Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
«Институт мировой литературы имени А.М. Горького
Российской академии наук»

На правах рукописи

Сырысева Диана Юрьевна

Магический реализм в русскоязычной прозе современных татарских писателей

Специальность: 5.9.1 — Русская литература и литературы народов Российской Федерации

диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель: доктор филологических наук
Бигуаа Вячеслав Акакиевич

Москва — 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 4

Глава 1. Магический реализм как литературное направление 18

1.1. Franz Roh «Nach-Expressionismus: Magisher Realismus. Probleme des neusten europäischen Malerei»: становление понятия магический реализм 18

1.2. Магия: краткая характеристика понятия и его интерпретации 27

1.3. Магический реализм в отечественных исследованиях 38

1.4. Магический реализм в зарубежных исследованиях 52

Глава 2. Этнокультурное и литературное пограничье: теоретический дискурс. Синтез искусств в культуре и литературе 63

2.1. Граница и пограничье: краткая характеристика понятий 63

2.2. Русскоязычная литература: интерпретации явления 72

2.3. Текст в тексте: особенности функционирования художественной структуры 81

2.4. Понятие «синтез искусств в культуре» 95

2.5. Музыкальность литературного текста 99

2.6. Кинематографичность литературного текста 110

2.7. Живописное начало литературного текста 113

Глава 3. Творчество Салавата Юзеева и Рустема Сабирова. (Поэтика. Стилистика. Традиции литератур Востока и Запада) 121

3.1. Роман С. Юзеева «Не перебивай мертвых»: особенности поэтики, эстетики и стилистики 121

3.2. Малая проза С. Юзеева. Повесть «Сквозняк тишины» 155

3.3. Цикл «Казанские сказки» С. Юзеева 162

3.4. Малая проза Р. Сабирова 166

Глава 4. Романы Альбины Нурисламовой (А. Нури),
Шамиля Идиатуллина и Гузели Яхиной.
(Особенности функционирования хронотопа.
Синтез искусств. Мировой литературный контекст) 183
4.1. Роман А. Нурисламовой (А. Нури) «Пассажир своей судьбы» 183
4.2. Роман А. Нурисламовой (А. Нури) «Пятый неспящий» 198
4.3. Сербский текст в романах А. Нурисламовой (А. Нури) 209
4.4. Роман Ш. Идиатуллина «Последнее время» 220
4.5. Романы Г. Яхиной «Дети мои», «Зулейха открывает глаза» 240
Заключение 250
Список литературы 254

ВВЕДЕНИЕ

Магический реализм имеет длительную историю. Он зародился как термин в Германии в середине 1920-х гг., применен искусствоведом и критиком Францем Ро (Franz Roh) для характеристики немецкой, а также европейской живописи 1920-х годов. После перевода книги Франца Ро «Nachexpressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei» («Постэкспрессионизм: Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи»; Лейпциг, 1925) на испанский язык в 1927 году термин начинает приобретать популярность в интеллектуальных кругах Европы [Кофман, 1990, с. 186], использоваться для характеристики художественных произведений. Он обсуждался и в русской эмигрантской среде. Например, в 1932 г. в парижском журнале «Числа» (№ 6) С. Шаршун напечатал статью «Магический реализм» [Шаршун, с. 229–231]; он представлял его как тенденцию в мировой литературе, в том числе русской, приводил имена Г. Газданова, В. Набокова, Е. Замятина и др. А у истоков «магического реализма», по его мнению, стоит Н. Гоголь. Не все представители русской эмиграции разделяли точку зрения С. Шаршуна. Ответную статью под названием «Магический реализм» опубликовал А.Л. Бем в журнале «Молва» (2 октября 1932 г.), издававшемся в Праге [Бем]. Он обвинил С. Шаршуна в незнании литературы «метрополии», т. е. советской, «разнообразия и многосложности» [Бем] литературы русской эмиграции.

Интерес к теоретическим проблемам магического реализма возрос во второй половине XX в., с 1970-х гг., особенно в наше время. Он прежде всего связан с «взлетом» латиноамериканской прозы (особенно романа). Действительно, наибольшее воплощение магический реализм получил в латиноамериканской прозе (в романе, повести и рассказе) конца 40-х гг. — 70-х. гг. XX в., где он в литературоведении и критике воспринимается как определенное литературное течение (в узком смысле), в «широком — как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры континента» [Кофман, 2003, ст. 492]. Среди представителей этого течения — Алехо Карпентьер, Хулио Кортасар, Габриэль

Гарсиа Маркес, Мигель Анхель Астуриас, Хорхе Луис Борхес, Хуан Рульфо, Карлос Фуэнтес, Марио Варгас Льоса, Аугусто Роа Бастос и др.

Существуют разные мнения о путях формировании магического реализма в литературах народов Латинской Америки и его особенностях. По мнению исследователя испаноязычной литературы Латинской Америки А.Ф. Кофмана, «поэтика и художественные принципы» магического реализма в латиноамериканской литературе «сложились под влиянием европейского авангардизма», «У авангардистов, главным образом сюрреалистов, латиноамериканские писатели заимствовали некоторые принципы фантастического преображения действительности. Вместе с тем европейский абстрактный “дикарь” обрел в произведениях» латиноамериканского магического реализма «этнокультурную конкретность и явственность; концепция разных типов мышления была спроецирована в плоскость культурного, цивилизационного противостояния Латинской Америки и Европы; сюрреалистический сон сменился реально бытующим мифом. При этом латиноамериканские писатели опирались не только на индейскую и афроамериканскую мифологию, но на традиции американских хроник 16–17 вв. с их обилием элементов чудесного» [Кофман, 2003, ст. 492]. А идеологической основой» латиноамериканского магического реализма стало «стремление писателя выявить и утвердить самобытность латиноамериканской действительности и культуры, идентифицируемой с мифологическим сознанием индейца и афроамериканца» [Кофман, 2003, ст. 493].

С латиноамериканским магическим реализмом вполне соотносима и точка зрения А.А. Гугнина, который писал: «В обязательный набор признаков магического реализма входят антиутопичность, антипрагматизм, антиидеологизм и антидогматизм. В рамках магического реализма вступают в диалог все исторические типы человеческого сознания: синкретические (*миф*, фольклор), рациональные, иррациональные, религиозные, атеистические, мистические. Для магического реализма весьма характерно преодоление европоцентризма и национализма. Магические реалисты стремятся выйти за рамки европейского

типа цивилизации, европейского мировидения, синтезировать мировой опыт» [Гугнин, 2003, ст. 491].

Нет сомнения, что латиноамериканская проза магического реализма стала значительным художественно-эстетическим явлением и со второй половины XX столетия оказывает влияние на мировой литературный процесс. Как пишет А.Ф. Кофман, впоследствии латиноамериканский магический реализм «оказал существенное воздействие на европейскую и североамериканскую литературы» [Кофман, 2003, ст. 493], на многие литературы Востока, Азии и Африки.

В Европе и США было издано немало исследований, посвященных магическому реализму в латиноамериканской литературе, а также других литературах народов мира. Среди книг и статей: Вернер Херцог «Историческая и географическая основы в романе “Сто лет одиночества” Габриэля Гарсиа Маркеса» (Werner Herzog «Geschichtliche und geographische Hintergründe im Werk “Hundert Jahre Einsamkeit” von Gabriel García Márquez» // Iberoamericana 1. 1979); Торстен В. Ляйне «Магический реализм как метод позднего модерна» (Torsten W. Leine «Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne». Berlin-Boston, 2018); Михаэль Шеффель «Магический реализм. История понятия и попытки его определения» (M. Scheffel «Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung». Tübingen, 1990); Гермиона Христиана Шранц «“От магических реалистов и белых тигров”. Развитие индо-английской литературы после романа “Дети полуночи” Салмана Рушди» (Hermine Christiane Schranz «“Von Magischen Realisten und Weißen Tigern”. Die Entwicklung der indo-englischen Literatur nach Salman Rushdies Midnight’s Children». Wien, 2009).

В 1995 г. в Лондоне был издан сборник статей о магическом реализме, его особенностях, связях с классическим реализмом и другими литературными течениями — «Магический реализм: теория, история, общность» («Magical realism: theory, history, community») [Magical realism]. Авторами сборника были: А. Карпентьер, Фэрис Венди (Faris Wendy), Ирен Гюнтер (Irene Guenther), Скотт Симпкинс (Scott Simpkins), Роудон Уилсон (Rawdon Wilson), Р. Габриэлла Фореман (R. Gabrielle Foreman), Джон Эриксон (John Erickson), Стивен Ф. Уолкер

(Steven F. Walker), Мелисса Стюарт (Melissa Stewart), Луис Паркинсон Замора (Lois Parkinson Zamora), Ричард Тод (Richard Todd), Джон В. Фостер (John Burt Foster), Луис Лил (Luis Leal) и др.

В отечественном литературоведении в последние 2–3 десятилетия изучением магического реализма занимались ученые-латиноамериканисты, теоретики и историки литературы: А.А. Гугнин («Магический реализм в контексте искусства и литературы XX века: феномен и некоторые пути его осмысления». М, 1998), В. Кутейщикова и Л. Осповат («Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Литературно-критические очерки». М., 1983), И. Тертерян («Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки». М., 1988), В.Б. Земсков («Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества». М., 1986), А.Ф. Кофман («Проблема “магического реализма” в латиноамериканском романе» // Современный роман: опыт исследования. М., 1990), Д.М. Урнов («Вторжение мифа. Магический реализм и латиноамериканский роман» // Пристрастия и принципы: спор о литературе. М., 1991) и др. Написаны ряд диссертационных работ на материале разных литератур: А.В. Биякаева («Роман М. Петросян “Дом, в котором…” в контексте современной магической прозы». Омск, 2017), К.Н. Кислицын («Проза С.А. Клычкова: поэтика магического реализма». М., 2005), Е.Г. Маслова «Традиции магического реализма в романном творчестве Т. Моррисон 1970–1990-х годов». Казань, 2012), М.Н. Панчехина («Магический реализм как художественный метод в романах М.А. Булгакова». Донецк, 2017), Н.З. Шамсутдинова («“Магический” реализм в современной британской прозе /Анжела Картер, Салман Рушди/». М., 2008) и др.

Исследования подтверждают, что, магический реализм, как отмечает О. Овчаренко, «давно уже стал интернациональным явлением, но его национальные варианты могут отличаться своей спецификой» [Овчаренко, с. 440].

Существующие концепции магического реализма рассмотрены в первой главе данной диссертационной работы. В целом магический реализм использует различные техники и приемы, создавая особыми средствами сверхреальность,

третью реальность, ведет неоднозначный культурный диалог с различными как национальными, так и мировыми традициями, становится средством описания и познания мира с позиции иной и чужой культуры.

В этой же работе впервые в отечественной науке исследуется магический реализм в русскоязычной прозе татарских писателей, в частности романы Салавата Юзеева, Шамиля Идиатуллина, Альбины Нурисламовой (А. Нури), Гузели Яхиной, малая проза Салавата Юзеева и Рустема Сабирова.

Учитывая особенности феномена иноязычной литературы национальных писателей, мы особое внимание уделяем теоретическим проблемам этнокультурного и литературного пограничья, в условиях которого диалог «своего» и «чужого» неизбежен. Этот диалог, как правило, многогранен, он происходит в контексте мировой культуры и литературного процесса. Это способствовало и проникновению традиции магического реализма в разные национальные литературы, и здесь огромна роль русского языка, на который переводилось и переводится большое количество разной литературы, именно через него возможны освоение и осмысление опыта литератур народов мира. И здесь, конечно, встает вопрос о таком сложном процессе, как «влияние». Но сравнительно-сопоставительный анализ позволяет выявить художественные принципы магического реализм в творчестве тех или иных писателей.

Писатели сами обычно редко говорят об определенном «влиянии», но иногда упоминают имена писателей, которых они часто читают и перечитывают. Так в одном интервью 2015 г. С. Юзеев, отвечая на вопросы «Аргументов и фактов» (АИФ-Татарстан) сказал: «Одна из последних книг — роман “Не перебивай мертвых”. Там много того, что критики называют магическим реализмом. Один из героев говорит, что есть дар не перебивать говорящего и молчащего, а есть люди, которые умеют не перебивать мертвых. Это особый дар. В латиноамериканской прозе и кино ушедшие в мир иной постоянно присутствуют в мире живых, участвуют в разговоре. Это воплощение того, что мы носим в своей голове. Люди, которые ушли, постоянно с нами. Мы с ними советуемся, иногда спорим». Это отчетливо проявилось, например, в романе

Г. Маркеса «Сто лет одиночества» [Опять смешно! Режиссер Салават Юзеев...]. А среди любимых писателей А. Нурисламовой (А. Нури) — Г. Гарсиа Маркес [Альбина Нури: «Редакторам со мной не сложно»].

Исследование творчества писателей, в произведениях которых можно найти эстетические особенности и элементы поэтики магического реализма, позволяет рассмотреть проблему диалога различных культурных и литературных традиций.

Актуальность темы исследования. В отечественном и зарубежном литературоведении немало написано о проблемах магического реализма в литературе, этнокультурного и литературного пограничья, билингвизма, творчестве русскоязычных писателей Российской Федерации, в том числе татарских.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью восполнить пробел, вызванный слабой изученностью теоретических проблем магического реализма в отечественном литературоведении, истоков магического реализма в литературах народов Российской Федерации, особенностей функционирования традиций магического реализма в русскоязычной прозе современных татарских писателей.

