләре-жиңелүләре, якыннары белән мөнәсәбәтләре калку итеп жете буяулар белән сурәтләнә. Аның Адил шаһ тарафыннан әсирлеккә алынуы, әтисенең үлемен, яулар вакытындагы каршылыкларны, туганы Жафар Гулу ханны үтөртүе һәм аннан соңгы кичерешләре, яулап алынган илләрдәге жирле халыкның аңа карата мөнәсәбәтөн сурәтлэгән күренешләр трагик идарәче образы тудыру мөмкинлеген бирә. Автор шаһ образын сурәтлэгәндә, берьяклы итеп, караңгы буяулар белән генә тасвирлау юлыннан китми, төп геройның каршылыклы

характерын төрле яклап ача. Бер яктан ул укучы алдына канга сусанган явыз басып алучы, залым, икейөзле хаким буларак килеп басса, икенче яктан автор тарафыннан Ага Мөхәммәд шаһ Кажар китаплар уку белән мавыккан, дәүләт эшләрен тирәнтен аңлаган белемле, зирәк идарәче, оста полководец образы тудырыла.

«Надир шаһ» һәм «Ага Мөхәммәд шаһ Кажар» трагедияләре XIX гасыр ахыры – XX гасыр башы азәрбайжан әдәбиятында ижәт ителгән драма әсәрләреннән вакыйгаларның масштаблылығы, шуңа бәйле рәвештә күренешләреннән, персонажларның саны күп булу белән аерылып тора. Әлеге әсәрләр күтәрәнке рухта, тантаналы стильдә ижәт ителүе, романтизм элементларына бай булуы белән дә үзенчәлекле.

«Татар драматургиясе драма жанрлары арасынан иң соңгы булып трагедияне кабул итә. Бу күренеш әлеге жанрның катлаулы формасы һәм эчтәлегә, соң чиккәчә үткенәйтелгән трагик каршылыкка корылган сюжет сызыгы, трагик герой, трагик хата, трагик пафос кебек специфик үзенчәлекләре белән бәйләнгән» [12: 4]. Әдәбият галиме А. Әхмәдуллин трагедия жанры формалашуга романтик драма традицияләре нигез булып торуын [2, б. 17], драматургия белгече Ә. Закиржанов татар әдәбиятында трагедия жанрының беренче үрнәкләре ижади эзләнүләр нәтижәсендә урта гасыр әдәбиятына хас романтизмнан Европа тибындагы романтизмга күчә бару шартларында барлыкка килүен аерым билгеләп үтә [3: 227]. Шулай ук Европа драматурглары Ф. Шиллерның «Мәкер һәм мөхәббәт», У. Шекспирның «Отелло», «Гамлет» кебек трагедияләре белән беррәтгән, Н. Нариманов, Н. Вәзирев, Г. Ахвердов кебек танылган азәрбайжан драматургларының атап үтелгән пьесаларының да, тәржемә ителеп, татар милли сәхнәсендә кабат-кабат куелуы татар әдәбиятында реалистик һәм романтик трагедия жанрын аңлау, аны хәзерләү өчен жирлек тудыра. «Тәржемә әсәрләр драматурглар өчен билгеле бер үрнәк ролен уйный һәм чит илләр, чит халыклар тормышы белән таныштыра, бу исә башка халыклар мисалында жәмгыятьне үзгәртү юлларын эзләүгә дә этәрә» [11: 355].

Татар әдәбиятында трагедия жанрына нигез Г. Исхакыйның «Зөләйха» (1912) пьесасы белән салына, икенче татар трагедиясе булып Фәтхи Бурнашның шигъри формада ижәт ителгән «Гаһир–Зөһрә» (1917–1918) әсәре тора. Соңрак Фәтхи Бурнашның «Хөсәен мирза» (1919), Нади Такташның «Жир уллары трагедиясе» (1921), Афзал Таһировның «Янгура» (1921–1922), Кәрим Тинчуринның «Зар» (1923) трагедияләре ижәт ителә. Л.М. Шәехов «Татар шигъри трагедиясе» хезмәтендә билгеләп үткәнчә, гомумән, бүгенге көнгә кадәр татар әдәбиятында өч дистәгә якын трагедия ижәт ителгән [12: 42].

Аерым трагедиялардә югарыда карап үтелгән азәрбайжан пьесаларындагы мотивлар, образлар бирелеше үзенчәлекләре билгеле бер дәрәжәдә чагылыш таба. Мисал өчен, тарихи темага ижат ителү, борынгы эпос мотивларына таянып эш итү, күренешләрнең колачы, үзәктә каршылыклы идарәче образы куелу ягыннан Н. Наримановның «Надир шаһ», Г. Ахвердовның «Ага Мөхәммәд шаһ Кажар» трагедияләре белән Н. Исәнбәтнең «Идегәй» (1941) трагедиясе аваздаш. Пьесалардагы төп конфликтның ата белән ул арасындагы каршылыкларга, башка персонажларның мәкерлелегенә һәм хыянәтенә бәйле коллизияләр нәтижәсендә өстәмә үсеш алуы, баетылу да алар арасындагы параллельне күрсәтә. Шулай ук Н. Вәзировнең «Мосыйбәте Фәхретдин» трагедиясендәге Сәгадәт белән Ф. Бурнашның «Таһир–Зөһрә» (1917–1918) трагедиясендәге Зөһрә образларын ижат иткәндә, ике автор да, көнчыгыш традицияләре кысаларыннан чыгып, көнбатышча фикерли торган, ир-ат белән хатын-кыз тигезлеге идеясен алга куйган нык характерлы хатын-кыз образын тудыруны да мисал итеп китерергә мөмкин.

Гомумән алганда, Н. Вәзировнең «Мосыйбәте Фәхретдин» трагедиясендәге искелек белән яналык бәрелешенә корылган конфликт, жәмгыятьтәге искергән гадәтләрне, рухи ярлылыкны кире кагу, халык мәнфәгатләрә өчен көрәшү тема-мотивлары, Европада белем алып кайткан алдынгы карашлы мәгърифәтлелек яшь кеше образы үзәккә куелу алга таба татар драма жанрында, Н. Наримановның «Надир шаһ», Г. Ахвердовның «Ага Мөхәммәд шаһ Кажар» трагедияләрендәге тарихи вакыйгаларны сәнгатьчә сурәтләү үзенчәлекләре – трагедия жанрында үстөрелеш ала.

Югарыда язылганнарга нәтижә ясап, шуны әйтергә мөмкин: XX йөз башы азәрбайжан-татар әдәби-мәдәни багланышларының төп нәтижәсе буларак, башлангыч чорны кичергән татар һәм азәрбайжан театр труппаларының берләшеп эшләп алуы, азәрбайжан драматургияларының пьесалары тәржемә ителеп, татар театрлары сәхнәсендә куелу татар драматургиясе үсешенә һәм аерым драма жанрлары формалашу-га, шул исәптән трагедия жанрына нигез салынуга сизелерлек этәргеч ясый. Азәрбайжан трагедияләре сюжетында төрки-татар эпосы белән аваздашлык гаять көчле. Заманча мәгърифәтчел рухта каләм сынап ижат ителгән «Мосыйбәте Фәхретдин» дә, романтик яңгырашлы «Надир шаһ», «Ага Мөхәммәд шаһ Кажар» да, күрәсен, татар тамашачысына «Идегәй» дастаныннан килгән мотивларны калкытуы белән дә үз тоела һәм татар әдәбиятында трагедия жанрының үсеш юлын билгели. Алга таба татар трагедиясе тарихи-романтик башлангычны алга куеп, шул материалда, гомумкешелек мәсьәләләре белән бәдрәттән, милли проблемаларны күтәрәп, катлаулы-каршылыклы геройлар, аларның

мохит яки тарихи-ижтимагый шартлар белән көрәшен чагылдырып үсүне дәвам итә. Азәрбайжан трагедияләре үрнәге бу жанрда төрки-шәркый башлангычның саклануын тәәмин итә.

ӘДӘБИЯТ

1. Алиева С.И. Татары в Азербайджане: монография. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018. – 164 с.
2. Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 511 с.
3. Закирзянов А.М. Жанр трагедии в современной татарской драматургии // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2010. – № 1. – С. 226–235.
4. Касумзаде Ф. Наджаф бек Везиров. – Баку: Азербайджанское госуд. изд-во, 1958. – 122 с.
5. Касумзаде Ф. Наджаф бек Везиров / Избранные произведения. – Баку: Изд-во Академия наук Азербайджанской ССР, 1958. – С. 5–25.
6. Мамед Т. Азербайджанская национальная драматургия. – Тбилиси: Искусство, 2001. – 247 с.
7. Мәхмүтов Һ.К. Татар драматургиясендә трагедия жанры. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1965. – 111 б.
8. Мәхмүтов Һ., Илялова И., Гыйззәт Б. Октябрьгә кадәр татар театры: очерклар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 399 б.
9. Миңнуллин К.М. Төрки әдәбиятлар багланышлары (Тукай һәм Сабир ижатлары мисалында) // Фәнни Татарстан. – 2016. – № 4. – Б. 94–99.
10. Миңнуллина Ф.Х. Татар әдәбиятында трагедия жанры // Фәнни Татарстан. – 2018. – № 2. – Б. 30–34.
11. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 4 т.: XX йөз башы / фәнни мөх. Р.К. Ганиева; төз. Р.Ф. Рахмани. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – 533 б.
12. Шәехов Л.М. Татар шигъри трагедиясе. – Казан: ТӘҺСИ, 2016. – 160 б.

УДК 82-3/6:821.511.152

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ РОМАН В МОРДОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ

С.В. Шеянова

Материалом исследования в статье явился единственный в мордовской литературе эпистолярный роман Е. Четвергова «Здесь и Там». Автором выясняются причины трансформации жанровой формы романа в письмах, делается вывод о том, что классические каноны эпистолярного романа в национальной прозе не закрепились, вследствие чего эпистолярная форма видоизменяется, испытывает влияние других жанровых форм, в частности психологической, философской прозы и романа-мифа.

Ключевые слова: эпистолярный роман, жанровая форма, трансформация, сюжет, образ.

The research material in the article is the only epistolary novel in Mordovian literature by E. Chetvergov «Here and There». The author clarifies the reasons for the transformation of the genre form of the novel in letters, concludes that the genre canons of the epistolary novel have not been fixed in national prose, as a result of which the epistolary form is modified, is influenced by other genre forms, in particular psychological, philosophical prose and the novel-myth.