Степень разработанности темы исследования. Литературоведы уделяли внимание творчеству Г. Яхиной и Ш. Идиатуллина, что, скорее всего, связано с большей степенью известности этих авторов. Г. Яхина и Ш. Идиатуллин являются лауреатами престижных литературных премий (например, лауреатами премии «Большая книга», а также ряда других). Роман Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» был экранизирован в 2019 году. О сказочном хронотопе, магическом топосе хутора, о фольклоре в романе Г. Яхиной «Дети мои» писали Э.Ф. Шафранская, А.Н. Набиуллина, О.А. Лисенкова. Язык романа «Зулейха открывает глаза» Г. Яхиной, кинематографическая техника, фольклорная образность были рассмотрены литературоведами Т.М. Богумил, О.В. Побивайло, Д.А. Щукиной и др. На романы Г. Яхиной и Ш. Идиатуллина написано много рецензий и отзывов. Обзорно охарактеризовал творческий путь Р. Сабирова И.А. Еникеев в монографии «Казанская русскоязычная литература (1960–2000)».

О творчестве С. Юзеева, а именно о романе «Не перебивай мертвых», писала в двух статьях Г. Зайнуллина. Это дает возможность говорить о том, что тексты писателей актуальны для исследования, вызывают интерес, однако существующие литературоведческие и критические работы носят локальный, точечный характер, в них не проводились попытки рассмотрения магического реализма на примере творчества данных авторов.

Объектом исследования является творчество современных русскоязычных татарских писателей — С. Юзеева, Р. Сабирова, Ш. Идиатуллина, А. Нурисламовой (А. Нури), Г. Яхиной.

Предмет исследования — специфика функционирования и художественная реализация магического реализма в современной русскоязычной татарской прозе.

Цель и задачи работы. Основная цель работы – рассмотреть особенности поэтики магического реализма в прозе современных русскоязычных татарских писателей (С. Юзеева, Р. Сабирова, А. Нурисламовой, Ш. Идиатуллина, Г. Яхиной).

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) выявить черты магического реализма в прозе русскоязычных татарских писателей;
2) проанализировать жанрово-стилистические особенности прозы современных русскоязычных татарских писателей;
3) обосновать принадлежность произведений С. Юзеева, Р. Сабирова, А. Нурисламовой, Ш. Идиатуллина, Г. Яхиной к литературному направлению магического реализма;
4) выявить влияние кино, музыки, живописи на поэтику произведений;
5) рассмотреть вопрос о месте творчества русскоязычных татарских писателей в литературном процессе Татарстана в контексте проблем этнокультурных и жанровых границ.

Материалом диссертационного исследования стали романы С. Юзеева «Не перебивай мертвых»; Ш. Идиатуллина «Последнее время»; А. Нурисламовой (А. Нури) «Пассажир своей судьбы», «Пятый неспящий», «Черные души праведников», «Тот, кто стоит снаружи», «Погребенные за мостом», «Плачущий лес»; Г. Яхиной «Дети мои», «Зулейха открывает глаза»; также малая проза С. Юзеева (повесть «Сквозняк тишины», цикл «Казанские сказки») и Р. Сабирова (рассказы «Гравер», «Бездна», «Окно», «Метельная арка», «Поселок Шуган», «Веретено»).

Теоретическая основа. Теоретической базой диссертационной работы послужили труды как отечественных, так и зарубежных исследователей, посвященные феномену магического реализма: В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман, А.А. Гугнин, И. Тертерян, Д.М. Урнов, Ю.Н. Гирин, В. Кутейщикова, К.Н. Кислицын, Л. Осповат, А.В. Биякаева; Ф. Ро (F. Roh), М. Шеффель (M. Scheffel), Торстен В. Ляйне (Torsten W. Leine), Г.Х. Шранц (H.C. Schranz) и др.; работы Д.Д. Фрэзера, Б. Малиновского, А. Кардека, Папюса, Б. Фаликова, Е.В. Белоусовой, С.Е. Гречишникова, Ю.В. Ермолиной, в которых магия рассматривается, как неотъемлемая характеристика развития общества, отражение определенных общественных интенций и умонастроений. Пристальное внимание обращено на труды М.М. Бахтина, В.С. Библера, В.Б. Земскова, Ф. Аинса, К.К. Султанова, С.С. Имихеловой, Н.М. Лейдермана, Ю.Г. Нигматуллиной, посвященные проблематике диалога культур, цивилизаций, этнокультурного и литературного пограничья; работы В.П. Семенова-Тян-Шанского, С.И. Дмитриевой, Н.Н. Беспамятных, Н. Рымаря, Ю. Лотмана, Ю.Я. Барабаша, К.К. Султанова, А. Ассман, в которых поднимались вопросы, связанные с пограничьем.

Большой пласт исследовательской литературы посвящен проблематике синтеза искусств (Л.Л. Гервер, А.Е. Махов, Д.В. Кротова, И.А. Мартьянова, Ю.М. Лотман, Ю.М. Тынянов, Ю. Кремлев, Н.В. Злыднева, Б. Кац, Н.М. Мышьякова, С.А. Макарова и др.). Отдельно следует выделить труды о татарской литературе и русскоязычной татарской литературе — работы

И.А. Еникеева, М.И. Ибрагимова, Д.Ф. Загидуллиной, В.Р. Аминевой, Ю.Г. Нигматуллиной, Л.Н. Юзмухаметовой, А.Н. Набиуллиной и др.

Методы исследования. Для решения поставленных задач в диссертационной работе использованы известные в науке методы исследования: сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, культурно-исторический, системно-структурный, описательный, формальный, мифологический (мифо-поэтический).

Научная новизна. Впервые в ходе исследования:

— творчество писателей (особенно Р. Сабирова, С. Юзеева, А. Нурисламовой /А. Нури/) введено в научный оборот;

— выявлены черты и особенности магического реализма в современной русскоязычной прозе татарских писателей;

— рассмотрены средства выразительности, использующиеся в произведениях для репрезентации магической реальности;

— показана реализация возможностей синтеза искусств применительно к художественным текстам данных писателей;

— показан апеллирующий к различным мировым традициям характер магического реализма русскоязычной прозы современных татарских писателей.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке понятия «магический реализм», выявлении его основных черт и признаков, также продемонстрированы возможности применимости понятия «магический реализм» к творчеству современных русскоязычных татарских писателей. Теоретические положения и выводы могут быть использованы в рамках литературоведческой компаративистики при сравнительно-сопоставительном анализе поэтики магического реализма в литературах народов Российской Федерации и ближнего и дальнего зарубежья.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью использования рассмотренных материалов в изучении феномена русскоязычных национальных писателей Российской Федерации и ближнего зарубежья. Материалы исследования могут быть применены при разработке курсов по

теории литературы и истории литератур народов Поволжья, спецкурсов, посвященных истории художественных направлений, стилей и течений XX–XXI веков.

Положения, выносимые на защиту:

1. В творчестве современных русскоязычных татарских писателей обнаруживаются такие черты поэтики, как усложнение хронотопа, возрастающая роль рекурсивной повествовательной техники, конструкций «текст в тексте», реализация идей синтеза искусств, использование особой образности, наделенной магическим смыслом, мортальная тематика и проблематика, интерес к другим культурным мирам. Наличие этих черт позволяет отнести эти произведения к направлению магического реализма.

2. Особую значимость для интерпретации прозы русскоязычных национальных писателей приобретает понятие межкультурного диалога, благодаря которому происходит усложнение художественной картины мира, создаваемое в этих произведениях через обращение к национальным традициям на идейно-образном, тематико-сюжетном, формально-композиционном уровнях.

3. В произведениях русскоязычных татарских писателей реализуются различные стратегии включения фольклорно-мифологической составляющей в художественную канву произведения, например, посредством использования рекурсивной повествовательной техники, конструкции «текст в тексте», онейрического начала, которые связываются с традициями мировой литературы.

4. Своеобразие магического реализма современных русскоязычных татарских писателей заключается в тяготении поэтики к синтезу различных видов искусств, а именно кино, музыки, живописи, что проявляется на разных уровнях произведения.

5. В прозе С. Юзеева и Р. Сабирова, затрагивающей национальную и историческую проблематику, использование танатологического кода дает возможность для актуализации традиций восточных и западных литератур, а также включении религиозных и сказочно-мифологических мотивов.

6. В романах А. Нурисламовой проблематика мортальности находит выражение как на уровне композиционной структуры произведения, так и на уровне художественной образности (мотивы сказочного путешествия, присутствия магических сил в окружающей действительности и др.). Реализация сербского текста в романах А. Нурисламовой через введение в художественную канву произведений специфических деталей быта, образов фольклорных персонажей, характерных для балканской мифологии, особого географического, культурного пространства актуализирует антивитальную направленность в поэтике магического реализма.

7. Историческая тематика и проблематика в произведениях С. Юзеева, Ш. Идиатуллина, Г. Яхиной реализуются с особой сказочной имманентностью. Обращение к исторической памяти в романах Г. Яхиной дает возможность преодоления болезненного травматического опыта предыдущих поколений как в индивидуально-личной, так и в национально-общественной перспективе.

Апробация работы. Основные результаты диссертационного исследования в форме доклада были представлены на Всероссийской научной конференции «Национальные картины мира в литературах и фольклоре народов Российской Федерации» (Москва, 2021); Межвузовской научно-практической конференции «Трансформация “образа человека” в европейской и американской литературе XIX–XXI веков» (Москва, 2021 г.); XI Ежегодной научной конференции аспирантов и молодых ученых «Научные школы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН: к 90-летию ИМЛИ» (Москва, 2022); Всероссийской научно-практической конференции «Буддистская тема в русской литературе» (Москва, 2022); V Международной конференции молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии» (Москва, 2022); Международной научной конференции «Фольклорные и литературные традиции: вчера, сегодня, завтра» (Москва, 2022), Третьей Международной научной конференции «Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте. Скрещивание взглядов» (Москва, 2022); Международной научной конференции «Русский язык и русская литература в цифровую эпоху» (Москва, 2022); Международной научной

конференции «Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства» (Нижний Новгород, 2022).

Публикации по теме диссертационного исследования

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. *Монисова И.В., Сырысева Д.Ю.* О музыкальном компоненте в романе С. Юзеева «Не перебивай мертвых» // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2017. № 6. С. 163–170.

2. *Сырысева Д.Ю.* Тишина в образной системе повести С. Юзеева «Сквозняк тишины» // ФИЛОLOGOS. Елец: Издательство Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина. 2021. Выпуск 1 (48). С. 68–74.

3. *Сырысева Д.Ю.* Магическая реальность в романе А. Нури «Пассажир своей судьбы» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2021. Т. 31 № 6. С. 1319–1323.

4. *Сырысева Д.Ю.* Экзистенциальное осмысление прошлого в повести Н.Е. Дьячковской «Исповедь исчезнувших» // Вестник Московского информационно-технологического университета — Московского архитектурно-строительного института. Москва: Издательство Московского информационно-технологического университета — Московского архитектурно-строительного института. 2022. № 4. С. 67–73.

Публикации в других научных изданиях

5. *Монисова И.В., Сырысева Д.Ю.* Роман Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» как проза кинематографиста // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. Симферополь: Издательство Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского, 2017. № 3 (17). С. 66–72.

6. *Сырысева Д.Ю.* Специфика изображения исторических событий в романе Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» // Вестник Бурятского

государственного университета. Филология. Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета. 2019. № 2. С. 84–88.

7. *Сырысева, Д.Ю*. Музыкальные мотивы в структуре романа Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ–2018»// Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс] — М.: МАКС Пресс, 2018. — 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. — Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader. – 1450 Мб. – 10000 экз. ISBN 978-5-317-05800-5. (0,1 а. л.).

8. *Сырысева Д.Ю*. Образ «другой реальности» в современной татарской прозе (на материале рассказов Р. Сабирова «Окно» и С. Юзеева «Те самые деньги») // Philology. International Scientific Journal. Филология. Международный научный журнал. Волгоград: Издательство «Научное обозрение». 2019. № 5 (23). С. 22–26.

9. *Сырысева Д.Ю*. Казанские сказки Салавата Юзеева в контексте литературно-сказочной традиции // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ–2019»/ Отв. Ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс]. — М.: МАКС Пресс, 2019. — 1 электрон. Опт. Диск (DVD-ROM); 12 см. — Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe-Acrobat Reader. — 1600 Мб. — 11000 экз. ISBN 978-5-317-06100-5. (0,1 а. л.).

10. *Сырысева Д.Ю*. Нужен ли Еве Адам? Формы брака по В.И. Крыжановской (роман «Рай без Адама», 1898) // Артикуляция. Литературно-художественный альманах. Выпуск 13 (Декабрь, 2020) [Электронный ресурс] / Отв. ред. Т. Бонч-Осмоловская, А. Голубкова, Г.-Д. Зингер, Е. Риц. — Режим доступа: http://articulationproject.net/13-22-12-2020.

11. *Сырысева Д.Ю*. Традиции магического реализма в романе С. Юзеева «Не перебивай мертвых» // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ–2020» [Электронный ресурс] / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. — Электрон. текстовые дан.

(1500 Мб.) — М.: МАКС Пресс, 2020. — Режим доступа: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/index.htm, свободный — Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ–2020». ISBN 978-5-317-06417-4. (0,1 а. л.).

12. *Сырысева Д.Ю.* «Казанские сказки» Салавата Юзеева в контексте литературно-сказочной традиции // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета. 2021. № 1. С. 70–75.

13. *Сырысева Д.Ю.* Трансформация марийских мифологических представлений в романе Шамиля Идиатуллина «Последнее время» // Материалы XI Международной научной конференции аспирантов и молодых ученых «Научные школы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН: к 90-летию ИМЛИ» (14–15 июня 2022 г.) // Новые российские гуманитарные исследования, 2022. Т. 17. Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/archive/2022-tom-17/materialy-xi-mezhdunarodnoy-nauchnoy-konferentsii-aspirantov-i-molodykh-uchenykh-nauchnye-shkoly-ins/

Структура и содержание работы. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

1.1. Franz Roh «Nach-Expressionismus: Magisher Realismus. Probleme des neusten europäischen Malerei»: становление понятия магический реализм

Термин «магический реализм» имеет долгую историю. Впервые он был употреблен исследователем Францем Ро (Franz Roh) (1890–1965) в 1924 году применительно к немецкой живописи 1920-х годов. В 1925 году исследователь написал книгу «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи» (Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme des neusten europäischen Malerei), в которой изложил свои взгляды и представления как на современную живопись Германии и других европейских стран, так и на влияние искусства, на те смыслы, которые оно может транслировать будущим поколениям. К сожалению, мы не имеем возможности дать срез социальной, культурной обстановки Германии данного периода, поскольку это потребовало бы отдельного глубокого исследования. Однако мы постараемся кратко охарактеризовать те идеи, которыми жило поколение Франца Ро, а именно идеи тех людей, которые родились в 1880–1895-х годах, опираясь на исследования Алейды Ассман. Исследователь называет это поколение — «Поколение 14-го», становление и социализация которого «происходила в кайзеровском рейхе» (1871–1918) [Ассман, с. 402]. Это поколение являлось «носителями Молодежного движения», а «ницшеанство, жизнеобновленческая реформа (Lebensreform) и романтика «Перелетных птиц» (Wandervogel)» заставляли их «вырваться из тесного буржуазного мирка» [Ассман, с. 402]. Это поколение «опробовало новые формы жизни, а репертуаром мифов и утопий пользовались и следующие поколения» [Ассман, с. 402]. Решающим катастрофическим историческим событием для молодежи этого поколения стало поражение 1918 года. Однако Ассман также отмечала и подчеркивала, что ни одно поколение не существует

закрыто, обособленно, само по себе, оно становится неразрывно связанным с другими поколениями, что «они соединены друг с другом подспудными связями и комментируют друг друга в диахроническом процессе истории множеством корректур» [Ассман, с. 412]. При этом каждое поколение так или иначе транслирует идеи и воззрения ему свойственные, что приводит к такому общественному и историческому явлению, как «синхрония асинхронностей» [Ассман, с. 413].

Франц Ро предлагает свою философию искусства. Так, отражением истории различных форм и представлений, созданных человеком, становится «ни чисто очередность, ни чисто одновременное сосуществование», поскольку эта история — «соединение каждой из обеих возможностей» [Roh, 1925, s. 3]. Он оправдывает термины «реакция», «рецепция», «восприятие», поскольку они должны означать исключительно «переподключение к старым средствам изображения» [Roh, 1925, s. 97]. Сама история искусства воспринимается им как спираль, в которой некоторые дуги развития «стояли вертикально друг на друге в системе координат возможностей» [Roh, 1925, s. 97]. При таком подходе к некоторым повторяющимся событиям и фактам жизни искусства явление рецепции или восприятия становится синонимом возрождения, поскольку это особые отношения, «которые господствуют между однородными дугами развития» [Roh, 1925, s. 97]. Новое искусство связывается с физикой, «именно с ее основой “жесткой четырехмерности”, с которой эта новая физика хочет уничтожить все динамическое и разделить все события в порядке» [Roh, 1925, s. 115]. История искусства имеет как «устойчивые времена», так и, «как в огромном эксперименте, смело действующие периоды», например, «около 1800 приводится в действие глубоко осмысленная последовательность Кант — Фихте — Шеллинг — Гегель — Шопенгауэр, другой стиль мышления, в сознание человечества начинает просачиваться истинное, тогда как прежде было еще единое время» [Roh, 1925, s. 10–11]. При этом «тематическое родство как таковое всегда существует так же хорошо, как формальное родство» [Roh, 1925, s. 10].

Ро приводит из истории живописи примеры, доказывающие, что в одно и то же время, одномоментно существовали различные стили, например, символизм Пьера Сесиля Пюри де Шаванна (1824–1898), Йохана Рейнхарда (Ханса) фон Маре (1837–1887), неоклассицизм Адольфа фон Гильдебранда (1847–1921) и импрессионизм. Он подвергает сомнению термин «рубеж», поскольку в исторической действительности «термин “рубеж” как таковой вообще не встречается, сейчас все человеческие события чреваты длительной подготовкой и далеко идущим эхом» [Roh, 1925, s. 19]. История английской живописи служит доказательством этого тезиса, поскольку в ней прослеживается линия преемственности от XVIII века к раннему импрессионизму Уильяма Тёрнера (1775–1851) и Джона Констебла (1776–1837) (нужно отметить, что современная история искусства интерпретирует творчество этих художников как отражение романтизма в живописи), а затем к более тонкому и более широкому импрессионизмуXIX века. Если же в истории искусства не происходят подобные явления, то это становится признаком «духовной смерти» [Roh, 1925, s. 25]. Новейшее искусство характеризуется взаимопроникновением двух сущностей: «крайняя фантастика с предельной трезвостью, свободнейшее сочинение с оттиском действительности» [Roh, 1925, s. 46]. Более того, Франц Ро крайне негативно воспринимает термин «правдивость», который «родом именно из натурализма XIX века», а некоторые критики его «по-прежнему волочат дальше» и который «не означает открытой тенденции» [Roh, 1925, s. 70].

Франц Ро пытается обосновать значимость и важность изучения новейшего современного искусства. Так для рассмотрения современности необходимо увидеть полную картину развития. Он спорит с представлениями о том, что исследователь может лучше понять пространство духа Средних веков 1200–1225 годов, чем современности 1900–1925 годов. Понять пространство духа Средневековья сложнее, а не проще, как может показаться на первый взгляд, поскольку, уже в тот период «отмечается самое широкое материальное исчезновение изображений», а также «невозможность полностью переместится в духе исчезающего течения времени» [Roh, 1925, s. 5]. Современник же может

понять дух эпохи, поскольку он в ней живет. Современный исторический период Ро воспринимает оптимистично, пытается увидеть взлет, как будто новое дыхание культуры. Он спорит с идеями Освальда Шпенглера, озвученными в книге «Закат Европы» (том 1 — 1918 г., том 2 — 1922 г.). По мнению Ро, воззрения Шпенглера неисторичны, отличаются воодушевленным движением, крайне пессимистичны. Это — «гротескный список суждений», в котором «признанное высокое время представляется как «разрушение»/«закат» (als “Untergang”)» [Roh, 1925, s. 7]. В каждую эпоху можно найти период, в котором возрастает потребность исследовать внутреннее состояние и рационально его осмыслить. Такими периодами становятся Античность, итальянский ранний Ренессанс, время творчества Леонардо да Винчи (1452–1519) и Альбрехта Дюрера (1471–1528), художественные творения времени Иоганна Винкельмана (1717–1768), взлет немецкой классической поэзии, начинающийся с 1800 года. Более поздние времена и индивидуальности становятся с каждым разом «движением к двойному приему», «больше к скрещиванию», «поставленными к взаимному напряжению» [Roh, 1925, s. 9].

Франц Ро рассуждает о магическом реализме или новом реализме, в котором изображаемый «новый предметный мир остается чужим обычному термину реализм» [Roh, 1925, s. 25]. Этот реализм обладает многими унаследованными средствами из каждого предыдущего периода, несет угрозу простому. Истинная экзистенция, пронизывающая его, понимается как «рассудочная, твердая, представленная как состоявшаяся» [Roh, 1925, s. 25]. Более того, экзистенция в этом художественном мире освобождается как «художественное базовое чувство» [Roh, 1925, s. 28]. Экзистенциальное начало, очерчивающее структуру, «возможно, последняя граница, абсолютное ничто, абсолютная смерть на заднем фоне», становится даже более важным, чем характеристика объектов изображения, предметный и вещественный мир [Roh, 1925, s. 30]. Противопоставление существующего и кажущегося, возникает из восстановления предметного мира изображения, который утрачивается в экспрессионизме. В постэкспрессионизме реализуется «чудо экзистенции в ее

безмятежной длительности» [Roh, 1925, s. 33]. Это чудо кажущейся длительности, вечного потока противопоставляется твердости, возникает из представления, что жизненная сила «не может спасти» [Roh, 1925, s. 33]. Это искусство принадлежит не к фазе прорыва, движения, как экспрессионистическое, а к фазе покоя, статики, рецепции и восприятия.

Представляет интерес интерпретация понятия миниатюры. Франц Ро разделяет два типа миниатюры: внешней миниатюры и внутренней миниатюры. Как правило, под миниатюрой понимается изображение, выполненное на маленькой поверхности. Однако, по мнению Ро, это только внешний тип миниатюры, для которого определяющее значение имеет внешний объем, размер. Внутренняя миниатюра, которая может покрыть собой большое полотно, как например живопись Альбрехта Альтдорфера (1482/85–1538), особенно картина «Schlacht bei Issus (Alexanderschlacht)»(1529 г.), это такое «искусство, которое исходит из того образа мыслей, что ищет бесконечность малого» [Roh, 1925, s. 57]. С одной стороны, термин «миниатюра» мировоззренчески насыщается, а, с другой стороны, становится применим к разным видам искусства, не только к живописи.

Сама же «магия, конечно, не в религиозно-психологическом чувстве этнологии», а в особом восприятии окружающей действительности [Roh, 1962, p. 112]. Франц Ро дает срез культурного контекста возникновения нового течения в искусстве, осмысляя его в соотношении с искусством прошлых веков. Он выделяет 1920 год как начало, точку отсчета, соотнося его с 1890 годом — годом появления таких художников-экспрессионистов, как Винсент ван Гог и Поль Гоген. Ро глубоко убежден, что «ближайшее будущее будет принадлежать новым возможностям, какими бы ограниченными они ни казались постороннему» [Roh, 1925, s. 3]. При этом с сожалением говорит, что ему в современности, по сравнению, с периодами Античности, Средневековья и позднейшими временами, «не хватает большого мифического содержания и тем» [Roh, 1925, s. 10]. Франц Ро полагает, что в каждую эпоху существует несколько возможностей, стилей, направлений, линий для развития искусства. Он приводит в пример 1525 год,

когда в Италии был полный Ренессанс и мир формы Кватроченто, возникало барокко (Микеланджело со своей школой живописи), «в лице Корреджо» давало о себе знать, не распространенное и мало кому понятное рококо [Roh, 1925, s. 11]. Эти художественные миры, системы такие же разные, как импрессионизм, экспрессионизм и постэкспрессионизм в современности. Магический реализм Франц Ро понимает как «тонкое, но постоянное напряжение между преданностью найденному миру и ясной волей к нему созидать» [Roh, 1925, s. 40]. При таком понимании мир «не становится ни самоцелью, ни простым материалом, а скорее, как и всякая добрая воля к жизни вне искусства, третьей сущностью, охватывающей обе противоположности» [Roh, 1925, s. 40]. Критик видит утвердительный ответ на вопрос, познаваема ли реальность, в «расположении всей жизненной силы, в которой не менее важны магические законы, которым в конце концов подчиняются», т. е. реальность познаваема с помощью особых магических законов, особого видения этой реальности [Roh, 1925, s. 67]. Магия присутствует в преклонении «перед рациональным порядком существования мира как перед чудом» [Roh, 1925, s. 67]. В новейший стиль искусства вложена «совместность самых различных объяснений жизни, полифония» [Roh, 1925, s. 92]. Без подобной полифонии и такого экзистенциального восприятия реальности картины магического реализма «не излучали бы того волшебства, того одухотворенного, жуткого» «среди их безмятежности и кажущейся трезвости» [Roh, 1925, s. 30]. Творить же картину имеет смысл только в том случаем, если «сознательно или бессознательно — в основе лежит основная идея окна: магическое проникновение в (здесь искусственно созданный) невыразительно интерпретированный кусок реальности» [Roh, 1925, s. 30]. Как можно видеть, для Франца Ро — основоположника этого направления — понимание магии, ее смысловой наполненности, становится существенным.

Франц Ро характеризует художников Европы, творчество которых можно причислить к постэкспрессионизму или магическому реализму, выделяя 7 групп.

1. Связывается с продолжением импрессионистической тональности (тип Пьера Огюста Ренуара), с переливчатой, пуантилистической проработкой цвета,

доминированием темных тонов, оттенков коричневого. Представители: Германн Хюбер (Hermann Huber) (1888–1967), Андре Дерен (Andre Derain) (1880–1954).

2. Связывается с более холодными цветами и возрастающей прямоугольностью форм изображения. Представители: Макс Бекман (Max Beckmann) (1884–1950), Карл Хофер (Karl Hofer) (1878–1955), Макс Унольд (Max Unold) (1885–1964), Рихард Зевальд (Richard Seewald) (1889–1976).

3. Связывается с избеганием природных объектов, стереометрическими конструкциями, мажорной тональностью цветовой гаммы, миниатюрностью. Представители: Амеде Озанфан (Amedee Ozenfant) (1886-1966), художники-пуристы.