Keywords: epistolary novel, genre form, transformation, plot, image.

В современном отечественном литературоведении актуальными признаются вопросы генезиса, эволюции, жанровой природы эпистолярного романа, отличающегося спецификой художественного дискурса – формируемой образностью и коммуникацией. О.О. Рогинская считает его самостоятельным жанром «с ярко выраженной канонической формой» [3: 3], однако не приводит четких жанровых характеристик, которые отличали бы его от других жанровых форм. Противоположную точку зрения отстаивает О.В. Третьякова, в исследовательской концепции которой эпистолярный роман интерпретируется как особый тип повествования, речевой организации текста. Она придает особое значение «субъектной организации произведения», на которую «падает основная «тяжесть» его жанровой конструкции» [4: 21]. Е.Ю. Шер рассматривает эпистолярный роман как разновидность психологического романа, а жанровые свойства письма, по мнению литературоведа, «обогащают роман широкими возможностями в художественном исследовании внутреннего мира человека» [7: 41].

Для выявления жанровой специфики романа в письмах важно учитывать особенности его внешней формы (письмо, по М.М. Бахтину, особый «речевой жанр», имеющий «двойственный характер» [1]) и составляющие эстетическое целое (сюжет, проблематика, персонажная сфера, поэтическая система) в неразрывном единстве. В предлагаемой нами концепции эпистолярный роман не рассматривается в качестве самостоятельного жанра или жанровой разновидности психологического романа, формальный подход, учитывающий эпистолярную форму лишь как способ повествования, организации художественной коммуникации, нами также не поддерживается. Эпистолярный роман, по нашему мнению, жанровая разновидность (модификация) романной формы, своеобразие которой определяется рядом обязательных характеристик: эпистолярной формой коммуникации героев, эпичностью повествования (широкий охват событий и фактов действительности), драматической речевой организацией (диалог и монолог, отсутствие авторского слова), лиричностью стиля изложения (установка на испо-

ведальность, искренность, предельная откровенность), психологизмом (воспроизведение мельчайших нюансов внутреннего состояния персонажа, самоанализ, самопознание); двуединством внешнего и внутреннего сюжетов, ограниченностью количества главных персонажей, спецификой хронотопа (объективно-субъективная природа пространственной и временной организации), определенным инструментарием моделирования образов, участников эпистолярной коммуникации, и выражения авторского замысла.

Общеизвестно, что современная система жанров крайне неустойчива, диссипативна: любой жанр и жанровая форма подвержены трансформации, видоизменению канонических черт и структур. Роман, как жанр не сформированный, не устоявшийся, претерпевает значительные изменения содержательной структуры под влиянием смены на рубеже веков художественных парадигм и постмодернистской эстетики. Еще в большей степени они отражаются в эпистолярном романе из-за двойственности структуры. Причина его популярности в западноевропейской литературе XVIII века в том, что «в нем с наибольшей полнотой оказались реализованными возможности сентименталистского художественного метода» [5], предоставляющего читателю возможность «заглянуть» в мир эмоций и интенций человека. Классическая форма романа в письмах была распространена лишь в XVIII веке, в XX столетии интерес к этой форме возрождается, но реалистические тенденции вносят коррективы в его канонические признаки: меняется функция письма, усложняется внутренняя структура текста.

В романе Е. Четвергова (Нуянь Видяз) «Тесэ ды Тосо» («Здесь и Там») [6] прослеживаются актуализированные нами жанровые признаки эпистолярного романа. Новаторство писателя заключается в том, что он изображает беспрецедентную для романа в письмах коммуникативную ситуацию – переписку между умершей героиней и живым героем. Их общение определяет специфику эпистолярного дискурса. Сюжетная преамбула представлена в небольшом предисловии, из которого читатель узнает, что много лет назад Виана и Валдай встречались, общались, были влюблены друг в друга, расставшись, каждый из них идет своей жизненной стезей, храня в сердце воспоминания о первой любви. Однако история любви, традиционная для классических образцов западноевропейского эпистолярного романа XVIII века, в данном случае не становится монопольной тематической прерогативой нарратива. Отсутствие прямой любовной фабулы значительно расширяет тематический диапазон романа, основой для коммуникации героев становятся события не только интимной,

но и социальной жизни. Следует отметить, что писатель не допускает экстенсивного наращивания событийного ряда, что выглядело бы искусственным при ограниченном количестве участников эпистолярного диалога. Он ставит иную цель – раскрыть мотивы поступков героев, осмыслить современную действительность, уровень духовности общества.

Е. Четвергов стремится восстановить течение внутренней жизни героев в его непрерывности, в процессе перехода из одного состояния в другое, исследовать амбивалентные эмоции, оппозиционирующие чувства. Романист использует форму психологического изображения или способ художественного познания внутреннего мира человека «изнутри», реализуемый в произведении посредством речевой и интонационной организации эпистолярной деятельности, ассоциативных образов, самоанализа. Психологизм повествования в романе «Здесь и Там» усиливается за счет своеобразной формы эпистолярной коммуникации – монологического диалога. Автор использует диалог не «голосов», а их мыслей. Внутренние диалогизированные монологи позволяют раскрыть духовный потенциал героев, зафиксировать их интенции, оценить ощущения. Естественно, что фразы героев порой отрывочны, в них много повторов, инверсий, недосказанностей и вопросов, что свидетельствует об их эмоционально-напряженном состоянии. В целом для романа характерна повышенная субъективность речевого стиля, усиленная лирическая интенсивность. Используя резервы романного жанра и собственные оригинальные художественные находки, Е. Четвергов, на наш взгляд, значительно обогатил традиции национальной психологической прозы.

Герои романа «Здесь и Там» подходят к осмыслению онтологических вопросов о бытии, бренности земного существования, осознанию неповторимости судьбы каждого человека, рефлексии силы любви между мужчиной и женщиной. В рассуждениях Валдая любовь воспринимается основополагающей духовной категорией. По мнению героя, она мотивирует поступки и действия человека, питает его духовный мир и обогащает нравственный потенциал: «Любовь... В жизни человека самое красивое бурлящее чувство... Она не одноцветна. По-всякому ведет себя. Любовь – не красивые слова, не кратковременная забава, она затрачивает много сил и времени. Одновременно это хрупкая переливающая разными цветами игрушка. Следи, чтоб не разбилась!» [6: 168] (Перевод здесь и далее подстрочный. Наш. – С. В.) или «Любовь... В половодье под лучами солнца река отливает золотом. Широкая-широкая! Глаз не оторвать от разлившейся по берегам воды. Еще шире становится она во время дождей. Даже не

верится: красивая, величавая, дарящая радость река может затопить города, села, дома, людское счастье. Так и любовь...» [6: 50]. Однако герой не верит в «любовь до гробовой доски» и утверждает, что «если она и есть на свете, то встречается очень редко. Реже золотой стружки. Сколько ни ходил под солнцем, сколько раз ни встречался с восходом, такого чувства не встречал...» [6: 169].

Основной субстанцией, определяющей жизнь, в интерпретации Валдая выступает время. Именно время подводит человека к концу жизненного пути, завершает его существование, лишает свободы и незавершенности. «На этом свете красота и тяжести, горести-печали и радости жизни измеряются временем. В ее последние минуты смерть встречается с рождением. Рождение начинает путь, через определенное время приводящий человека к последнему вздоху, тогда жизнь вселяется в душу, которая попадает сначала в Подземный мир, потом – на Небо. В этих мирах кроме прихода душ нет других событий и движений. В них нет времени. Нет времени – нет жизни» [6: 176]. Философские рассуждения Валдая не только стилистически обогащают структуру эпистолярного диалога героев, но и лишают его субъективности и наполняют общечеловеческим содержанием.

В ряде случаев коммуникация меняется на автокоммуникацию: герой обращает фокус зрения на самого себя, внутрь своего сознания. Его монолог характеризуется откровенностью, уникальностью рефлексии им действительности. Валдай объективно оценивает жизненные ценности и говорит о требовательности к себе: «Верой, веруя, живет человек. Без нее... Может, действительно, мы сами отходим от высших духовных сил? Может, сами, а не другие, виноваты, сами неправильно ведем себя? Я считаю так: если что не так – ответ держи с себя. Каков сам, таковы и дела твои...» [6: 133].

Герой романа Е. Четвергова излагает свою систему представлений о мире и человеке, основанную на духовно-этических принципах. Валдай дает объективную нравственную оценку событиям действительности и негативным явлениям современности (распространенное пьянство, аморальное поведение, духовное обнищание общества, разрушение традиционных этнических норм и законов, отказ от родного языка, культуры и т. д.). Актуализация проблем современной действительности в нарративе эпистолярного романа оказалась возможной за счет трансформации традиционного любовного сюжета, усложненного социальной проблематикой, рефлексией героем общественных событий и обстоятельств.

Роман «Здесь и Там» построен на антиномии – жизнь на земле и существование после смерти. Взаимодействие героев двух миров –

сюжет, имеющий, по мнению исследователя отечественной эпистолярной прозы Н. В. Логуновой, «весьма древнюю историю и восходящий к дохудожественным – мифологическим – текстам и представлениям» [2: 268]. Таким образом, правомерно говорить об исследовании Е. Четверговым мифологических воззрений эрзянского народа, и о проникновении в его роман в письмах элементов романа-мифа.