4. Связывается с кубистической силой, абстракцией, пластическими объемами. Представители: группа художников, объединенных вокруг журнала «Valori Plastici», существовавшая в 1916–1922 годах, художники Карло Карра Дальмаццо (Carlo Carra) (1881–1966) и Джорджо де Кирико (Giorgio de Chirico) (1888–1978).

5. Связывается с плавностью, наивным тоном, чувственной насыщенностью цвета, плавностью и чистотой композиции, в работах прочитывается влияние мастеров позднего Средневековья и Северного Возрождения. Представители: Георг Шримпф (Georg Schrimpf) (1889–1938), Александр Канольдт (Alexander Kanoldt) (1881–1939), Карло Мензе (Carlo Mense) (1886–1965).

6. Связывается со стремлением к искренней ограниченности, классике, с сильным влиянием школы примитивиста Анри Руссо (1844–1910). Представители: Макс Пайффер Ватенфуль (Max Peiffer Watenphul) (1896–1976), Вальтер Шпис (Walter Spies) (1895–1942).

7. Связывается с влиянием веризма, контрастными механизмами футуризма, обращением к механике машин, различных конструкций. Отмечается, что подобное направление есть в России, однако большее влияние в России оно оказало в агитационных целях на ваяние и сцену, эстраду, а не на живопись. Представители: Георг Грос (George Grosz) (1893–1959), Отто Дикс (Otto Dix)

(1891–1969), Георг Шольц (George Scholz) (1890–1945), Карл Хаббух (Karl Hubbuch) (1891–1979), Зигфрид Шалом Шебба (Shalom Sebba) (1897–1975).

Франц Ро пишет о новой вещественности (Neue Sachtlichkeit) — особой художественной манере восприятия мира художниками. Позже понимание термина «новая вещественность» расширится, и им будут характеризовать целое течение в искусстве Германии 1920-х годов, включающее в себя произведения не только живописи, но и других видов искусств. Для того, чтобы показать различие экспрессионизма и постэкспрессионизма / магического реализма / новой вещественности и обосновать необходимость термина «магический реализм», Франц Ро вводит оппозиции на основе черт, характерных для этих двух направлений:

Экспрессионизм	Постэкспрессионизм / магический реализм / новая вещественность
Экстатический субъект	Трезвый объект
Подавление объекта	Прояснение объекта
Ритмичный	Репрезентативный, изобразительный
Экстравагантный, непомерный	Пуристически суровый
Динамический	Статический
Громкий	Тихий
Краткий	Тщательный
Крупный план	Передний и задний план
Монументальный	Миниатюрный
Теплый	Холодный
Толстые слои краски	Тонкие слои краски
Грубый, шероховатый, неровный	Гладкий, ровный
Акцент на видимость процесса рисования	Стирание процесса рисования
Центробежный	Центростремительный

Выразительная деформация	Внешнее очищение объекта

Эти абстрактные характеристики-оппозиции применялись для анализа живописных полотен, а не литературных произведений.

Нужно отметить особую поэтику языка книги Франца Ро. На ее страницах часто возникают метафоры, так или иначе связанные с морской тематикой (волны, брызги, приливы, отливы, морская пена). Например, характеризуя слабости искусства прошлых эпох, Ро пишет, что, «если раннее Средневековье иногда садится на мель в возвышенных схемах, то нидерландская и испанская живопись 17 века, как и искусство 19 века, часто тонут в жизненном и материальном наслаждениях» [Roh, 1925, s. 41]. Стадии развития современного искусства от импрессионизма уподобляются морским волнам. По словам Ро, импрессионизм «пережил все открытое как брызги и морской прибой существования, причем еще нигде дно не оставило следа» [Roh, 1925, s. 66]. После импрессионизма случился «живописный отлив», который казался стремлением «стать спокойнее, яснее, основательнее горной породы, появившейся после омывания» [Roh, 1925, s. 66]. В современности постэкспрессионизма «бушевали не воды мира», а «сама удерживающая твердь посудина попала в шатание» [Roh, 1925, s. 66].

В 1927 году, как указывает Андрей Кофман, книга Франца Ро была переведена на испанский язык и опубликована в журнале философа Хосе Ортеги-и-Гассета [Кофман, 1990, с. 186]. После этой публикации термин магический реализм начинает распространяться в интеллектуальных кругах Европы. Нужно отметить, что книга Франца Ро имела несколько изданий. Кроме немецкого и испанского изданий, был осуществлен также итальянский перевод (переводчик С. Чеччини[1]), возможно, это говорит о востребованности книги в мире искусства,

[1] Post-expressionismo. Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea (Storia dell'arte della critica d'arte. Vol. 15) (Italian Edition) by Franz Roh; S. Cecchini; 2007. 208 p.

также о степени ее влияния на анализ произведений как живописного, так иных видов искусств.

1.2. Магия: краткая характеристика понятия и его интерпретации

Так что же такое магия? Представления о том, что окружающий мир и пространство населены таинственными неведомыми созданиями, а все происходящее в жизни и судьбе подчинено воли и желаниям высших существ, богов, духов встречаются на протяжении всей истории существования человечества: в развитой мифологии Античности, дихотомии добра-зла и противостоянии Бога-Дьявола Средних веков, торжестве Разума в Новое время. Изучение магии, накопление описаний ритуально-обрядовых практик народов, обитающих в разных частях мира, попытки обоснования смысла и структуры этих действий, основанные на методологии и практике этнографических описаний и поставленные на научную основу, берут свое начало в трудах исследователей конца XIX — начала XX веков. Нужно отметить, что рубеж этих веков отмечается небывалым всплеском интереса к потустороннему и мистическому. Одним из способов времяпрепровождения становятся спиритические сеансы, на которые часто специально приглашаются медиумы, осуществляющие контакт с миром неведомых сущностей. Романы, повести, рассказы, наполненные мистическим содержанием, эзотерическим компонентом, которые, возможно, можно отнести к массовой литературе, популярны и переиздаются. (Например, в Российской империи были известны романы и циклы романов Веры Ивановны Крыжановской-Рочестер, в которых, с одной стороны, прослеживается эзотерическое толкование истории и современности, прошлое становится ключом для понимания событий настоящего, с другой стороны, провозглашаются идеи, новаторские для того времени, а именно феминистские концепции, опирающиеся на идеи американского радикального феминизма (идеи Шарлотты Перкинс Гилман); повести и рассказы Людмилы Александровны фон Нольде; романы Ольги Михайловны Бебутовой). Более того, о популярности подобных

произведений, безусловно, свидетельствуют их экранизации. В 1917 г. и 1918 г. выпускается лента «Венчал их сатана» по роману В. Крыжановской «Адские чары», в 1917 г — «Кобра копелла» («Женщина-змея»), плохо сохранившаяся лента по роману В. Крыжановской [Великий кинемо]. В Санкт-Петербурге издаются журналы, в которых освещаются проблемы магии и эзотерики — «Изида» (1909–1916 гг.), «Спиритуалист» (1905–1912 гг.). Однако подобные идеи пронизывают не только массовую, популярную литературу, эзотерический пласт прочитывается в произведениях писателей, ставших классиками Серебряного века (Н. Гумилев, В. Ходасевич, М. Кузмин и др.) [Богомолов]. Исследователи отмечают влияние идей Е. Блаватской и А. Кроули на атмосферу и социо-культурный ландшафт того времени, интерес вызывают различные восточные учения и практики, которые тоже связываются с оккультизмом и эзотеризмом, проводятся религиозно-философские собрания [Богомолов; Фаликов; Полонский]. Возможно, предчувствуя грядущие разрушительные, катастрофические события будущего (войны, революции), особенно тонко воспринимающие окружающую действительность люди пытаются найти ответы на волнующие их вопросы в какой-то другой инфернальной и непостижимой стороне бытия, противостоять надвигающемуся хаосу и разрушению привычного физического мира и уклада бегством или уходом в духовную, ментальную сферу существования. Возможно, это отчасти подтверждается тем, что рубеж XX–XXI веков также характеризуется интересом к мистической проблематике, заложенной на рубеже предыдущего столетия (идеи Николая и Елены Рерихов, теософия Елены Блаватской, Анни Безант), а также интересом к идеям, возникшим и развившимся во второй половине XX века (Карлоса Кастанеды, учение о викке и викканской магии Скотта Дугласа Каннингема и Рэймонда Бакленда, учение нью-эйдж /New Age/). Характеризуя развитие различных эзотерических, магических практик на рубеже этих веков, исследователь В. Стеклянников даже вводит понятие «магический ренессанс» [Стеклянников]. Отражение интенций эзотерической направленности рубежа эпох будут находиться в сюрреализме и дадаизме, творчестве писателей второй половины XX века (Д.Д. Сэлинджер) [Фаликов], писателей магического

реализма. Ю. Старунова выделит 3 всплеска обращения к магии в XX веке. Первый был вызван работами Е. Блаватской, в России — Г. Гурджиева. В основном связывается с восточными учениями и философичностью. Второй, произошедший в 1960-е годы, связывается с движением Нью-Эйдж (New Age), в это время «западный человек приходит к мысли, что ответы на вопросы нужно искать не на Востоке, а где-то в себе» [Старунова, с. 236]. Начало подобный поворот берет не столько в магии, сколько в развивающемся психоанализе. Третий всплеск обращения к магии приходится на 1990-е годы, и эта волна «еще не достигла своего пика» [Старунова, с. 236]. Магическое знание утилизируется, что выражается в том, что «знание приобретает ценность только тогда, когда может быть как-либо применено» [Старунова, с. 236]. Нужно признать, что эзотеризм и оккультизм рубежа эпох требует отдельного рассмотрения, поскольку проблематика включает различные аспекты (с одной стороны, как и какие идеи отразились в творчестве различных писателей, т. е. проблематику влияний и различных интертекстуальных отсылок, с другой стороны, какие учения бытовали в ту эпоху, т. е. проблематика, скорее, социо-культурного и литературного быта), что не является предметом нашего исследования.

Ответ на вопрос, заданный в начале параграфа, пытались дать как антропологи, так и эзотерики. Антропологическая точка зрения связывает понятие магии с религиозными, обрядовыми представлениями примитивных, первобытных народов или тех народов, которые по восприятию интеллектуала, обладающего европейским сознанием, находятся на более низкой ступени развития общественных отношений и представлений. Историк религии Фрэнк Байрон Джевонс (1858–1936) в книге «Введение в историю религий» (An introduction to the History of Religion) пытается объяснить бессилие и слабость первобытного человека перед неведомыми законами природы вводя метафору Вселенной как машины, огромного механизма, великой мастерской, в которой все работает на огромной скорости. Он отмечает амбивалентность работы этой машины: она может произвести все, что угодно, но может уничтожить, если что-то будет сделано неправильно. Первобытный человек «должен ставить

эксперименты или погибнуть», «не может не торопиться и долго тщательно изучать опасный механизм», поскольку «его потребности неотложны» [Jevons, p. 17]. Ценой собственной жизни первобытный человек постигал материю, учился ее изменять, что в будущем привело к развитию науки, техники и комфортной жизни современного человека. Первобытного человека вел вперед особый дар, «вера в единообразие природы, вера в то, что однажды случившееся повторится при сходных обстоятельствах» [Jevons, p. 17]. Джевонс утверждает, что «во все времена сверхъестественное было чудом, и сущностью чуда считалось нарушение естественного закона», а «там, где заканчивалось естественное, начиналось сверхъестественное» [Jevons, p. 19]. По его мнению, что даже там, где не происходит нарушений законов природы, люди «могут быть глубоко убеждены в том, что они находятся в руках непостижимой, подавляющей и сверхъестественной силы» [Jevons, p. 19]. Для того, чтобы возникли убеждения в существовании некоего сверхъестественного начала или явления достаточно, чтобы «человек осознал свою беспомощность» [Jevons, p. 19]. Как только формируется это убеждение, человек начинает придумывать, а затем использовать определенные механизмы взаимодействия с этой сверхъестественной силой, высшим началом. По мнению исследователя, работает процесс возникновения религии, от примитивной магии к более высшим формам культа. Также Джевонс выделяет положительный и отрицательный аспекты сверхъестественного. Если отрицательный аспект сверхъестественной силы проявляется в том, что «в любом разительном нарушении того единообразия в природе, которое ей присуще, возникает склонность человека полагаться на него с уверенностью», то положительный аспект «позже открывается сознанию человека как причина обычных и знакомых явлений природы» [Jevons, p. 25]. Скорее, Джевонс, используя технологическую метафору, по-позитивистски рассматривал путь становления религий.

Джеймс Джордж Фрэзер (1854–1941) в книге «Золотая ветвь. Исследование магии и религии» выделял несколько разновидностей магических действий. Магия бывает симпатической, в основе которой лежит закон симпатии; она

разделяется на гомеопатическую или имитативную, базирующуюся на законе подобия, и контагиозную, связанную с законом контакта. Симпатическая магия основывается на применении принципа «подобное производит подобное», который выражается в том, что «многими народами в разные эпохи предпринимаются попытки нанести вред врагу или погубить его путем нанесения увечий его изображению или уничтожению последнего», поскольку существует убеждение, что «человек, против которого направлены эти магические действия, испытает при этом те же страдания или умрет» [Фрезэр, с. 20]. С помощью этого типа магических действий можно также лечить болезни. Магия или колдовство могут быть как позитивными, так и негативными. Цель позитивной магии — «сделать так, чтобы желаемое событие произошло», цель негативной магии — «сделать так, чтобы нежелательное событие не произошло» [Фрезэр, с. 27]. Магия может быть теоретической (как псевдонаука), может быть практической (как псевдоискусство). Последняя может разделяться на позитивную магию, колдовство и негативную магию, табу. Фрэзер предлагает определенную схему развития человеческих представлений о мире, которую обобщенно можно представить как последовательность «магия-религия-наука». Магия связывается с представлениями о том, что человек может сам воздействовать на природу своими силами (например, метеорологическая магия). Религия связывается с представлениями о том, что все в мире, явления и предметы, подчиняются воле других существ, духов, богов, к которым человек стал обращаться с молитвами для достижения какой-либо цели. Наука связывается с познанием человеком законов природы. При этом Фрэзер отмечает близость магии и науки, которая связана с верой «в глубинную упорядоченность всех вещей» [Фрезэр, с. 665]. Однако, безусловно «порядок в понимании магии существенно отличается от научного представления о порядке» [Фрезэр, с. 665]. Идеи, заложенные Дж.Дж. Фрэзером, так или иначе продолжали, развивали многие другие исследователи, например, Б. Малиновский, С. Токарев, Л. Леви-Брюль. Бронислав Малиновский (1884–1942), разделявший магию и религию, предписывал магии важные социальные функции, а именно культурную, связанную с передачей

опыта, сложившегося обряда через поколения, а также с культурной и исторической памятью. Он указывал, что магические представления часто окружают ореолом выдающуюся личность. Малиновский выделяет 3 элемента, благодаря которым магические ритуалы становятся действенными. Во-первых, разнообразные звуки, имитирующие природные звуки. Символизирующие различные явления звуки либо «магически их воспроизводят», либо «выражают некоторые эмоциональные состояния, связанные с желанием, которое должно быть осуществлено посредством магии» [Малиновский, с. 73]. Во-вторых, слова, которые либо провоцируют, ускоряют желаемое событие, либо характеризуют событие как уже случившееся, либо императивно требуют совершения события. В-третьих, «мифологический подтекст — апелляция к предкам и культурным героям, от которых магия получена» [Малиновский, с. 73]. В восприятии Малиновского магия — «уникальная и специфическая сила, присущая исключительно человеку и высвобождаемая только его искусством, оживляемая его голосом, выбрасываемая вовне лишь пусковым механизмом его обряда» [Малиновский, с. 75].

С эзотерической точки зрения, магия — это «принцип взаимодействия сущностей с законами природы и материалом», или же это «набор приемов воздействия на окружающую среду с целью получения каких-либо результатов» [Бубличенко, с. 136]. Маг — человек, который занял «в этом мире новое, исключительное положение», который «может управлять Стихиями (природными, демоническими и др.)», «реализованная личность со свободой выбора» [Бубличенко, с. 135].

Для более подробного рассмотрения эзотерического подхода к интерпретации магии обратимся к трудам мистиков, которые были не только популярны в свое время, но и заложили основы понимания магического, мистического, что в дальнейшем будет развито представителями других эзотерических школ и направлений, — к трудам Папюса и Аллана Кардека.

Учение и воззрения Аллана Кардека (Ипполит Леон Денизар-Ривай) (1804–1896), философа и мистика, позднее получили название спиритуализма. Его

последователи стали именоваться спиритами. Изложение его взглядов оформлено в «Книге духов», которая составлена как ответы на вопросы, которые сам Кардек задавал духам во время спиритических сеансов, и «Книге медиумов», в которой приводятся различные спиритические явления и даются теоретизированные разъяснения о природе духов и спиритических сеансов. Под спиритуализмом понимается теоретическое обоснование мира невидимых сущностей или духов, а под спиритизмом — очевидные доказательства существования этого мира и различные практики, техники вызова духов. Дух «суть не что иное, как души людей, освободившиеся от своей телесной оболочки» [Кардек, с. 19]. Тело человека «есть не что иное, как временная принадлежность духа, оболочка, которую он сбрасывает с себя, когда она изнашивается» [Кардек, с. 20]. Связь духа и тела, по мнению Кардека, осуществляет астральное тело, перисприт. Кардек защищает чудесное, сверхъестественное в жизни человека, поскольку при спиритическом взгляде на мир, подобные явления могут быть объяснены. Более того, многие считающиеся сверхъестественными явления были таковыми, поскольку была неизвестна причина их происхождения, а «спиритизм указал их причину, ввел их в разряд феноменов естественных» [Кардек, с. 28]. Интерес представляет кардековская трактовка понятия «чудо». Чудо первоначально означало «нечто необыкновенное, удивительное для зрения», затем стало означать действие «Божественного могущества, вне общих законов природы» [Кардек, с. 29]. Спиритические феномены же не только не нарушают привычную логику законов природы, но и подтверждают ее. Чудо «необъяснимо», «бывает необыкновенно и редко повторяется» [Кардек, с. 30]. Если же действие производится разными людьми и несколько раз, то назвать его чудом и видеть в этом природу чудесного и сверхъестественного нельзя. Спиритизм сближается с наукой, поскольку может объяснить причины некоторых явлений, а сама «наука каждый день делает чудеса в глазах невежд» [Кардек, с. 30]. Книги Аллана Кардека были популярны во Франции и в Латинской Америке. Например, о популярности этого мистика в Бразилии свидетельствует выпуски почтовых

марок, посвященных истории спиритизма с портретом Кардека, в 1957, 1964 и 1969 годах, т. е. его труды получают признание на государственном уровне.

Папюс (Жерар Анаклет Винсент Энкосс) (1865–1916), врач, получивший в 1894 г. степень доктора наук, и эзотерик, сделавший попытку систематизировать знания о магических науках. Обладая энциклопедичными знаниями, он написал около 160 работ, посвященных как медицинским вопросам, так и истории магии, религии, астрономии и астрологии. Папюс несколько раз (в 1901, 1905, 1906 годах) приезжал в Россию, где проводил как медицинские, так и оккультные консультации и сеансы с членами императорской фамилии, императором Николаем II и императрицей Александрой Федоровной. В 1914 г. Папюса призывают на Западный фронт в качестве врача. В 1916 г. у него обнаруживается тяжелая форма туберкулеза, он умирает. Папюс предлагал рассматривать оккультизм, с одной стороны, как философскую систему, с другой стороны, как группу наук, изучающих мир невидимых сущностей, основным методом которых становится метод аналогии. В основе мироздания лежат три начала, триады или области. Человеческому познанию доступны 3 сферы. Во-первых, мир божественный, исследование которого возможно при использовании аналогии. Во-вторых, мир астральный, который можно наблюдать, исследовать при определенных условиях и обстоятельствах. В-третьих, мир физический, именно тот, который доступен познанию человека. Очерчивая мир, который можно охарактеризовать с помощью чувственного восприятия, Папюс отмечает, что он «проникнут повсюду другим миром, не поддающимся ощущениям, — чисто духовным, так что мир видимый является двойником другого мира — невидимого» [Папюс, с. 117]. В этом невидимом мире обитают различные сущности, духи, элементалы, ларвы, даже энергетические сгустки мыслей людей. Магия же «есть духовная мудрость, а природа — ее вещественная союзница, она питомица и служительница мага» [Папюс, с. 124]. При этом «двигатель духовных сил есть воля» [Папюс, с. 118]. Также Папюс разделяет мага и колдуна. Маг «действует сознательно, зная, какой получится результат», а колдун «ничего не знает» [Папюс, с. 118]. Как можно видеть, представления о волевом начале, воле,

так или иначе проявляющиеся в качестве черт магического реализма, возможно, имеют связь с представлениями о природе магии в теориях оккультизма. Можно отметить, что представления о магии сближаются как в антропологических концепциях, так и в эзотерических.

В современных исследованиях проводится различие между магией и мистикой. Под мистикой подразумевается именно особая религиозная «практика, имеющая целью переживание в экстазе непосредственного “единения” с абсолютом», также комплекс доктрин и религиозных систем, опирающихся на данную практику [Аверинцев]. Магия же – «индивидуальные или коллективные действия», призванные повлиять так или иначе на мир духов, людей, также на окружающую действительность [Рабинович].

Современные исследователи также пытаются освещать проблемы магии. Однако магия вписывается, в основном, в круг вопросов философской проблематики. С. Гречишников рассматривал магию как социокультурный феномен, который начинает замещать коммунистическую идеологию [Гречишников]. В его работе ощущается эмоциональный пафос того времени, когда она писалась, а именно времен 1990-х годов. Ю. Ермолина (Старунова Ю.В.) указывала, что желание узнать больше об истоках культуры, цивилизации, склонность к феноменам архаической жизнедеятельности возрастает в «эпоху глобализации, технотронного общества и триумфального шествия рационализма» [Ермолина, с. 3]. Магия дает возможность обрести психологическую устойчивость в мире, который можно назвать катастрофическим. Она, с одной стороны, является формой мифологического сознания и самой древней формой религии, с которой состоит в диалектических отношениях, с другой стороны, является частью эзотерической культуры [Ермолина, с. 7]. Магия не только сакрализируется, наделяется высшими функциями, но и активно входит в пространство массовой культуры. Е. Белоусова связывает необходимость рассмотрения магии на новом исследовательском этапе с процессом культуры, который характеризуется «новым заколдовыванием мира» [Белоусова, с. 3]. Магия начинает транслироваться в СМИ, различных Интернет-

изданиях, шоу, телепередачах, находит своего зрителя в фильмах и сериалах. Белоусова подчеркивает «позитивную роль магии как формы жизни и “приручения” мира человеком» [Белоусова, с. 8]. Магическая реальность, по мнению Белоусовой, «неординарная, иногда опасная и таинственная иллюзорная реальность, которая характеризуется дуализмом и многообразием форм, имеет архетипический, имитационный и чудесно-игровой характер» [Белоусова, с. 9].

Выделяются 4 группы причин «магического ренессанса» в современности:

1. Онтологические, связанные с кризисом бытия человека, вынужденного существовать в мире в отрыве от природы, а также возрастающая роль виртуализации жизненного пространства.

2. Гносеологические, связанные с недоверием к результатам научных исследований.

3. Праксиологические, связанные с недостаточной интеллектуальной самодостаточностью людей, которые воспринимают многие научные достижения как чудеса магии.

4. Аксиологические, связанные с манипулированием сознанием больших групп населения.

М. Резван рассматривает магические практики, бытующие в мусульманском мире. Она показывает значимость для магических практик элементов текстов Корана, а именно определенных букв, цифр, имен собственных, слов. Коран становится оракулом, к которому обращаются для толкования или интерпретации различных событий или знамений. Исследователь анализирует практику гадания по Корану и описывает важные талисманы, айаты и суры, которые усиливают их магическое действие. Также она указывает, что «огромное влияние центральноазиатских религиозных школ на мусульман Поволжья проявилось и в распространении здесь соответствующих магических практик» [Резван, с. 19]. Например, изучение и толкование Корана, которое постигали ученики поволжских медресе XIX века, включало также ономантомантию — «способы постижения тайного смысла букв, слов или имен в качестве элементов, составляющих текст» [Резван, с. 32]. Каждой букве арабского алфавита

предписывался определенный смысл, связанный ассоциативно с цветом, планетой и стихией. Резван приводит в пример записи в тетради ученика медресе в Поволжье, в которой по-русски и по-арабски указывались необходимые слова и числа, направленные на достижение определенного результата для надписи на талисмане, что свидетельствует «о сохранении среди российских мусульман той поры традиции, связанной с исламскими “тайными науками”» [Резван, с. 66]. Мурад Хасан указывает самые распространенные формы мусульманской коранической магии, а именно «испрашивание благого совета (истихара), гадание (фал), суры или аяты, написанные на каком-либо носителе и используемые как талисманы (талсим)», а также «чтение определенных отрывков Корана для реализации желаемой цели» [Хасан, с. 8]. Ученый пишет, что мусульманская магия плохо изучена, поскольку мало исследователей обращались к такой специфической теме. Из-за сложности интерпретации насыщенного метафорами и аллегориями языка Корана ответы на вопросы, полученные с помощью особых гаданий на Коране, «достаточно неоднозначны», а толкование во многом зависит от «умений и опыта самого гадателя (фалче)» [Хасан, с. 16]. М. Хасан приводит книги, используемые при магических практиках («Фалнама», арабоязычные книги: «Шамс ал-Маариф», «Манба усуль ал-хикма», «Канз ал-Хусейн» и другие). Также мусульманская магия подразделяется на несколько категорий, в зависимости от сил, к которым обращается или которые использует при проведении обряда маг. Эти силы разделяются на внутреннюю силу мага и внешнюю силу мага. При ориентации на внутреннюю силу маг сам определяет направление, приложимость этой силы. Подобное колдовство особенно распространено в Марокко и Судане, где такие маги пользуются уважением среди населения и именуются сахирами. При ориентации на внешнюю силу «силы, используемые в обрядах, приходят по зову любого человека через амулеты и заклинания» [Хасан, с. 63]. Как можно заметить, разделение на источник сил встречается не только в мусульманском мире, но и западно-европейском сообществе эзотериков.