В произведении моделируется Загробный мир. Его описание стилистически сухие, фактуры банальные. Причина этого, на наш взгляд, заключается не в отсутствии авторского знания или мастерства, а в том, что они складываются из общеизвестного образного ряда, т. е., строятся по образцам, воспроизведенным в античной культуре. В Загробном мире человек утрачивает телесность, но обретает всеведение – знание о настоящем и память о прошлом. «Загробное» реализуется в двух субстанциях: Подземный и Небесный миры. Сразу после смерти человек попадает в Подземный мир. «В мире мертвых, как и в мире живых, есть дни и ночи. Темноту ночи сменяет полутьма, сумерки. Здесь не жарко, но и не холодно. Такие дни бывают на земле в конце октября. Ощущения времени здесь нет, поэтому сложно сказать, во сколько пробивается свет... Здесь встречаются и деревья, вернее сказать, что-то похожее на них. Растут редко. Невысокие. Маленькие, пожухлые листочки, стволы и ветви – красные. На земле они зеленые, здесь... словно окровавленные. Майского пения птиц, трелей соловья на этих сучковатых деревьях не услышишь... Здесь нет болезней. Откуда им взяться, если нет ни рук, ни ног, если нет тела?! Зато души очень восприимчивы и ранимы. Ощущения души скрыты от других. Обида, радость, сомнение, переживание, восторг, грусть... Разнообразные чувства открыты лишь самой душе...» [6: 10]. Оказавшись в мире Небесном, душа забывает о земной жизни, связь с миром живых утрачивается, поэтому Виана в двадцать первом письме предупреждает Валдая, что, скорее всего, она пишет ему последнее послание: «На небесах, по сравнению с миром Подземным, порядок несколько иной. Разрешают отправить лишь одно письмо одному человеку раз в десять лет. Одно...» [6: 157]. Загробный мир в романе, как и в мифологии, вечен, там есть движение, но нет ощущения процессуальности, прогресса, он устроен по определенным законам и канонам, которые невозможно постичь живому человеку.

Таким образом, в романе манифестируются мифопоэтические характеристики картины мира. В восприятии героини моделируются основные мифологические представления об устройстве вселенной, в ее письмах отсутствует временная и модальная дискретность.

Характерный для поэтики мифа мотив неизбежности и фатальности в анализируемом романе является постоянным, он четко прослеживается в письмах героев, актуализирует вопросы смысла, ценности земного бытия и значимости моральных норм в духовной жизни человека.

Традиционная форма романа в письмах, восходящая к произведениям Ж. Ж. Руссо, С. Ричардсона, Т. Смоллетта, И. Гете, А. Пушкина, Ф. Достоевского, позволила Е. Четвергову предельно обнажить внутреннее «я» персонажей, создать иллюзию «человеческого документа». Доминирующие в традиционном романе в письмах любовные взаимоотношения героев нивелируются актуализацией нравственно-этических, философских и онтологических проблем бытия. В результате этого усложняются сюжетные коллизии, расширяется пространственно-временной континуум нарратива, обогащается арсенал художественных средств образности. Разработка автором мифологической концепции приводит к трансформации традиционного характера эпистолярной коммуникации (переписываются умершая героиня и живой герой), к моделированию мистической субстанции – Загробного мира. Таким образом, в содержательной структуре романа Е. Четвергова «Здесь и Там» гармонично синтезируются черты психологического, философского романов и романа-мифа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5: Работы 1940 – начала 1960-х годов. – М., 1997. – URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index>
2. Логунова Н. В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса: дис. ... д-ра филол. наук / Н. В. Логунова; 2011. – 445 с.
3. Рогинская О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 237 с.
4. Третьякова О. В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2012. – 21 с.
5. Хроликова В. А. Эпистолярный роман в историко-теоретическом освещении // LITTERATERRA: материалы междунар. конф. мол. ученых. – Екатеринбург, 2016. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_29001104_82304818.pdf
6. Четвергов Е. Тесэ ды Тосо: сермасо роман // Четвергов Е. Тесэ ды Тосо: сермасо роман, келей евтнема ды евтнемат. – Саранск [б.и.], 2013. – С. 3–180.
7. Шер Е. Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера: реализация замысла романа в письмах: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 205 с.

ХЭЗЕРГЕ ТАТАР ПОЭЗИЯСЕНДЭ ШӘРКЫЙ ЖАНРЛАР ЯҢАРЫШЫ

Н.М. Юсупова

В статье раскрываются жанрово-стилевые трансформации в современной татарской поэзии. В ходе исследования акцентируется внимание на выявление жанрово-стилевого своеобразия восточных жанров и жанровых форм. Анализ лирических произведений, оценка их в жанрово-стилевой целостности дадут возможность выделить новые грани в развитии таких жанров как касыда, насихат, газель, рубаи. Возрождение восточных традиций, не ограничиваясь жанрово-стилистической парадигмой, ярко проявляется и в образно-художественном мышлении, восточном мировоззрении, в приемах и средствах воссоздания действительности, в условно-эмоциональном, субъективном содержании поэтических текстов.

Ключевые слова: татарская поэзия, восточные жанры, жанр, жанровые формы, трансформация.

The article describes the genre and stylistic transformation of the modern Tatar poetry. The research focuses on identifying the genre and style distinctiveness of Eastern genres and genre forms. The analysis of lyrical works and their assessment in genre and style integrity will make it possible to identify new facets in the development of such genres as kasida, nasihat, Gazelle, rubai. The revival of Eastern traditions, not limited to the genre and stylistic paradigm, is also clearly manifested in imaginative and artistic thinking, Eastern worldview, in the techniques and means of recreating reality, in the conditional-emotional, subjective content of poetic texts..

Keywords: Tatar poetry, Eastern genres, genre, genre forms, transformation.

Хэзерге татар поэзиясе жанр трансформациясе, яңарышы ягыннан гаять колачлы, масштаблы эзләнүләр алып бара. Узган гасыр ахырында ижтимагый-сәяси вазгыятьнең алышынуы үзенчәлекле идеологик майдан буларак формалашып житкән татар шигъриятенә көчле борылыш ясый, сүз сәнгатендә яктыртылган проблемалар гомумкешлек югарылыгына күтәрелеп, поэзия үзгә фәлсәфи-әхлакый, эстетик, сәяси кыйммәтләренә һәм аларны житкерүнең үзгә юлларын, алымнарын, калыбын эзли башлый. Бу исә татар шигъриятендә жанрлар үзгәрешенә, трансформациясенә йогынты ясый. Сүз осталары бу өлкәдә эзләнүләрен көнбатыш әдәби жанр, жанр формаларына юнәлтә яки милли шигърият үсешен үз, нигез традицияләренә тергезүдә, көнчыгыш әдәби жанр һәм жанр формаларын заманга яраклы яңартуда күрә [11: 160].

Шагыйрьләр классик көнчыгыш жанларын заман укучысына фикер әйтүдә файдалана, аларны стильләштерә, жанрлык сыйфатларын «уйнатып», экспериментлар ясап карый. Мондый әсәрләрдә шәркый әдәби сурәтләр шигырь структурасына табигый кереп урнаша, көнчыгыш, ислам фәлсәфи тәгълиматларына хас караш-билгеләр алга чыга, әдәби тасвирда гарәп-фарсы лексик берәмлекләренә урын бирелә, шәркый әсәрләргә охшатып стильләштерү күзәтелә. Д.Ф. Заһидуллинна бу күренешне «шәркый жанрларга охшатып иҗат ителгән «икенчел текстлар», шәркый әдәбиятларның «жанрлык хәтерен» уята торган икенчел жанрлар [3: 223], яңа жанр төрләре һәм субжанрлар хасил булу, традицион жанрлык принципларыннан баш тарту һәм яңа, милли дөнья картинасын сурәтләү өчен кулай формалар эзләү» [3: 221] дип билгели. Жанрлык сыйфатларының үзгәреше лирик герой концепциясен үзгәртү белән янәшә алып барыла. Шагыйрьләр көнчыгыш поэтик текстларына хас дидактик геройны да кабатламый, шул ук вакытта ул традицион субъектив лирик геройдан да ераклаша, шушы фонда үз тормыш тәҗрибәсе белән уртаклашырга эзер, философ, акыл иясе образы пәйда була. Хәзерге татар шигъриятендә урын алган газәл, робагый, касыйдә, нәсыйхәт жанрларының трансформациясе шул хакта сөйли. Мондый эзләнүләр аеруча Р. Гаташ, М. Мирза, Г.Сәлим, Ә. Саттар, Ф.Дәүләтбаев һ.б. иҗатларында көчле булып тоела.

Аерым поэтик әсәрләр көнчыгыш әдәбиятындагы кешедә әхлак кануннары булдыруга йөз тоткан, әхлакый кыйммәтләргә килчәк буыннарда тапшыру идеясе белән сугарылган дидактик башлангычлы классик нәсыйхәт жанры таләпләренә туры китереп иҗат ителә. Мисал өчен, М. Мирзаның «Әйтче, кардәш, һаман түзеп торыйкмы...», «Бәләкәй булсаң бул, тик син вак булма...», «Күзгә-кү кагып бирәмсең сәламең...», «Холыксызлар кемнеләр гел битәрләр...» һ.б. шигырьләр шундыйлардан. Боларда әле традицион жанр таләпләре саклана: үгет-нәсихәт, вәгазә укучы лирик герой, дидактик башлангыч үз функциясендә кулланыла. Аларның күбесе, көнчыгыш әдәби текстлары кебек, ике юллы бәетләрдән тора. Шәркый шигърияттән яхшы мәгълүматлы шагыйрь көнчыгыш поэзиясендә еш кулланылган образларга, әдәби сурәтләргә еш мөрәҗғәгать итә. Мәсәлән, «...Карыйм да бу дөнъяның дүрт ягына...» шигырендә былбыл, гөл кебек суфичылык поэзиясе аша таныла торган образлар, бер яктан, яшәешкә, тормышка булган мөхәббәтне ачуга юнәлтелә. Суфиларда былбыл-гөл парлы символик сурәте актив кулланыла; Аллаһ белән кушылу мотивының көчле булуы билгеле. Романтик шигърияттә исә әлеге образлар аша дөнъяви мөхәббәтне, сөйгән ярны ярату тойгысын житкерү традициясе формалаша. Ләкин шагыйрь, образның мәгънәви

кырын киңәйтеп, ижади тәжрибә ясый. Шигырь кысаларында әлеге сурәтләр лирик геройның үзен әйләндереп алган тормышка, яшәшкә мәхәббәте булып укыла. Икенче яктан, лирик геройның шушы тормышны бүләк иткән Аллахка мәхәббәтен тасвирлауга юнәлтә, лирик герой үз тормыш тәжрибәсеннән туган караш-фикерләр белән уртаклаша:

Күгем зәңгәр, таңым алсу, гөлләрем
Һәрчак шифа, илһам коя жаныма...

Жиде бабам күтеп алган бәхет бу:
Насыип әйлә, Раббым, оныкларыма [4: 34].