Магия также связывается с суфизмом. Особую роль в магическом восприятии мироздания в суфизме играет музыка, которая, с одной стороны, «способствует органической встроенности индивида в мир», а с другой стороны, в сознании суфия выступает в качестве «божественной субстанции» [Манько, с. 8]. Помимо музыки способом слияния с мирозданием и космосом может выступать танец (танец кружащихся дервишей), повторяющиеся движения которого вводят в экстатический транс (зикр). Суфизм оказал большое влияние на образность и поэтику литературы Востока. Предельная метафоризация, множественность толкований одного образа на разных смысловых уровнях помогали передать сложное восприятие мира, проникнутое стремлением к достижению его сакрального непознаваемого центра. В татарской литературе интерес к суфийской образности проявлялся на протяжении длительного времени. Рассмотрению суфийской картины мира, образности, жанрового генезиса посвящены исследования Д.Ф. Загидуллиной, Н.М. Юсуповой, А.Т. Сибгатуллиной, А.Ф. Юсупова.

Итак, антропологи и эзотерики дают определение магии, выделяют ее функции на разных этапах развития общества и его культурно-исторического ландшафта. Если более ранние исследования применяли данное понятие для характеристики первобытных народностей и народов, находящихся на невысоком уровне развития, по сравнению с просвещенными интеллектуалами, то в современности понятия магии, магического ренессанса начинают характеризовать современный этап, период развития как общества, так и человечества, что связывается с глубоким экзистенциальным кризисом и дезориентированностью.

1.3. Магический реализм в отечественных исследованиях

Термин магический реализм в начале 1930-х годов обсуждался в среде русских эмигрантов. Например, Сергей Шаршун в статье «Магический реализм», опубликованной во французском, парижском журнале «Числа» (№ 6, 1932), вслед за Эдмоном Жалю, понимал магический реализм как тенденцию как во

французской, так и мировой литературе, для которой характерен поиск «в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического», «тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим изображениям» [Шаршун, с. 229]. Нужно отметить, что С. Шаршун предельно широко понимает эту тенденцию магического реализма, поскольку к нему относит таких авторов, как В. Набоков, Г. Газданов, Н. Берберова, И. Одоевцева, а в литературе метрополии — Евгения Замятина. Эта литература метрополии, по мнению С. Шаршуна, питается «единственным, не отнятым топливом: сатирой, сарказмом, памфлетом» [Шаршун, с. 231]. Родоначальником магического реализма он называет Н. Гоголя. Скорее всего, С. Шаршун чувствовал изменение вектора развития русской литературы, новые тенденции, которые позже будут связываться с предельной лиризацией и метафорической насыщенностью прозы, но не знал, как их назвать. Магический реализм, в его понимании, это — именно тот самый термин, который характеризует повествовательную манеру поколения современных ему молодых авторов. Подобное употребление термина вызвало, скорее, негативную реакцию у А.Л. Бема, который в статье «Магический реализм», опубликованной в пражском журнале «Молва» (2 октября 1932 г.), утверждал, что С. Шаршун в термине «магический реализм» указал «сущность современной эмигрантской литературы», но «что под этим нужно разуметь, так и не выясняется», а сам критик не понимает, «какая каша получается в результате его перечня» [Бем]. В области сатиры, сарказма, памфлета, в которой работают представители магического реализма в советской литературе «легче всего подпасть под удары цензуры», из чего Бем делает вывод, что Шаршун не понимает «сущности советской литературы» [Бем]. По мнению А. Бема, «отличительной чертой советской литературы является то, что во всех направлениях она отправляется от действительной жизни, от современности», «литература советская всегда чем-то задевает, как-то волнует», в то время как «очень литературно высокие достижения эмигрантской литературы оставляют холодными, не трогают» [Бем]. В итоге Бем приходит к выводу, что «“магический

реализм” только этикетка, наскоро приклеенная к эмигрантской литературе, вовсе не отражающая ее разнообразия и многосложности» [Бем]. Как видим, проблема наполнения понятия «магический реализм» обсуждалась в культурном пространстве русского зарубежья.

Интерес к термину «магический реализм» вновь возник во второй половине XX века для характеристики творчества таких латиноамериканских писателей, как М. Анхель Астуриас, А. Карпентьер, Х. Рудольфо, М. Варгас Льоса, Г. Гарсиа Маркес. В критике писали о феномене латиноамериканского романа, в котором «художник дробит действительность, но дробит ее, заранее зная, что целью его будет восстановление, органическое включение в заново понятое единство» [Тертерян, с. 282]. Писатель «убежден в своей способности воссоздать мир из осколков субъективного и объективного, исторического и мифологического, коллективного и индивидуального, реальности и фантасмагорий сознания» [Тертерян, с. 285]. И. Тертерян писала о многообразии латиноамериканской прозы, в которой есть сельская и городская «ветви», романы, в которых показывается коллективное народное сознание (творчество М. Анхеля Астуриаса, Ж. Амаду, Г. Гарсиа Маркеса, Ж. Гимарайнс Розы, Х. Ральфо), и романы, в центре которых — изолированный индивидуум (творчество Х. Кортасара, Х. Карлоса Онетти, Х. Доносо). При этом Тертерян подчеркивала, что в латиноамериканском романе нет абсолютной мифологичности потому, что латиноамериканский писатель «находится на определенной точке зрения: он созерцает мифологичность вне и внутри себя» [Тертерян, с. 313].

Дмитрий Урнов попытался проследить генезис латиноамериканского романа и магического реализма. По мнению исследователя, в латиноамериканском романе сказывается связь «не с мифом, не с фольклорной почвой, а совершенно определенной и чисто литературной традицией» [Урнов, с. 88]. У истоков этой традиции стоят, с одной стороны, романы «Пернатый змей» Дэвида Герберта Лоуренса, «У подножия вулкана» Малькольма Лаури, «Узнавание» Вильяма Гэддиса, с другой стороны, «европейский модернизм» —

Джеймс Джойс и Джозеф Конрад [Урнов, с. 93]. Также Урнов отмечает, что у каждого из писателей были свои национальные предшественники.

Во введении книги «Новый латиноамериканский роман» В.Н. Кутейщикова и Л.С. Осповат отмечают разные позиции, подходы, с которых литературоведы подходят к изучению латиноамериканской прозы, а именно романа. По мнению исследователей, в основе различных подходов лежит одинаковый принцип, а именно «генерализация тех или иных признаков явления и объявление их конституирующими» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 6]. Однако, применение этого единого принципа не разъясняет суть явления. Исследователи выделяют две точки зрения на природу нового латиноамериканского романа, бытующие в литературоведческом пространстве своего времени. Согласно первой точке зрения, писатели Латинской Америки «обратились к мифологическому мышлению, донесенному народами континента до наших дней», а ключевым термином объявляется магический реализм [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 5]. Магический реализм применяется к определенным книгам, в которых «действительность как бы пропущена через призму фольклорного сознания» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 6]. Эта точка зрения критикуется, потому что, во-первых, новый латиноамериканский роман не ограничивается только этими книгами, а такой писатель, как Хулио Кортасар вообще «почти ничем не обязан народному мифотворчеству», а во-вторых, та проза, которая рассматривается как своеобразный образец магического реализма (Карпентьер «Царство земное», Астуриас «Банановая трилогия»), «свидетельствует о неполноте и однобокости этого определения», поскольку «мифологическое мировосприятие является здесь важной, но не единственной формообразующей силой» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 6]. Согласно второй точке зрения, писатели Латинской Америки более радикально и отчетливо, по сравнению с писателями Западной Европы, выразили «духовный кризис западного общества», в чем и состоит их «главное художественное завоевание» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 6]. Кутейщикова и Осповат приводят, в качестве основного представителя этой точки зрения немецкого ученого Лео Польманна, который утверждал, что именно роман

Латинской Америки является самым большим достижением современной литературы, поскольку именно он выразил «чувство человеческого существования как поражения и бесконечного одиночества» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 6]. Несмотря на то, что Кутейщикова и Осповат приводят размышления Лео Польманна, ссылки или сноски на работу, в которой эти высказывания были озвучены, не приводятся, так что проверить их не представляется возможным. Исследователи отчасти соглашаются с немецким коллегой в том, что мотивы одиночества, некоммуникабельности, отчуждения присутствуют в произведениях многих романистов, но полагают, что, «сводить многоголосие нового романа лишь к этим мотивам — значит давать искаженное представление о нем» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 6]. Различные точки зрения, даже можно сказать так, что противоположные точки зрения, на природу романов магического реализма или романов писателей Латинской Америки могут быть объяснены амбивалентными взглядами Франца Ро, который, с одной стороны, писал об особом чувстве экзистенции, а, с другой стороны, о магии, которая пронизывает современные произведения живописи, порождая порой как чувство жути, так и чувство восторга перед рациональностью, прорывающейся через хаос окружающего мира. Кутейщикова и Осповат полагают, что вывести единую формулу для характеристики творчества писателей Латинской Америки нельзя, даже и «не нужно» [Кутейщикова, Осповат, 1983, с. 7], поскольку жанр романа крайне сложно заключить в единые, строго очерченные рамки одной формулы. Исследователи предлагают опираться на идеи М. Бахтина о форме, структуре романа, а также учитывать своеобразие развития стран Латинской Америки, согласно идеям марксисткой методологии. Также исследователи выделяют отдельные темы, которым посвящены те или иные произведения. Например, «роман о революции» о событиях 1910–1917 гг. в Мексике, «роман земли», «роман города».

В 1980-е годы возрос интерес к феномену латиноамериканского романа, также к магическому реализму, о чем свидетельствуют не только научные труды этого времени, но и дискуссии, которые были проведены редакцией журнала

«Латинская Америка» в 1982 и 1983 годах. Хуан Кобо указывал, что цели и задачи дискуссии «Опыт латиноамериканского романа и мировая культура» 1982 года состоят в прослеживании взаимосвязей, взаимовлияний латиноамериканской и мировой культур, в выяснении соприкосновений латиноамериканской литературы и литератур народов СССР, та же направленность характерна и для дискуссии (круглом столе) «Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература» 1983 года. Однако, если в дискуссии 1982 основной акцент делался на природу латиноамериканского романа (его истоки, генезис, черты поэтики, проблематику мифа и мифологизма), то в дискуссии 1983 года — на точки соприкосновения латиноамериканского романа и произведений советских писателей. Обратимся к основным проблемам, которые были рассмотрены в дискуссии 1982 года. Л. Осповат отмечал единство, целостность латиноамериканского романа как особого феномена, определяющими чертами которого становятся, во-первых, «обращение к фольклорному и мифологическому богатству своих народов, сопряженное с освоением новейшего опыта в самых развитых литератур мира», во-вторых, «стремление ставить, исходя из национальной действительности, проблемы не только общенациональные, но и общеконтинентальные», в-третьих, «последовательная, бескомпромиссная антибуржуазность», «ориентация на социалистический идеал» [Латинская Америка, 1982, 5, с. 80]. Рассматривая роман Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», исследователь характеризовал последнюю сцену катастрофы, разрушения миропорядка Макондо как «грозное предостережение: вот что случится с человечеством, если оно останется разобщенным и позволит одиночеству во всех его формах возобладать над тягой к солидарности, к единству» [Латинская Америка, 1982, 5, с. 81]. А.М. Зверев указывал, что мифологизм, обращение к мифу в латиноамериканском романе становится «ходовым приемом письма», также приемом оказываются образы «фольклорной гротескной образности, соединяемой — как правило, чисто механически — с потоком сознания, внутренним монологом и другими способами повествования, утвердившимися в XX веке» [Латинская Америка, 1982, 5, с. 86]. Обращаясь к

произведениям Ч. Айтматова («Буранный полустанок /И дольше века длится день/»), Г. Матевосяна («Мы и наши горы»), И. Радичкова, Зверев пытаются показать, что в этих трех случаях стремление обращаться к мифу, бытующему в устной традиции, помогает «осознать сугубо национальную проблематику в контексте общечеловеческих конфликтов, сделать “локальное” — “универсальным”» [Латинская Америка, 1982, 5, с. 87]. Д. Затонский подробно останавливается на поэтическом начале литературы, заложенном Г. Флобером, рассуждает, как магический реализм вернул поэтичность, описывая видимую и осязаемую красоту в гармонической естественности, миф же становится частью этой естественности. В. Ерофеев и Б. Земсков сближали расцвет латиноамериканского романа с «золотым веком» русской классики XIX века. М. Эпштейн полагал, что «Латинская Америка — это человечество в миниатюре», подчеркивая универсальность латиноамериканского опыта в освоение окружающей действительности [Латинская Америка, 1982, 6, с. 61]. Б. Земсков видел различие сознаний художников нового французского романа и латиноамериканского романа в том, что сознание творцов из Франции «погружено в стихию традиционного мифологизированного представления об истории», в то время как сознание творцов из Латинской Америки «свободно от этих схем» [Латинская Америка, 1982, 6, с. 67].

Рассмотренные представления стали своеобразным стимулом к организации нового круглого стола 1983 года, посвященного уже более узкой проблематике. В этой дискуссии участники рассуждали о том, как и почему в СССР возник интерес к латиноамериканскому роману, что общего и различного между настолько далекими в географической перспективе литературами, о близости литературных черт. В дискуссии принимали участие не только ученые-латино-американисты (В. Земсков, Л. Осповат), философы, критики, но и писатели (О. Чиладзе, А. Адамович, Ю. Покальчук, В. Орлов, Ю. Ким), однако писатели больше рассуждают о своих стратегиях творчества, чем о специфике магического реализма или латиноамериканского романа, об их преломлениях в культурах различных народов. Литературовед и критик Лев Арутюнов указывал, что в

многонациональной советской литературе происходит трансформация старых и становление новых художественных структур, художественное пространство начинает мифологизироваться, особенно в произведениях Ч. Айтматова. Г. Матевосяна, Ч. Амирэджиби, О. Чиладзе, Ч. Гусейнова, Н. Думбадзе, Б. Шинкубы, Ф. Искандера. Также он отмечает, что в прозе XX века «аналогии с мифом приобрели сознательный характер, стали художественным средством, не только приемом, но и структурой» [Латинская Америка, 1983, 1, с. 38]. Лев Аннинский, говоря о латиноамериканских писателях, оперирует понятием космовоззрение. Также он пытается, крайне эмоционально, доказать, что ряд писателей, которых можно было бы назвать мифологами (В. Шукшин, Ю. Трифонов, В. Белов, В. Распутин), являются писателями-реалистами. Ю. Карякин рассуждает о закономерностях в развитии культуры, в которой латиноамериканский роман становится одной из ведущих тенденции, поскольку «наш век слишком убедительно доказал, что национальное («другое», непохожее) — это не препятствие, не “пережиток”, не тормоз развития человеческого рода, а действительно непреходящее условие этого развития» [Латинская Америка, 1983, 2, с. 87]. Участники дискуссии, в основном, либо рассуждают о собственных писательских стратегиях, приемах, либо пытаются рассуждать о сближении культур.

В 1990 году вышла антология латиноамериканского фантастического рассказа «Книга песчинок. Фантастическая проза Латинской Америки», вступительную статью к которой написал Всеволод Багно. Он отмечает, что вселенная латиноамериканской прозы «от индейского фольклора шагнула прямо к общечеловеческим культурным ценностям» [Багно, с. 5] Исследователь назвал две линии развития фантастической прозы Латинской Америки, которые определились еще в 1930–1940-е годы. Багно называет эти две линии «условно “метафизическая” и “мифологическая”» [Багно, с. 5]. «Метафизическая» линия берет свое начало в творчестве Хорхе Луиса Борхеса, и далее ее развитие можно проследить в творчестве Хулио Кортасара. Начало «мифологической» линии можно увидеть в произведениях Мигеля Анхеля Астуриаса и Алехо Карпентьера,

а позднее в творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса. Багно пишет, что корни латиноамериканской фантастики, во-первых, уходят в традиции индейского фольклора, а во-вторых, в традиции литературы нового времени (западноевропейских и североамериканских романтиков и писателей модернистов рубежа XIX–XX веков). Термин «магический реализм» можно было бы перевести как волшебный, чудесный реализм потому, что это такой реализм, который «не только уживается с волшебством и допускает возможность чуда, но и находит в них (*в чудесах — Д. С.)* свою питательную среду и облекается в их причудливые формы» [Багно, с. 6].

А.Ф. Кофман считает, что этот термин «неудачен в силу изначально заложенного в нем эклектизма» [Кофман, 1990, с. 185]. По мнению исследователя, сложно обозначить объем понятия этого термина, понять, какое явление в латиноамериканской литературе можно охарактеризовать этим термином — школу, направление, тенденцию, течение, конкретные романы. При этом исследователь отмечал, что в произведениях магического реализма можно видеть сложное взаимодействие разных художественных возможностей, а именно ««цивилизационное» сознание осмысляет действительность через дорационалистическое сознание и одновременно осмысляет само примитивное сознание» [Кофман, 1990, с. 193]. Рассматривая отличия латиноамериканской фантастической прозы от европейской, Кофман указывал, что писатель — магический реалист «не волен в своей фантазии, вынужденный согласовывать ее с законами мифологического мышления», в то время как в европейской фантастической прозе писатель «преображает действительность, руководствуясь только «прихотями» своего воображения» [Кофман, 1990, с. 193]. В более поздней статье А. Кофман писал, что латиноамериканская культура развивалась иначе, чем культуры западноевропейские. Если западноевропейские культуры развивались с опорой на богатые фольклорные традиции, то латиноамериканская культура не могла использовать ни традиции индейского фольклора из-за «языкового барьера», ни традиции испанского фольклора, «поскольку он отражал совсем иное природное пространство, другой социально-исторический опыт»

[Кофман, 2009, с. 400]. Латиноамериканский писатель начинает обращаться к народным верованиям, мифам, традициям для развития собственного писательского таланта, не чувствуя глубокой органической связи с этими представлениями. Например, Мигель Анхель Астуриас, изучавший мифологию майя в Париже, стал использовать народные мотивы в своем творчестве. Как можно видеть, исследователи (И. Тертерян, Д. Урнов, Вс. Багно, А. Кофман) рассуждали о происхождении, генезисе магического реализма, особенностях латиноамерканской прозы, однако не выделяли признаков, характерных черт, согласно которым то или иное произведение можно было бы отнести к направлению магического реализма. Более детальное изучение поэтики магического реализма началось во второй половине 1990-х годов.

Рассмотрение магического реализма как направления в литературе, а шире — и во всем искусстве в целом, затрагивает проблему соотношения культур и разных типов цивилизаций, поскольку магический реализм связан с национальными особенностями и спецификой. В отечественной культурологии озвучивалась идея о «близости судеб и типов культур Латинской Америки и России» [Хайт, с. 150]. В обеих культурах искусству назначается «утилитарная и мессианская роль средства воспитания или вдохновения масс» [Хайт, с. 151]. Также и для Латинской Америки и для России особенно обостренной становится проблема «значимости личности в условиях, где столетиями она была бесправна и беззащитна» [Хайт, с. 151]. Яков Шемякин рассмотрел Латинскую Америку и Россию как цивилизации, относящиеся к «пограничному» типу. Кроме Латинской Америки и России к пограничным культурам относятся пиренейская Европа (Испания и Португалия) и балканская культурно-историческая общность. Шемякин указывает на такие особенности культур «пограничья», как преобладание начала «многообразия, гетерогенности», а духовная основа, которая должна была бы объединять, «отсутствует» [Шемякин, с. 17]. Для культур пограничья характерно сталкивание двух типов мирового цивилизационного развития — Запада и Востока. Подобное соотношение западного и восточного начал проявляется в первую очередь на индивидуальном уровне отдельной

личности, а затем уже и на всех уровнях цивилизационной системы. Более подробное рассмотрение феномена пограничья планируется в следующей главе нашего исследования. Магический реализм, как указывали многие исследователи, связан с разными традициями, как литературными, так и фольклорными, и соединяет в себе черты западной и восточной литературных традиций.

Среди российских исследователей тоже предпринимаются попытки выделить характерные для магического реализма черты. Александр Гугнин предложил классификацию видов реализма XIX–XX веков. По мнению исследователя, можно выделить 5 различных групп, направлений развития художественного метода реализма. Во-первых, это реализм с «отчетливо манифестированной рационально-позитивистской основой» (критический реализм, социалистический реализм, неореализм, реализм XX века, новый реализм, «реализм без берегов») [Гугнин, с. 60]. Во-вторых, реализм «с иррационально-рациональной основой мировосприятия» — сюрреализм [Гугнин, с. 61]. Этот реализм пользуется иррациональным, бессознательным, которое извлекается из сознания и воплощается на бумаге в виде различных образов. В-третьих, магический реализм, которому Гугнин затрудняется дать четкое определение. В-четвертых, реализм, «стремящийся овладеть всеми формами человеческого сознания» (мифологический реализм) [Гугнин, с. 63]. В-пятых, реализм, «использующий приемы фантастики, фантастической мистики, оккультные знания» (фантастический реализм, мистический концептуалистический реализм) [Гугнин, с. 64]. Также Гугнин показывает связь магического реализма и социалистического реализма, вызванную тяготением к особой мифогенной и мифопорождающей природе творчества.

Можно отметить, что магический реализм отличает жанровое разнообразие. Так, черты магического реализма прослеживаются в рассказах (антология «Книга песчинок. Фантастическая проза Латинской Америки»), повестях и романах. В русскоязычной татарской прозе черты магического реализма также прослеживаются как в малой прозе (рассказы Р. Сабирова, проза С. Юзеева), так и

в произведениях крупной формы (романы С. Юзеева, Ш. Идиатуллина, А. Нурисламовой /А. Нури/, Г. Яхиной).

Еще в 1979 году Д. Затонский отмечал связь различных времен, которую задает именно первая фраза романа Гарсиа Маркеса, «это сцепление, то есть именно прием», более того, «играя временем, меняя местами, “прежде” и “потом”, писатель как бы добивается их одновременности»» [Затонский, с. 124]. Юрий Гирин, позднее, также подчеркивал важность первой фразы в романе «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса, утверждая, что «конструкция начальной фразы определяет всю поэтику романа», «не случайно она пронизывает текст книги как трансвременной стержень» [Гирин, с. 111]. Также «само строение начальной фразы, замкнутой на себе и одновременно многослойной, определяет и композицию романа, и временную структуру, и его неоднозначную содержательность» [Гирин, с. 111]. Подобное влияние, функцию первой фразы, ее заколдовывающее действие можно найти и в других произведениях магического реализма.

Наиболее подробно среди отечественных исследователей описал черты поэтики магического реализма К. Кислицын в диссертации, посвященной С. Клычкову. Исследователь пишет, что для магического реализма характерно «наличие двойной реальности: первичной и скрытой»; а также их «сосуществование и взаимопроникновение» [Кислицын, с. 30]. Писатели — магические реалисты, с одной стороны, «сохраняют верность принципу правдоподобия», с другой стороны, «вводят в повествование мотив чудесного» [Кислицын, с. 30]. В текстах магических реалистов усложняется хронотоп: правдоподобное пространство искажается, время становится субъективным и относительным. Писатель может часто переключать, менять свой взгляд со взгляда образованного человека на взгляд человека примитивного и инфантильного. Появление мотивов чудесного, волшебного, фантастического «объясняются способностью автора и героя увидеть реальность под определенным углом» [Кислицын, с. 32]. В основе мотивировки сюжетных линий и коллизий может лежать «национальный, духовный, исторический опыт»,

который формирует контекст повествования [Кислицын, с. 32]. Для магического реализма становятся характерными «доминирование экзистенциалистского мировосприятия», «отказ от психологического детерминизма» [Кислицын, с. 32]. Кислицын показывает, что на магический реализм могла повлиять волшебная сказка, и в качестве примера такого влияния приводит роман С. Клычкова «Чертухинский балакирь».

М. Панчехина рассматривала магический реализм как художественный метод в романах М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия», в основном характеризуя специфику чудесного в романах, карнавальное начало, которое становится основным способом темпорализации пространства, опираясь на методологию М.М. Бахтина, а также специфику многомерности пространства [Панчехина]. Также магический реализм как художественный метод становится основной методологией для анализа трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха», благодаря которому делается попытка выделить параметры магического реализма (сложное понимание категории времени, «переключение планов действия» [Сильчева, с. 37], «изображение преемственности поколений» [Сильчева, с. 43], опора на миф) [Сильчева]. А. Сильчева выделяет как «фундаментальную черту магического реализма» отсутствие «смерти как остановки и полного прекращения существования человека, подобное понимание в этом виде реализма полностью отсутствует» [Сильчева, с. 43]. При этом, анализируя романы Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» и «Любовь во время чумы», Сильчева обобщенно указывает 2 разных отношения к смерти, 2 разных способа реализации мотивов танатологического: во-первых, «мотивы вечного возвращения и жизни мертвых среди живых», во-вторых, смерть как «горестное событие, расстраивающее человека и практически прекращающее его связь с умершим» [Сильчева, с. 45–46]. С подобными рассуждениями сложно согласится, возможно, потому что они кажутся нелогичными. Более того, мотивы мортального, танатологического, смерти, присутствующей все время вокруг на заднем фоне, смерти как категории, определяющей границы существования, восстающей против жизненности, витальности и становящейся доминирующей, отмечал Франц Ро.

А. Биякаева пишет, что характер конфликта в произведениях магического реализма «мировоззренческий», при котором сталкиваются «представители двух миров, чьи представления о мироустройстве (настоящем и надлежащем) разительно отличаются» [Биякаева, с. 80]. Если в латиноамериканском варианте или типе магического реализма конфликт объяснялся «этнически», то в современном магическом реализме, по мнению Биякаевой, «в целом освобожден от привязки к локальным культурам, национальностями и расам и может представлять собой любые версии конфликта сторонников унификации мира со сторонниками диверсификации» [Биякаева, с. 80]. В романах магического реализма истина «открывается протагонистам через магические ритуалы, совершаемые посвященными, и исходит от земли — пространства, где разворачиваются события романа, любой области той экзотической части света, которую называют Третьим миром» [Биякаева, с. 83]. Романы магического реализма проникнуты пафосом освобождения, воли к свободе. Это направление «пытается убедить читателя в подлинности невероятного, в том, что мир сложнее, чем кажется» [Биякаева, с. 84]. А. Биякаева выделяет следующие признаки, характерные для текстов магического реализма:

1. «Экзотизм как отступление от европейской реалистической нормы» [Биякаева, с. 89]. Он связывается с тем, что действие во многих романах происходит в периферийных странах и окраинах.

2. «Традиционные фольклорные чудеса» [Биякаева, с. 91].

3. «Пять чувств вещественности» [Биякаева, с. 93]. Произведения магического реализма может «апеллировать с помощью изобразительно-выразительных средств ко всем пяти органам чувств» [Биякаева, с. 93].