Тормыш тәжрибәсе туплаган лирик герой кеше өчен саулыкның, тынычлыкның, ризыкның мөһимлеге хакында сөйли, әмма, үтенеч интонациясе, рәхмәтле булу пафосы булса да, урта гасыр текстларына хас дидактик башлангыч алгы планда тормый. Символик образларга таянып ижат итү М. Мирзаның нәсыйхәт жанрына мөнәсәбәтле аерым шигырьләрен суфи текстлар рәтенә алып чыга. Мисал өчен, «Дөнъя гел алыш-бирештә, аңла син...», «Кемлегенә карап, сыен куясың...» кебек шигырьләр структурасында нур образы алга чыга, ул Аллахка мәхәббәт, иман мәгънәләрендә кулланыла. Күңелдә шушы хис-кичерешләр сакланышы кеше өчен иң мөһим булган кыйммәтләр югарылыгына күтәрелә. И. Вәлиулланың «Ә беркөнне», «Өмет», «Тәкъвальик», Г. Сәлимнең «Иң бөек максат», «Бәгырь – эзер», Ибраһим Биектаулының «Бәйрәмнәр – олуг көннәр», Ф. Мөслимованың «Хәлифәбез юкса» кебек шигырьләрендә дә охшаш мотивлар урын ала.

Аерым шигырьләр чор шигъриятендә газәл жанрын тергезеп майданга чыга. Бу процессны XX–XXI гасыр чигеннән Р. Гаташ яңартып, үстереп жиберә. Ул мәхәббәт лирикасында борынгы шәрйк поэзиясе традицияләрен яңарта, шушы юлда әлеге чор поэзиясен газәл һәм робагый жанрлары белән баста, әкрәнләп борынгы шәркый жанрларга, шәркый шигырь калыбына стильләштереп язу аның ижатының гына түгел, чор поэзиясенә бер үзенчәлеге булып оешып житә. Р.К. Ганиева фикеренчә, «традицияләргә мөнәсәбәттә Рәдиф Гаташ газәлләрендә кызыклы бер үзенчәлек күзәтелә. Ул урта гасыр Шәрйк һәм татар әдәбиятларында мәжбүри канун төсен алган нэзыйрәчелектән, тәкълидчелектән, мәгълүм авторларга ияреп язудан баш тарта, Тукайлар заманыннан ук тернәкләнеп килгән традиционализмның үзгә бер төренә – интертекстуальлеккә мөрәжәгать итә» [2: 9], әмма шагыйрь газәлләрнең шәркый шәкел формаларын саклап кала, «Гөлләр су сорый», «Газәлләр», «Бу – сиңа кылган догам» исемле жыентыкларына тупланган күпсанлы газәлләре шул хакта сөйли.

М. Мирза газәлләре исә, шәркый үзенчәлекләрене дәвам итүдән бигрәк, төрки-татар әдәби традицияләрен үстерә. Алар, гыйшык жырыннан бигрәк, ижтимагый-социаль этәлек, дини хис-кичерешләр белән сугарыла. Мондый әсәрләрендә шагыйрь кеше гомерен Аллаһ тарафыннан бирелгән бүләк итеп таний, язмышның алдан язылуы хакында сөйли, шуңа бәйлә әт-тәүхид (бераллалык) идеяләре, ислам кануннарындагыча, язмышның Аллаһтан булуы мотивы алга куела. Мәсәлән, «Тере су» китабына кертелгән күп газәлләр шушы фәлсәфә тирәсенә туулана. «Бер күк астында яшәп тә...» шигырендә кеше тормышы Аллаһ биргән язмыш белән тыгыз бәйләнештә карала. Мондый шигырьләрдә лирик герой ислам фәлсәфәсен, кануннарын яхшы белүче, тормыш авырлыгыннан Аллага сыенучы, анардан ярдәм күтүче, аңа рәхмәт укучы диндар кеше булып күтәрелә, шушы юлны бу дөньядагы бердәнбер хакыйкәт итеп таний. «... Фатихасыз бер көнем дә торалмам...» шигырендә ул, ислам кануннарында язылганча, Аллаһтан ярдәмне үзә өчен генә түгел, бөтен милләт, кавем өчен сорый:

Фатихасыз бер көнем дә торалмам,
Ил-көнемә иминлек бир, бер Аллам.
Уң кыл юлын бөтен нәсел-ыруның,
Кодрәтең киң, рәхмәтең зур, бер Аллам! [4: 8]

Дога кебек кабул ителгән шигырьдә «Бер Аллам» рәдифен кабатлау аша шагыйрь кешегә Аллаһ ярдәменең иң мөһим шарт икәнлеген кабатлый.

Дуртьюллык – робагыйларда фәлсәфи, әхлакый, гыйшкый (интим), ижтимагый мәсьәләләр күтәрелә. Бу жанр хәзерге татар поэзиясендә Р. Гаташ, Ә. Саттар, М. Мирза, Ф. Дәүләтбаев, Д. Гарифуллин, Р. Идиятуллин һ.б. ижатында үстерелеп китә. Р. Гаташның «Ничәнче кат яшәү бу?», «Һаман яхшы саналмыйм», «Әллә дөньяда бер яшәп киткәнмен...» циклындагы робагыйлары, М. Мирзаның «Рас килде – фаразлар хаклыгын кара син...», «Туган жирең – кендегез тәйнәлгән төш...», «Белмәс иде һичкем дә юк-барыңны» һ.б. робагыйлар шуны дәлилли. Н. Переяслов М. Мирза робагыйларын беек шәрык шагыйрьләренең, аерым алганда Г. Хәйямнең, робагыйлары белән бер рәткә куярлык югары кимәлдә язылган әсәрләр [8: 17–19] буларак бәяли. Шагыйрьнең робагыйлары структур яктан көнчыгыш әдәби традицияләрендәгечә төзелә:

Кемдә кемнең хақы йөри түләнәсе,
Кемне каплый кемнең кара күлөгәсе.
Дөнья матур, дөнья киң, дип акыл сата
Денен, телен жуйган илнең кем-кемсәсе? [6: 156]

Күренгәнчә, һәр строфа шигырьнең гомумидеясе тирәсенә берләшсә дә, аерым функция үтәве белән үзенчәлекле. Беренче юл, гадәттә, укучыны фикер кабул итүгә эзерли, икенчесе шуны көчәйтә, фикерне киңәйтә, укучының игътибарын арттыра, фәлсәфи фикерне житкерә, өченче тезмә фикерне кискенләштерә, дүртенчесе йомгаклый, төгәлләп куя. Иң «жаваплы» вазфаны башкаруына бәйле төстә, шәрык әдәбиятында аны «стун» (төп) дип атау да яшәп килә. Ф.Дәүләтбаев робагыйларында да, шәркый традицияләргә хас булганча, әхлакый мәсьәләләр үзәккә куела; ижтимагый-социаль кануннар да фәлсәфи-этик ясылыкта хуплана яки кире кагыла, рухи, әхлакый яңарышка өндәү мотивы көчле яңгыраш ала. Ә. Саттар робагыйлары да структур яктан көнчыгыш әдәби традицияләрендәгечә төзелә:

Иң беренче саф чәчәкләр кебек,
Яшьлек-гүзәл безнең сафларда.
Мин борчылам: яшь буында бүген
Яхшылыкны ничек сакларга? [9: 54]

Р. Идиятуллинның «Тормыш» һәм Д. Гарифуллинның дүртъюльликлар бәйләме робагый жанрына стилизация буларак кабул ителә.

Шуның белән янәшәдә хәзерге татар шигъриятендә касыйдә жанрының яңарышы да күзәтелә. Касыйдә жанры шәркый әдәбияттан үтеп кереп, төрки-татар шигъриятендә калыплашкан жанрларның берсе булып тора. Төрки касыйдәдә тематикасына мөнәсәбәттә берничә жанр формасы аерыла: сурәтләү, тасвирлау характерындагы касыйдә (аның язгы табигатьне сурәтләүче *бәхәрия*, шагыйрьнең уй һәм теләкләрен гәүдәләндерүче *хәлия*, мөхәббәт белән бәйле тойгыларны житкерүче *гыйшикия*, төрле халәтләрне тасвирлаучы *хәмрия* кебек төрләре формалаша); мактау характерындагы касыйдә (аның кемнедер олылаучы *мәдхия*, авторның үзен мактаучы *фәхрия*, фәлсәфи уйлануларны житкерүче *хәмед*, Мөхәммәдне мактаучы, зурлаучы *нәгыть* кебек төрләре урын ала); вафат булган затларны мактау характерындагы касыйдә-мәрсия; сагирик характердагы касыйдә-хәжвия; дини характердагы касыйдә-мөнәжәт; суфыйчылыкның теоретик нигезләрен лирик ясылыкта житкерүче фәлсәфи касыйдә (аның укучыларны әхлакка өндәүче, киңәшләр бирүче *әхлакый-дидактик* һәм *фәнни* төрләре аерыла); ясалма касыйдә. М. Мирза ижатында касыйдәнең сурәтләү, тасвирлау характерындагы формасы урын ала. «Күкләр хәбәр итә шул көн хакында...», «Чигенде кыш – чигенгән гаскәр кебек...», «Кышның китәсе килмиме нич кенә», «Күкләр битараф түгел һәр тарафка...» һ.б. әсәрләр шул хакта сөйли. Шагыйрь мондый әсәрләрен чагыштырмача мөстәкыйль булган икеюллык стро-

фалардан, бәетләрдән төзи, алар а а б а в а... рәвешендә рифмалашып, гаруз белән языла:

Кышның китәсе килмиме һич кенә,
Өеп-өеп яуды кары кич белән.

Салкын тынын өрдә бөтен жиһанга,
Салкын тунын, күлмәген кигәч кенә.

Ак мамыкка төрдә каен, талларны,
Береләре ачылам дигәч кенә... [4: 23]

Автор строфадан строфага кышкы табигатьне сурәтлi, тасвирлау характерындагы касыйдәдәге кебек үк, һәр образ шушы функциягә буйсындырыла.

Туксанынчы елларның икенче яртысыннан татар поэзиясендә шәркый жанр формасы өлкәсендә эзләнүләр көчәеп китә, шагыйрьләр, классик шигырь калыбыннан китеп, ул үз фикерен укучыга житкерү юлында яңа форма, калыплар эзли башлый. Мондый эзләнүләр аеруча М. Мирза ижатында көчле яңгыраш ала. Шушы юлда берьюллык, ике-юллык, өч һәм дүрт, биш, алты, жиде һәм сигезьюллыклар ижат ителә башлый. Аваздаш калып Р. Фәйзуллинның 1960 нчы еллар уртасында ижат ителгән «Нюанслар иле» шигырьләр циклында да бар. Әмма М. Мирзаның бу шигырьләре структур һәм форма ягыннан аларны кабатламый, әдип үзенң кыска шигырьләрен көнчыгыш әдәбиятындагы афористик гыйбарәләргә охшатып яза. Юкка гына ул аларны гыйбарә, күзәтүләр дип атамый. Мисал өчен:

Астыртынның сурәте – айсберг [6: 200].

Айсберг образы биредә астыртын кешене бәяләүгә юнәлтелә. Зур өлеше су астында билгесезлектә калган табигать стихиясе эчке дөньясы белән биктә калган, эчкерле кешене ачарга мөмкинлек бирә.

Шагыйрь ижатында бишьюллыклар аерым әһәмияткә ия, бу яктан аның әдәби тәнкыйтгә шактый бәяләнгән (Р. Ганиева, Д. Заһидуллина, Р. Харис, Ф. Хәсәнова һ.б. язмалары) «Адам баласы» шигырьләр циклы аеруча үзенчәлекле. Әдәбият белемендә ул «композиция, эчтәлек һәм күләм күзлегеннән карап, аларны миниатюралар» [10: 151], «шәрәк һәм гарәб әдәбиятлары өчен хас дөньяга карашларны, ижат ысулларын, жанрларны бергә очраштырган, синтезлаган уникаль күренеш, ачыш» [1: 35] буларак бәяленә.

Милли шигърияттә «Туфан строфасы» буларак калыплашкан һәм лирик герой кичерешен, автор фикерен, текстларның яңгырашын, көен, хисси тәэсирен житкерүгә йөз тоткан бишьюллыкны М. Мирза бөтенләй үзгә форма итеп коруга ирешә. Алар шәркый

бишьюллыкларны стильләштерү кебек кенә кабул ителми, татар шигърияте өчен үзгә жанр формасы буларак майданга чыга. Чичән шагыйрьләр стилендә шигырьнең табышмак формасында төзелүе белән билгеләнгән бу форма хәзерге татар шигъриятендә М. Мирзаның матур табышы буларак баяланып калган. Мәкаль-әйтемнәрне куллану, шигырь юлларын хикмәтле сүз әйтү традициясендәгечә төзүгә омытылу, «шәркый» характерлы, бик нечкә ирониягә, төртмәле кинаягә мөрәҗәгать итү – барысы да аның үзгәлеген, оригинальлеген тәэмин итә. Икенче яктан, шагыйрьнең остальгы сүз-гыйбарәләр белән гажәеп оста эш итүгә, образларны көтелмәгән мәгънә бөтенлекләре, борылышлары белән багытып, бөтенләй көтелмәгән ассоциацияләр тудыра алу да бәйле.

Әлеге циклда урын алган барлык бишьюллыкларны символик эчтәлеккә жыелма Адәм баласы образы, философ статусындагы лирик герой һәм фәлсәфи башлангыч бербөтенгә туплый. Лирик герой укучыны, Адәм баласы образына бәйләп, кешелек өчен беренчел булган кыйммәтләр, яшәү мәгънәсе, кешенең тормыш-яшәештәге урыны, вазифасы хакында сөйләшүгә алып керә, кешелек, яшәү мәгънәсе, яшәү асылы турында уй-тойгылары белән уртаклаша. Юкка гына шагыйрь үзе үк аларны «уйлы шигырьләр» дип атамый: «Уйлы шигырьдә, мөнәсәбәт белдерү, тойгы уяту белән бергә, мәгърифәткә өндәү, эдәп-әхлакка чакыру, әхлак кануннарын җиткерү дә бар. Бу инде – Шәркый әдәбиятының гасырлардан – гасырларга күчеп килгән традициясе. Һәм, әйтергә кирәк, күркәм традиция» [7: 338]. Шушы контекстта Адәм баласы кешелекнең үзе булып кабул ителә башлый. Мәсәлән:

Чәчәге – чәнечке...
Яфрагы – ут энә...
Адәм баласының
Теленәсе күңле
Шул гөлгә үрелә... [5: 10]

Чәчәге чәнечке, яфрагы ут булган гөл образы шигырьне төрле катламнарда укый алырлык итеп корырга мөмкинлек бирә. Шигырь контекстында ул чынга ашмаган хыяллар, иллюзия булган әхлакый, иҗтимагый, сәяси идеаллар, тигезсез мөхәббәт һ.б. мәгънә калыпларында уйнатыла. Лирик герой шушы халәтләрнең кеше күңелен имгәтүе хакында сөйли. Эмма текстта күпнокталар куелуы, әйтеп бетерелмәгәнлек тойгысын калдыру һәр кешегә үз тормыш тәҗрибәсенә бәйле нәтиҗә ясау мөмкинлеген бирә, шигъри эсәрнең кабул ителү мөмкинлекләрен киңәйтә.

Энә шулай шәркый жанрлар яки стильләштереп иҗат ителгән жанр формалары бүгенгә әдәби барышта шәркый традицияләрнең дәвам ите-

лешен, үстерелешен, мэгънэви баetylышын дәлилли һәм шигъриятнең милли нигезләрне, кыйммәтләрне югалтмавы хакында сөйли.

ӘДӘБИЯТ

1. Ганиева Р. Акыллы сүз белән рухи-әхлакый яңарышка таба // М. Мирза Сайланма әсәрләр: 5 томда. Т. 5. – Казан: Мәгариф – Вақыт, 2018. – Б. 29–38.
2. Ганиева Р.К. Заманның шигъри пәйгамбәре // Гаташ Р. Сайланма әсәрләр: 3 томда. Т. 3. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2009. – Б. 3–11.
3. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия рубежа XX–XXI веков (1986–2015 гг.): эстетические ориентиры и художественные поиски. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 268 с.
4. М. Мирза. Тере су: газәлләр, робагылар, гыйбарәләр, шигърьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 318 б.
5. Мирза М. Адәм баласы: шигърьләр. – Казан: Мәгариф, 2009. – 447 б.
6. Мирза М. Берүземә бер дингез. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – 222 б.
7. Мирза М. Жаннан бүленгән кыйтга // М. Мирза. Сайланма әсәрләр: биш томда. Т. 3. – Казан: Мәгариф – Вақыт нәшр., 2018. – 338 б.
8. Переяслов Н. Кажущаяся легкость поэтической «школы» Хайяма // Аргамак. – 2011. – № 8. – С. 17–19.
9. Саттар Ә. Робагылар. – Казан: Ихлас, 2015. – 154 б.
10. Хасанова Ф.Ф. Новый жанр в татарской литературе: «Татарская танка» // Научный Татарстан. – 2009. – № 4. – С. 150–154.
11. Юсупова Н.М. Идеино-художественные и жанрово-стилевые особенности поэм М. Мирзы // Филология и культура. Philology and Culture. – 2020. – №1(59). – С. 159–164.

УДК 821.512.145-297.1

ТАТАР ӘДӘБИЯТ БЕЛЕМЕНДӘ ХИКӘЯ, ПОВЕСТЬ, РОМАН ЖАНРЛАРЫ ХАКЫНДА

Ф.З. Яхин

Статья написана в стиле оценки теоретических представлений о рассказе, повести и романе Галимзяна Сагди, автора книги «Теория литературы», изданной в 1939 году в Казани на латинской графике на татарском языке. Трактовки ученого сравниваются с теоретическими интерпретациями литературоведов советского и постсоветского времен. Выявляется, что теоретические представления о рассказе, повести и романе оставались за все это время без изменений.

Данный источник для научного анализа привлечен впервые. Оценивая теоретические представления литературоведов, автор статьи излагает новый принцип определения рассказа, повести и романа.

Ключевые слова: рассказ, повесть, роман, литературные виды, жанровые формы, сюжетные линии.

The article is written in the style of assessing theoretical ideas about the story, novel and romance by Galimzian Sagdi, author of the book «The Theory of Literature» published in 1939 in Kazan on Latin graphics in the Tatar language. The scientist's interpretations are compared with the theoretical interpretations of the literary scholars of the Soviet and post-Soviet times. It is revealed that theoretical ideas about the story, novel and romance remained unchanged during all this time.

This is the first time this source has been brought in for scientific analysis. Assessing the theoretical ideas of literary scholars, the author of the article lays out a new principle of determining the story, novel and romance.

Keywords: story, novel, romance, literary species, genre forms, storylines.

XX йөзнен икенче яргысында татар әдәбияты теориясенә төп фикер юнәлешләре Галимжан Сәгъдинең «Әдәбият теориясе» китабы өйрәтмәләре нигезендә формалаштырылган. Моның шулай икәнлегенә ул елларда басылып чыккан әдәбият дәрәсләкләрен һәм теоретик хезмәтләренә күздән кичерүгә ышанасың.

Г.-жан Сәгъдинең «Әдәбият теориясе» латин хәрәфләрендә 1939 елда «Татгосиздат» тарафыннан 156 бит күләмендә нәшер ителгән, кәгазь форматы 84×108, басма табагы 9,75, табагында 42 000 билге, Камил Якуб исемендәге китап фабрикасында Казанда, Бауман урамы 19 нчы йортта бастырылган. Китапның җаваплы секретаре Гали Халит булган [6: 156]. Китап ахырында «Терминнар һәм предметны күрсәтү» өлеше килеп, татарча-русча терминология һәм аларның китапта кайсы битләрдә телгә алынуы хакында мәгълүмат-күрсәткеч урнаштырылган [6: 152–254]. Бу «Әдәбият теориясе» «урта мәктәпләр өчен дәрәслек» буларак, «Татарстан АССР Мәгариф Халык Комиссариаты тарафыннан расланды» дигән күрсәтмә белән «Татгосиздат»ның «Укыту-педагогик әдәбият секторы» тарафыннан нәшер ителгән [6: 1], техник редакторы Г. Хәсәнов, җаваплы корректоры Р. Насырова икән. Дәрәслек үзенең оештырылу тәртибе, методик үзгәрешләре, аңлату юнәлеше белән «Сталин дәрәсләкләре» тибына карый. Безне андагы хикәя, повесть, роман төшенчәләренә караган фикерләмәләр мәсьәләсе кызыксындырды.

Язылу үзгәрешләренә бәйле әдәби әсәрләр ике төрле булар: алар яки чәчмә, яисә тезмә язылалар. Дәрәслек, тезмә һәм чәчмә язучылар арадаштырып та бирелә ала, мәсәлән, XIX йөз шагыйре Ә.Уразаев-Кормашинның «Таһир-Зөһрә»се һәм «Бүзәгет»е кебек. Тезмә һәм чәчмәне катнаштырып язучы XVIII йөз төрөкмән шагыйре Гандәлип активлаштырып жибәргән һәм киң кулланган, аңа кадәр андый стиль XIII йөз фарсы шагыйре Сәгъди ижатында, аны тәрҗемә иткән XIV гасыр шагыйре Сәйф Сараида үзенең яшәү кө-

чен күрсәтә. Әмма моңа карап әдәби эсәрләр өч төрле язылалар икән дип булмый.

Тагын да бер әдәби төргә – рифмалы яки рифмасыз язу керә. Шулай ук ритмлы һәм ритмсыз язу төрләре дә бар. Шулай итеп, язылу үзенчәлекләренә бәйле генә дә әдәби эсәрләрне төрлечә төрләргә бүлсәң, шулар нигезендә аларның жанр табигатьләренә йогынтысын тикшерергә мөмкин. Әмма әдәбият теориясе фәне бу юнәлештә эш итми. Эсәрләрнең язылу рәвешләре белән бәйле булганлыктан, боларны тел-стиль үзенчәлекләренә нисбәтле аңлату белән чикләнү хәерле. Әдәби жанрларны билгеләгәндә, стилистик үзенчәлекләрен дә күрсәтү өчен «ритмик проза» яки «рифмалы повесть» кебек, тагын да жанр үзенчәлекләрен конкретлаштырырга була. Татар әдәбиятында рифмалы проза эсәрләре бөтенләй дә юк дәрәжәсендә. Моңың сәбәбе әдәбият белеме һәм тәнкыйтьнең аларга игътибары житмәүдән генә түгел, бәлки халыкта андый эсәрләргә мохтажлык юклыктан да килә. Г.-жан Сәгъди «Әдәбият теориясе» хезмәтендә болар хакында сүз дә кузгатып тормый. Мондый фактлар аның бу китабының теоретик өлешләрен фәнни анализ нигезендә түгел, бәлки башка шул юнәлештәге тикшеренүләргә иярәп, аларны өйрәнү ярдәмендә язылганлыгын ачыкларга мөмкинлек бирә. Әмма татар әдипләренең эсәрләрен мисалга алып, аларны анализлап чыгуларына игътибар итсәң, китапның акыллы һәм олы хезмәт нәтижәсе икәнлеген дә күрсәтә тиешсез. Бу яктан ул махсус мактауга лаеклы.

Китапның 61 нче битеннән «Әдәбиятның төрләре: эпос, лирика, драма» бүлеген башланып китә. Беренче бүлекчә итеп Г.-жан Сәгъди «Эпос һәм аның төрләре»н аерып чыгара, «язучы тормыштан сайлап алган вакыйга, күренешне хикәяләп бирү рәвешендә сурәтләсә, ул *эпос* дип атала» [6: 61], ди. Димәк, аның белдергәнненчә, эпик-дастан төренәң төп хасияте «вакыйга, күренешне хикәяләп бирүдә» икән.

1952 нче елда басылып чыккан «Краткий словарь литературоведческих терминов» хезмәтендә дә эпик эсәрләрнең «хикәяләп бирү»гә («повествование»гә) корылуы күрсәтелә [8: 148]. 1966 елда дөнья күргән «Основы теории литературы» хезмәтендә дә Л.И. Тимофеев шушы ук фикерне алга сөрә һәм эпос төрен «повествовательный жанр» («хикәяләүче жанр») буларак атый [7: 343]. 1977 елда И.З. Нуруллин «Әдәбият теориясе. Әдәби процесс» китабында эпик төрнең сюжетка корылган эсәрләр төркеме булуын әдәбият теориясе фәнендә беренче булып белдереп чыга [5: 144]. Ул хәтгә «эпик төрне, әйткә, лирикадан аерып тора торган сыйфатларының берсе – нәкъ менә сюжетлылык» дип аңлата [5: 33]. Әмма аның бу фикере әдәбият белеме һәм теориясе

фәнендә алга таба үстөрөлми калдырыла. А.Г. Әхмәдуллин төзөгән һәм редакцияләгән «Әдәбият белеме сүзлегендә» эпос һаман да шул, Г.-жан Сәгъди белдергәнчә, вакыйга-күренешләрне сөйләүче жанр буларак билгеләнелә [1: 220]. Сюжетлылык мәсьәләсенә килгәндә, сүзлектә бу мәсьәлә жанрларны оештыручы итеп аңлатыла [1: 228]. Д.Ф. Заһидуллина да эпик әсәрләрнең хикәяләүгә корылуын яза, тормыш вакыйга-күренешләрне автор мөнәсәбәтен ул алга чыгара, ягъни слуб-метод мәсьәләсен дә куя [4: 160–161]. 2007 елда басылып чыккан «Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлегендә» дә, Г.Р. Гайнуллина мәкаләсендә, эпик әсәрләрнең хикәяләүгә корылуы ачыкланыла [2: 228–229]. В.Е. Фализев «Теория литературы» дәреслегендә эпосның шулай ук хикәяләүгә («повествование»гә) корылуын яза [9: 335–340]. Бу хикәяләү хакындагы фикер Аристотельнең «чагылдыру чаралары» буларак әдәби төрләрне системага салып аңлатуыннан, әдәбиятның шушы чагылдыруда вакыйга-күренешләрне хикәяләп бирүен «Поэтика» хезмәтендә билгеләвеннән үк килә, бүгенге көнгәчә гасырдан-гасырга күчеп яши [3: 255].

Өгәр дә хакыйкәтгә эпик әсәрләр хикәяләүгә корылсалар, димәк, бу «хикәяләү» дигән төшенчә чәчмә дә, тезмә дә язучыларга карый ала, чөнки әдәби әсәрләр яки чәчмә, яки тезмә, яки аралаш язылалар, дидек. Күп очракта фикерләмәләрдә, хикәяләү дигәндә, сюжетка корылу күздә тотыла. Аристотельдә дә бу шулай. Шунлыктан һәр сюжетлы әсәр әдәбиятның эпос төренә карый, аларның тезмә яки чәчмә язылуы, димәк, шарт түгел булып чыга. Шуңа да эпик төргә чәчмәдә ижат ителгән хикәя, повесть, роман гына түгел, поэма, баллада, мәсәл кебек, тезмәдә тудырылган әсәрләр дә карый. «Эпик әсәрләр, үзләренә төрләнешләре буенча, нигездә бишкә бүленә: мәсәл, поэма, хикәя, повесть, роман» [6: 61], дип яза Г.-жан Сәгъди.

Шунысы әһәмиятле, ул лириканың ни-нәрсә булуына бәйле, аны төгәл ачыклап аңлата һәм «язучының үз тойгыларын, кичерешләрен сурәтләндергән әсәрләр *лирик әсәрләр* була», дип белдерә [6: 72]. Драмага килгәндә, ул төр әсәрләрнең сәхнә уены өчен язылуын, драма әсәрләренә этгәлегә каһарманнарның үзара сөйләшүләрендә сәхнә төзелеше һәм актерлар уены ярдәмендә ачылуын аңлата [6: 75]. Моны дәресләбрәк белдергәндә, драма әсәрләренә сәхнә вакыйгаларында үстөрөлүче драматик ситуацияләргә корылуын аерым билгеләргә тиеш булабыз. Шулай итеп, эпик әсәрләр сюжетка корыла, лирик (шигърият) – хис-тойгылар бирелешенә, драма әсәрләре – драматик ситуацияләргә булып чыга. Мондый билгеләмәләр әдәби төрләрне үз табигатләрендә ачык күзаллауга юл ача. Аларга таянып хикәя, повесть, романны да төгәл билгеләү мөмкинлеге туа.

Хикъяләүне Г.Р. Гайнуллина «сөйләү вакыйгасы» төшенчәсе белән янәшә куя, «хикъяләүче субъектның укучы-адресат белән сөйләшүе, укучыны сурәтләгән дөнья һәм автор сөйләмә белән бәйләүче композицион формаларның берлеге» дигән аңлатма бирә [2: 214]. Хикъяне дә галимә «сөйләп бирелүгә, хикъяләүгә нигезлэнгән, катлаулы булмаган вакыйгаларны, күп очракта тормыш-күренешнең бер эпизодын, кеше характерын я бер сыйфатын, чалымын сурәтли» [2: 213], дип белдерә. Шулай ул форма һәм әчтәлек белән бәйле, форманы ачыклаганда әчтәлекне дә колачларга омтылып, асылда форманы аңлатырга тиешлеген мәсьәләдән читтә калдырып фикерли ала. Роман хакында төшендергәнәндә дә шул ук хәл. «Аерым кешенең яки кешеләрнең язмышларын хикъяләп бирә, характер һәм дөньяга караш формалашу процессын гәүдәләндерә» [2: 163], ди ул. Повестьны «хикъягә караганда кин, күләмлә, тормышны герой яки геройлар тормышындагы вакыйгалар итеп хикъяләүче, герой тормышының бер этабын аерып алып тергезүче урта эпик әсәр» [2: 138], ди. Шушы рәвешле, татар әдәбияты теориясе фәнәндә бүгенгә көндә повесть, хикъя, роман һәм мәсә бер үк жанр буларак күзалланалар булып чыга. Алардагы аерма күләмнәрендә генә икән. Болай аңлату Д.Ф.Заһидуллинәдан, аның «Урта мәктәптә татар әдәбиятын укуту методикасы» китабы өйрәтмәләреннән килә [4: 160–178]. Ул, мәсәлән, Г. Кутуйның «Тапшырылмаган хатлары»ында дүрт хат – дүрт сюжет сызыгы бар, – дип өйрәтә,– Беренчәсе – мәхәббәт тарихы, икенчәсе – гаилә тарихы, өченчәсе – хезмәт итү тарихы, дүртенчәсе – бәхетле булырга теләү тарихы» [4: 164], ди.

Шушындый ук карашлар рус әдәбият теориясе фәнәндә хас. В.Е. Фализев романны «этот жанр поньне остается загадкой» [9: 363] дип белдерә. Ул «многочисленность романа создает для теоретиков литературы серьезные трудности» [9: 369] дигән фикергә кушылып китә. Проза әсәрләре жанрлары мәсьәләсен галим төрлә яклап тикшерә, аларга күзәтүләр ясый, хәтта кузгатмаган үзенчәлекләре дә калмый, диярлек [9: 331–382]. Әмма аермаларын билгеләп күрсәтүдән укучыны мәхрүм калдыра. Мондый конкрет, күпкырлы, катлаулы күзәтүләр теоретик фикерләмәләрне кечерәйтә, хакыйкәтгән теорияне ераклаштыра. Бу рәвешле фикерләмәләр төзү Л.И. Тимофеев хезмәтләреннән дә килә һәм хәзергә көнгә кадәр әдәбият теориясендә урнашып калганнар. Ул яктан аның берничә тапкыр басылган «Основы теории литературы» хезмәте өлгә булып тора. Анда эпик жанрлар 339–353 нче битләрдә әдәбият төрләре кысаларында аңлатыла. Л.И. Тимофеев әдәби жанрларны форма белән бәйле төшенчә буларак аңлай, югыйсә. Хәтта бүлек исеменә «жанровые формы» төшенчәсен чыгара [7: 339]. Әмма

шул төшенчэләрнен үзләрэн аңлатуга керешкәч, мәсьәләне эчтәлеккә бәйли, формага караган фикерләмәләр төзүне читтә калдыра. «Краткий словарь литературоведческих терминов»та романны «произведение, которое отражает сложный жизненный процесс, большой круг жизненных явлений, показывает их в развитии» [8: 106] дип төшендерә, «вид... повествовательной литературы» [8: 106], ди. Хикәя белән бәйле мәкаләсен «**Рассказ** или **Новелла**» исемендә бирә, ягъни шушылай бер үк жанрның төрле телләрдә төрлечә аталуын ул шулай ассызыклай, «один из видов... повествовательной литературы, малая ее форма, – небольшое художественное произведение, посвященное обычно отдельному событию в жизни человека, без детального изображения того, что с ним было до и после этого события» [8: 101] дип белдерә, ягъни формага бәйле төшенчәне шушылай эчтәлекне күзаллау аша аңлата. Болай эшләгәнндә марксизм-ленинизм принциплары бозылмый кебек күренә. Повестька килгәндә, ул аны «отражает жизнь большой ее сложности, чем она отражена в рассказе, но с меньшим многообразием характеров и событий, чем в романе» [8: 92] дип яза. Шунысы әһәмиятле, ул анда «обычно изображается не одно, а ряд событий» [8: 92] дигән, формага караган әһәмиятле фикерләмә дә уздыра.

Л.В. Тимофеевның теоретик карашлары Ф.М. Хатиповның «Әдәбият теориясе» китабына да нигез итеп алынганлыгы үзен сиздереп тора. Ул аның дулкынында фикер йөртүчеләрдән. Әмма аңардан аермалы буларак, Ф.М. Хатипов новелла жанрын хикәядән аерып чыгара [10: 182–185]. Аңа кадәр И.З. Нуруллин новелла мәсьәләсен бәхәскә куеп тикшереп язып чыккан [5: 38], югыйсә. Ул «хикәя һәм новелланы ике жанр итеп карау, димәк, үзен акламый, хикәя жанры гына бар» [5: 38] дип дәрәсән аңлатып-төшендереп бирүчеләрдән булды. Повестьны И.З. Нуруллин «**вакыйгалар тезмәсен бер сюжет сызыгы рәвешендә сурәтләгән**» [5: 38], ә романны «**катлаулы һәм күп планлы**» форма буларак аңлата, шушылай жанрларны форма үзенчәлекләрендә ачыкклауны теоретик нигезләмәләрендә алга куя алуы белән башкалардан аерылып торучы мактауга лаеклы хисләр уята.

И.З. Нуруллинның 1970 нче еллар ахырындагы бу фикерләмәләре А.Г.Әхмәдуллин төзүче-редактор булган «Әдәбият белеме сүзлегендә» (1990) үстерелергә тиеш иделәр. Анда новелла жанры аерым мәкалә итеп аерылып чыгарылган һәм «хикәя жанрының хосусый бер төре, кечкенә күләмле жанр формасы» [1: 123] дип аңлатылган. Романга [1: 154–156], повестька [1: 135–136], хикәягә [1: 203] Л.И. Тимофеевтагыча фикерләмәләре, берникадәр киңәйтеп, татар әдәбиятынан мисаллар белән баеп бирелә. Әгәр дә форма төшенчәләренә бәйле мәсьәләләрне форманы тудыручы элементларга караган фикер-

лэмэлэр белән ачсалар, мәсьәләләр буталчык килеп чыкмас иделәр. Форма белән эчтәлекне бәйләргә омтылу алардагы аермаларны күрмәүгә китергәнә үзләрен сиздерәләр. Бу яктан тәнкийть сүзен И.З. Нуруллин аңлатмаларына карата әйтеп булмый. Ул әдәбият теориясе мәсьәләләрен язучы-әдип сыйфатында да аңлап, дәрәс күзаллап язган. Чыннан да, хикәя ул бер сюжет сызыгына корылган әдәби эсәр. Ә романга килгәндә, ул ике яки берничә сюжет линиясеннән гыйбарәт һәм алар үзара бәйлә дә, бәйсез дә булырга мөмкиннәр. Повестька килгәндә, ул да, хикәя кебек, бер сюжет сызыгында төзелә. Шуңа да аны «озын хикәя» исеме белән дә атыйлар. Г.-жан Сәгъди дә аны шулай аңлата, «*повесть* яки *озын хикәя* дип атала» [б: 72], ди. Әмма повестьта сюжет линиясендә борылышлар ике яки берничә була. Хикәядәге сюжет борылышы сюжет сызыгын үзгәртми, ә повестьта сюжет линиясе сюжет борылышыннан соң төрләнәп китә.

Хикәя мәсьәләсендә Г.-жан Сәгъди «тормыштан сайланып алынган вакыйганы һәм шул вакыйгага бәйләнәшләрне кешеләрне хикәяләү рәвешендә язылган кечкенә күләмдәге эпик эсәрләр *хикәя* дип атала» [б: 70] дигән аңлатма бирә. Анализда мисалга Ш. Камалның «Сукбай» эсәрен ала [б: 71], асәшермәдә «хикәя (рассказ) новелла дип атала һәм соңгы вакытларда новелла сүзе киңрәк таралып бара» [б: 70 (*асәшермәдә*)] дигән аңлатма да бирә. Аның бу фикере белән И.З. Нуруллин карашлары тулысынча тәңгәл киләләр. Новелла аталышы хикәянең роман телләренә хас термин икәнлегә бәхәс тудырмый.

Роман жанрына килгәндә, Г.-жан Сәгъди «тормыштан сайланып алынган зур вакыйга яки күп төрдәге күренешләренә һәм шул вакыйгага, күренешләргә катнашучыларны киң итеп, хикәяләү рәвешендә зур күләмдә язылган эпик эсәр *роман* дип атала» [б: 67] дигән билгеләмә бирә. Монда бу билгеләмәгә ике яки берничә сюжет сызыгына корылган дигән төзәтмә кергү хәерлерәк. Шулай да сайланып алыну материалы хакындагы теоретик фикерләмәләр бирүләре белән Г.-жан Сәгъди кызыклы һәм әһәмиятле күзәтү уздырган. Ул роман жанрының борынгы антик дәверләрдән үстереләп килүен, «Александрия чоры» [б: 67] төшенчәсен алга чыгарып, шушы хәбәрә белән шактый кызыклы һәм уңышлы ачышлар да ясый. Аның нәкъ менә шул хәбәрләре әдәбиятны шәрәк һәм гарәб тибына аерып күзаллаудан китәргә әтәргеч бирә ала. Әдәби эсәргә вакыйганың тормыштан сайланып алынуын төп теоретик нигезләмә итүе белән Г.-жан Сәгъди игътибарга лаеклы һәм әһәмиятле фикерләмәләр төзи алган. Аның «Әдәбият теориясе» хезмәте бүгенгә көндә дә бастырып чыгару һәм өйрәнү өчен әһәмиятле, асылы бар, мәгънәле һәм эчтәлекле теоретик мирасыбыз булып тора.

ӘДӘБИЯТ

1. Әдәбият белеме сүзлеге / төз.-ред. Әхмәдуллин А.Г. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 238 б.
2. Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге / төз.-авт.: Д.Ф. Заһидуллина, В.Р. Әминова, М.И. Ибраһимов һ.б. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.
3. Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие для ун-тов / П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец; под ред. П.А. Николаева. – М.: Высш. школа, 1979. – 300 с.
4. Заһидуллина Д.Ф. Урта мәктәптә татар әдәбиятын укыту методикасы: метод. кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – 335 б.
5. Нуруллин И.З. Әдәбият теориясе. Әдәби процесс. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. – 144 б.
6. Сәгъди Г.-жан. Әдәбият теориясе. Урта мәктәпләр өчен дәреслек. Татарстан АССР Мәгариф Халык Комиссариаты тарафыннан расланды. – Казан: Татгосиздат. Укыту-педагогик әдәбият секторы, 1939. – 155 б. (Латин әлифбасында).
7. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Допущено Министерством высшего и среднего специального образования РСФСР в качестве учебного пособия для филологических факультетов и педагогических институтов. – Изд. 3-е, исправленное. – М.: Просвещение, 1966. – 478 с.
8. Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов: пособие для учащихся средней школы / под общей редакцией действительного члена Академии педагогических наук проф. Л.И. Тимофеева. Утвержден Министерством просвещения РСФСР. – М.: Госуд. учебно-пед. изд-во Минпросвещения РСФСР, 1952. – 160 с.
9. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
10. Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе: югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – 351 б.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аминева Венера Рудалевна, доктор филологических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета, ведущий научный сотрудник Института мирового литературы им. А.М. Горького РАН. *Казань, Россия.*

Ананьева Светлана Викторовна, кандидат филологических наук, профессор, заведующая отделом международных связей и мировой литературы Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова Министерства образования и науки РК. *Алматы, Казахстан.*

Арзамазов Алексей Андреевич, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Удмуртского федерального исследовательского центра УрО РАН. *Ижевск, Россия.*

Ахметова Айнура Мырзалиевна, магистр гуманитарных наук, PhD докторант, научный сотрудник института Литературы и искусства им. М.О. Ауэзова. *Алматы, Казахстан.*

Бояринова Галина Никитьевна, кандидат филологических наук, доцент Марийского государственного университета. *Йошкар-Ола, Россия.*

Габдуллина Гузель Гаптельфатовна, соискатель Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Габиббейли Иса Акпер оглы, доктор филологических наук, академик, первый вице-президент Национальной Академии наук Азербайджана, директор Института литературы им. Низами Гянджеви (Баку, Азербайджан).

Габидуллина Фарида Имамутдиновна, кандидат филологических наук, доцент Елабужского института Казанского (Приволжского) федерального университета. *Елабуга, Россия.*

Гайнуллина Гульфия Расилевна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Галимуллин Фоат Галимуллович, доктор филологических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Галиуллин Талгат Набиевич, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Ганиева Айгуль Фирдинантовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Гарипова Лейля Шамилевна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Гераськин Тимур Владимирович, кандидат филологических наук, преподаватель Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарева (Ковылкинский филиал). *Ковылкино, Россия.*

Гилязов Тагир Шамсегалиевич, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Гирфанова Лейля Равилевна, магистр Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Гумматова Хураман Бахман кызы, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института литературы им. Низами Гянджеви. *Баку, Азербайджан.*

Гусева Надежда Васильевна, кандидат филологических наук, преподаватель Марийского государственного университета. *Йошкар-Ола, Россия.*

Дедина Маргарита Сергеевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, руководитель научной группы литературоведения Научно-исследовательского института алтаистики им. С.С. Суразакова. *Горно-Алтайск, Россия.*

Еникеев Ильдар Ахнафович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Ермина Наталья Ивановна, аспирант Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва. *Саранск, Россия.*

Загидуллина Дания Фатиховна, доктор филологических наук, профессор, академик АН РТ, вице-президент Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Закирзянов Альфат Магсумзянович, доктор филологических наук, заведующий отделом литературоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Исмаиллы Айтадж Физули, младший научный сотрудник Института литературы им. Низами Гянджеви. *Баку, Азербайджан.*

Калиева Альмира Кайыртаевна, кандидат филологических наук, заместитель директора по науке Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова. *Алматы, Казахстан.*

Кириллова Ирина Юрьевна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук. *Чебоксары, Россия.*

Любимов Николай Иванович, аспирант Марийского государственного университета. *Йошкар-Ола, Россия.*

Макарова Венера Файзиевна, доктор филологических наук, профессор Набережночелнинского государственного педагогического университета. *Набережные Челны, Россия.*

Миннуллина Фатыма Халиулловна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Мирзаева Зулхомр Иномовна, доктор филологических наук, профессор Ташкентского государственного университета языка и литературы. *Ташкент, Узбекистан.*

Нагуманова Эльвира Фирдавильевна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Надыршина Лейсан Радифовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Насибуллина Нурида Шайдулловна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Насибуллова Гузель Ришатовна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Никифорова Вера Витальевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук. *Чебоксары, Россия.*

Родионов Виталий Григорьевич, доктор филологических наук, профессор Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова. *Чебоксары, Россия.*

Хабибуллина Алсу Зарифовна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Хабибуллина Лейля Фаязовна, аспирант Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Халиуллина Альбина Габитовна, кандидат филологических наук, доцент Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. *Уфа, Россия.*

Хуснутдинова Гульназ Азатовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Шамсутова Алсу Атласовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Шарипова Алсу Самигулловна, кандидат филологических наук, ученый секретарь Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

Шеянова Светлана Васильевна, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва. *Саранск, Россия.*

Юсупова Нурфия Марсовна, доктор филологических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета. *Казань, Россия.*

Яхин Фарит Закизянович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. *Казань, Россия.*

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение = Кереш | 3 |
| <i>Аmineва В.Р.</i> Поэтические приемы в повествовательной прозе (на материале хикая Р. Габдулхаковой) | 6 |
| <i>Ананьева С.В.</i> Авторские жанровые стратегии в современной литературе Казахстана | 14 |
| <i>Арзамазов А.А.</i> Последний нивхский писатель? Опыт приближения к стихотворениям Владимира Санги | 22 |
| <i>Бояринова Г.Н.</i> Жанр комедии в марийской драматургии XXI века | 28 |
| <i>Габдуллина Г.Г.</i> Жанровое своеобразие драм Х. Вахита (на примере пьес «Первая любовь», «Перед свадьбой», «Последнее письмо») | 34 |
| <i>Габиббейли И.А.</i> Новый взгляд на классификацию литературных родов и жанров: эксперименты и сатира как литературный род | 42 |
| <i>Габидуллина Ф.И.</i> М. Вәлиев әдәби тәнкыйтендә ижат портреты | 55 |
| <i>Гайнуллина Г.Р.</i> Бөек Ватан сугышы чоры татар прозасында нәсер жанрында эзләнүләр (Әмирхан Еникинең «Мәк чәчәге» нәсере мисалында) | 59 |
| <i>Галимуллин Ф.Г.</i> Ренат Харис ижаты жанр һәм өслүб яктылыгында | 64 |
| <i>Галиуллин Т.Н.</i> XXI гасыр татар поэмасының үсеш картинасы (вәзгыять һәм сурәт) | 69 |
| <i>Ганиева А.Ф.</i> Флүс Латыйфи прозасы: жанр үзенчәлекләре һәм проблематика | 77 |
| <i>Ганиева А.Ф., Хөсетдинова Г.А.</i> Батулла ижатында жанр төрлелеге | 84 |
| <i>Гераськин Т.В.</i> Особенности формирования и развития художественных жанров и стилей исторического романа в мордовской литературе XX века | 90 |
| <i>Гумматова Х.Б.</i> Особенности жанра в месневи Юнуса Эмре «Рисалятун-Нухийе» | 95 |
| <i>Гусева Н.В.</i> Сюжетно-композиционная структура марийского рассказа о Великой Отечественной войне (1946 – начало 1980-х гг.) | 103 |
| <i>Гыйлазев Т.Ш.</i> Ф. Әмирханның «Шәфигулла агай» повесте: жанр һәм стиль үзенчәлекләре | 113 |
| <i>Дедина М.С.</i> Жанрово-стилевое своеобразие лирики Кюгея Телесова | 118 |

| | |
|--|-----|
| <i>Еникеев И.А.</i> Жанрово-стилевые искания в русскоязычной литературе Татарстана | 126 |
| <i>Ермина Н.И.</i> Мордовский рассказ 1990–2010-х годов: проблемно-тематическая специфика | 133 |
| <i>Загидуллина Д.Ф.</i> Полифония как жанрово-стилевое явление | 137 |
| <i>Закирзянов А.М.</i> Авторские жанровые формы в современной татарской драматургии | 145 |
| <i>Исмаиллы А.Ф.</i> Особенности развития жанра лирической поэмы в азербайджанской литературе (на основе творчества Наби Хазри) | 153 |
| <i>Калиева А.К., Ахметова А.М.</i> Жанровая трансформация казахской литературы в сети интернет | 160 |
| <i>Кириллова И.Ю.</i> Современная чувашская историческая драма | 171 |
| <i>Любимов Н.И.</i> Философская лирика Зои Дудиной: художественная концепция счастья | 177 |
| <i>Макарова В.Ф.</i> Развитие комического в татарской прозе XX века | 182 |
| <i>Миңнуллина Ф.Х.</i> XX–XXI гасыр чигендә татар драматургиясендә монолог жанры | 187 |
| <i>Миңнуллина Ф.Х., Гарипова Л.Ш.</i> М. Борнашевның «Мәрьямнең күрәчәге» эсәрендә жанр үзенчәлекләре | 191 |
| <i>Мирзаева З.И.</i> О первой драме узбекской литературы | 195 |
| <i>Нагуманова Э.Ф.</i> Жанры восточной лирики в творчестве М. Мирзы и Р. Гаташа | 201 |
| <i>Надыршина Л.Р.</i> Марсель Галиев прозасының жанр һәм композиция үзенчәлекләре | 205 |
| <i>Насыйбуллина Н.Ш.</i> Р. Миңнуллин ижатында «кечкенәкият» жанры: аның әдәби кинлеге һәм поэтикасы | 213 |
| <i>Насыйбуллова Г.Р.</i> Р. Мөхәммәтшин ижатында хикәя жанры | 220 |
| <i>Никифорова В.В.</i> Новые жанры современной чувашской прозы: творчество Владимира Степанова | 225 |
| <i>Родионов В.Г.</i> Эволюция жанрово-стилевых систем чувашской словесной культуры | 231 |
| <i>Хабибуллина А.З.</i> Элегия в русской и татарской поэзии XX века (на материале стихотворений Р. Аймета и А. Кушнера) | 239 |
| <i>Хабибуллина Л.Ф.</i> Жанрово-тематические особенности драматургии Ш. Хусаинова (на примере пьес «Зубайда – дитя человеческое», «Приехала мама») | 247 |

| | |
|---|-----|
| <i>Хабутдинов М.М.</i> Жанрово-стилевое своеобразие творчества татарского писателя Вахита Имамова | 253 |
| <i>Хабутдинова М.М., Гирфанова Л.Р.</i> Жанро-стилевое своеобразие романа Вахита Имамова «Япун татары» («Японский татарин») | 260 |
| <i>Халиуллина А.Г.</i> Хэзерге татар прозасында жанр үзгәрешләре (С. Хафизов әсәрләре мисалында) | 267 |
| <i>Шәмсутова А.А.</i> Шагыйрә Розалина Шаһиева ижатында жанр-стиль төрлелеге | 273 |
| <i>Шәрипова А.С.</i> Татар драматургиясендә трагедия жанры формалашуга азербайжан сәхнә әдәбияты йогынтысы | 281 |
| <i>Шеянова С.В.</i> Эпистолярный роман в мордовской литературе: трансформация жанровой формы | 288 |
| <i>Юсупова Н.М.</i> Хэзерге татар поэзиясендә шәркый жанрлар яңарышы | 295 |
| <i>Яхин Ф.З.</i> Татар әдәбият белемендә хикәя, повесть, роман жанрлары хакында | 302 |
| Сведения об авторах | 310 |

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ РАЗВИТИЕ
НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР
В XX–XXI вв.**

Сборник статей
Выпуск 2

Материалы публикуются в авторской редакции
Дизайн обложки *А.В. Булатова*
Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*

Подписано в печать 25.11. 2020.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная, печать офсетная
Усл.-печ. л. 18,4. Уч.-изд. л. 18,8. Тираж экз.

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