4. «Каталогизация — дополнительный инструмент создания экстремальной вещественности» [Биякаева, с. 95]. Это находит выражение в длинных рядах перечислений предметов, деталей, вещей, которые автор, герой пытаются собрать воедино в одном пространстве.

5. «Орнаментализм как литературное эпикурейство» [Биякаева, с. 96]. Что приводит к большому количеству метафор, тропов в тексте, способствующих, с

одной стороны, украшению текста, который начинает вызывать ассоциации с восточным орнаментом, с другой стороны, к затрудненности восприятия текста читателем.

1.4. Магический реализм в зарубежных исследованиях

Магическому реализму посвящены различные исследования на иностранных языках, осветить которые полностью крайне сложно. Мы постараемся рассмотреть те исследования, которые так или иначе повлияли на становление направления, на более глубокое, детальное рассмотрение его поэтики и эстетики, связывают данное направление с социально-историческими особенностями контекста бытования.

Соотношение историко-географического ландшафта, реалистического и выдуманного осмыслялось в статье 1979 года «Историческая и географическая основы в романе “Сто лет одиночества” Габриэля Гарсиа Маркеса» («Geschichtliche und geographische Hintergründe im Werk “Hundert Jahre Einsamkeit” von Gabriel García Márquez») исследователем Вернером Херцогом (Werner Herzog), который попытался показать, как реальные исторические события, происходившие на карибском побережье, в определенной географической области, со второй половины XIX века до первой половины XX века так или иначе нашли отражение на страницах романа. Исследователь приходит к выводу, что Габриэль Гарсиа Маркес «не строго использовал исторические прототипы, но свойства иногда нескольких похожих личностей, обладающих исключительными характерами, объединял в один образ» [Werner Herzog, s. 74] При этом он признает своеобразие предпринятой им попытки найти исторических прототипов героев романа, утверждая, что исторические сведения «позволяют проникнуть снаружи наконец в поэтическую действительность» произведения [Werner Herzog, s. 77]. Величие романа Маркеса Херцог видит в том, что писатель «добавил к историческому уровню мифологический», и именно в этом «мифическом уровне лежит в конце концов значение романа» [Werner Herzog, s. 77]. Проделанная

исследовательская работа дает возможность не «приписывать Гарсиа Маркесу широкую изобретательность и мифическую насыщенность там, где их не существует» [Werner Herzog, s. 77]. Исследователь пишет, что роман «Сто лет одиночества» вызывал споры среди критиков, поскольку некоторые из них полагали, что этот роман — тотальный вымысел. Однако сам Габриэль Гарсиа Маркес утверждал, что «все истории и личности в “Сто лет одиночества” являются правдой» [Werner Herzog, s. 68]. Вернер Херцог показывает, что географическим прототипом Макондо является область между «местами Баранквилла, Фандасьон, Санта Мариа», а также «около приморского города Риоача» [Werner Herzog, s. 68]. Также Гарсиа Маркес наделяет Макондо деталями ландшафтов Аракатаки и Сан-Хосе де Севилла, а именно, растущими деревьями миндаля и рекой, полной камней с холодным течением. Макондо, окруженное со всех сторон водой, сближается в реальным городом Сиенага, который омывают воды Карибского моря, реки Кордобы и высушенных болот Сиена Гранде. Определенные черты в Макондо («Отель Якоб», большое количество борделей, зеркал, кровавая расправа над рабочими во время бананового бума, конкурсы красоты на карнавале, семейные скандалы и инцесты) исторически можно обнаружить в истории Сиенаги. Херцог находит исторических прототипов семьи Буэндиа — богатую семью торговцев Хенрикес, прибывших из Испании. Среди членов этой семьи, как показывает Херцог, можно найти женщин с мужественными и волевыми характерами, изгнанника, отправившегося в Бельгию, чтобы избежать наследственных споров между многочисленными как законнорожденными, так и внебрачными детьми, мужчин, добившимся славы во время гражданских войн. Прототипом полковника Буэндиа Херцог считает генералов Руперто Хенрикеса и Уриба. Прототипом пророка Мелькиадеса становится живший в то время в этой области цыган Мельхиадес, который тайно собирал дистиллированный ром и участвовал в аферах фальшивомонетчиков.

В 1995 году в США вышла коллективная монография «Magical realism: Theory, History, Community». Венди Б. Фэрис (Wendy B. Faris) в статье «Дети Шахерезады: магический реализм и постмодернистское повествование»

(«Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction») выделила основные черты поэтики магического реализма и рассмотрела его как художественную систему. По мнению исследователя, магический реализм «сочетает в себе реализм и фантастику таким образом, что магические элементы органично растут из изображаемой реальности» [Faris, p. 163]. Фэрис отмечает, что магический реализм сохраняет память о восточном повествовательном дискурсе, об историях — сказках, рассказанных принцессой Шахерезадой царю Шахрияру. Венди Фэрис называет писателей-магических реалистов — детьми Шехерезады, которые вносят новое в уже известную повествовательную структуру, о которой они сохраняют память. Эта память проявляется на нескольких уровнях повествования: на структурном уровне — «с историями, которые растут из других историй», на подражательном уровне — «с образами, которые дублируют себя в чудесных подвигах и разных двойных ролях», на метафорическом уровне — «с образами, которые обретают собственные жизни и порождают другие, вне зависимости от собственного мира» [Faris, p. 164]. Фэрис выделяет два списка признаков, характерных черт магического реализма. В первом списке располагаются черты, которые являются строго обязательными для данного направления. Во-первых, «текст содержит неразложимый элемент магии, что мы не можем объяснить по законам Вселенной, как мы их знаем» [Faris, p. 167]. Во-вторых, это «описания», «реализм в магическом реализме» [Faris, p. 169]. Фэрис пишет о восприятии текстов магических реалистов читателем, который «в какой-то момент может колебаться между двумя противоречивыми представлениями о событии» [Faris, p. 171]. В текстах магического реализма «мы испытываем близость или близкое слияние двух царств, двух миров» [Faris, p. 172]. Во втором списке Фэрис указывает необязательные черты магического реализма, которые могут присутствовать в текстах; «тексты дают комментарии к самим себе» [Faris, p. 175]. В качестве основного повествовательного принципа выступает прием повторения, который «в сочетании с зеркалами или их аналогами, используемыми символически или структурно, создает магию смещения ссылок» [Faris, p. 177]. Многие тексты магического реализма занимают

позицию, которую Фэрис называет «антибюрократической», герои произведений используют свою магию «против установленного социального порядка» [Faris, p. 179], как, например, персонажи романа «Дети полуночи» Салмана Рушди. Во многих текстах магического реализма распространен «карнавальный дух» [Faris, p. 184]. Методологией Венди Б. Фэрис пользовались отечественные исследователи англоязычной литературы. Н. Шамсутдинова опиралась на выделенные признаки для анализа романов Анжелы Картер и Салмана Рушди [Шамсутдинова]. Е. Маслова использовала эти признаки при анализе творчества Тони Моррисон 1970–1990-х годов, а именно романов «Самые голубые глаза», «Сула», «Песнь Соломона», «Смоляное чучелко», «Возлюбленная», «Рай» [Маслова].

Кроме размышлений о конкретных произведениях, написанных в направлении магического реализма, в исследованиях встречаются рассуждения о связи эстетик магического реализма и модерна. Торстен В. Ляйне (Torsten W. Leine) в работе «Магический реализм как метод позднего модерна» («Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne») попытался показать, в чем магический реализм наследует модерну. Исследователь утверждает, что магический реализм связан со «способом реализма XIX века» [Torsten W. Leine, s. 25]. Тексты магического реализма «актуализируются по отношению к метафорическому доминирующему методу литературного модерна (символизм, экспрессионизм, дадаизм) метонимическим методом литературного реализма» [Torsten W. Leine, s. 25]. Магический реализм выступает против «общих мест формального репертуара позднего экспрессионизма (пафоса человека)», против «искусства, которое предполагаемо исчерпалось в формальных экспериментах», а также против «идеологических объединений в литературе» [Torsten W. Leine, s. 25]. Исследователь видит связь магического реализма и немецкого поэтического реализма. Если поэтический немецкий реализм формально соединяет натурализм (мимесис) и идеализм (символ), то магический реализм имеет тенденцию к «соединению специфично реалистической и авангардистской манеры письма» [Torsten W. Leine, s. 25]. Сюжетно тексты магического реализма

связываются с реализмом. При этом, по мнению исследователя, «как только тексты магического реализма стремятся к реалистическому методу, это обновление литературной традиции сопровождается критическими размышлениями языко-познавательной критики модерна» [Torsten W. Leine, s. 26]. В магическом реализме можно найти продолжение познавательско-критической прозы экспрессионизма и модернизма. В текстах магического реализма «возможность поражения познания… присутствует принципиально, т. е. становится обычным случаем», в то время, как возможности и способы познания в модерне зависели от качества измерительных приборов [Torsten W. Leine, s. 27]. Эпистемологический доступ к порядку и закономерностям окружающей действительности становится в магическом реализме «фрагментарным» [Torsten W. Leine, s. 27]. Именно в отношении магический реализм вписывается, по мнению исследователя, в конец традиций литературного модерна.

Гермиона Христиана Шранц (Hermine Christiane Schranz) в своей диссертации «“От магических реалистов и белых тигров”. Развитие индо-английской литературы после романа “Дети полуночи” Салмана Рушди» («“Von Magischen Realisten und Weißen Tigern”. Die Entwicklung der indo-englischen Literatur nach Salman Rushdies Midnight’s Children») рассматривала магический реализм как манифестацию постмодернизма. Шранц утверждает, что существенное влияние на развитие и распространение магического реализма в европейских странах оказали философско-литературоведческие воззрения деконструктивистов, которые полагали, что «языковой (лингвистический) знак никогда не может быть определен, он никогда не может иметь установленного однозначно значения» [Hermine Christiane Schranz, s. 12]. Сам магический реализм — «это соположение фактов, исторических событий и экстравагантной фантазии» [Hermine Christiane Schranz, s. 12]. Однако, несмотря на кажущуюся легкость, игривость и сказочность, он скрывает за этим «прием острой сатиры как протест против политических событий» [Hermine Christiane Schranz, s. 13]. Литература этого направления характеризуется тем, что в ней присутствует сосуществование двух репрезентативных кодов, реальности и фантастики, сложно, по-разному

взаимодействующих друг с другом. При этом Шранц показывает оксюморонность, неоднозначность понимания термина «магический реализм», указывает на то, что магический реализм относится «к явлению действительности как шифру тайного смысла», а также, что он — «особая форма реализма, и она подчеркивает другое, необъяснимое, стоящее за вещами» [Hermine Christiane Schranz, s. 12]. Шранц утверждает, что «реальные и магические элементы в магико-реалистической литературе не механически, не логически соединяются, а, наоборот, признаются как органические части действительности» [Hermine Christiane Schranz, s. 10].

Шранц пытается выстроить некоторую преемственность или связи магического реализма с фантастической литературой. Она пишет, что в конце эпохи Просвещения и позитивизма, людей которых отличала вера в реалистический и рационально познаваемый мир, литераторы обратились к фантастическим элементам, пытаясь найти другую реальность, неиерархизированную и неизмеримую. Фантастическая литература имеет свои истоки в Античности, Средних веках, Возрождении, но «расцвела прежде всего в XVIII столетии романтизма и предромантизма» [Hermine Christiane Schranz, s. 16]. Однако, если «в фантастической литературе сверхъестественные элементы кажутся чужими, в магическом реализме такой синтез фантастических и реалистических элементов правдоподобен» [Hermine Christiane Schranz, s. 16]. Принципиальное различие литературы магического реализма и фантастической литературы Шранц видит в том, что «чертой дискурса магического реализма является соединение двух категориальных различных систем порядка и репрезентации в третью, в новый модус реальности и представления», и именно это соединение двух систем создает «новую третью форму реальности» [Hermine Christiane Schranz, s. 17]. Кроме того, в магическом реализме «мир, в котором живут персонажи, реалистичен» [Hermine Christiane Schranz, s. 17]. Исток возникновения магического реализма как явления Шранц обнаруживает в реакции «на южно-американскую историю, являющуюся историей несвободы, в которой действительность всегда была относительна, а это значит, что она легко

подвергалась манипуляциям и искажениям» [Hermine Christiane Schranz, s. 11]. От этого истина в магическом реализме представляется как «общественный конструкт» [Hermine Christiane Schranz, s. 11]. Именно в этой несвободе исторического пути исследователь видит точку пересечения между литературой Латинской Америки и Индии.

Особую значимость в текстах магического реализма, по мнению Шранц, приобретает рассказчик. Рассказчик получает «удовольствие рассказывания с фантазией, чувственностью и комизмом, которые ведут автора от детали к детали, от истории к истории» [Hermine Christiane Schranz, s. 23]. В качестве примера особой значимости рассказчика Шранц приводит Салема Синая из романа «Дети полуночи» Салмана Рушди, который «имеет собственные версии и датировки исторических событий», «лжет и рассказывает историю как “свою” историю по своим правилам» [Hermine Christiane Schranz, s. 23]. Она полагает, что разные голоса, так или иначе звучащие и проявляющиеся в тексте, создают особый эффект, полифонию, «умножаются, чтобы создать иллюзию, что вы слушаете целое сообщество, чьи многочисленные истории собраны в уста одного рассказчика» [Hermine Christiane Schranz, s. 24].

Шранц проводит различие между магическим реализмом и сюрреализмом. По ее мнению, сюрреализм — «как бы магический реализм в красочном ЛСД-наркотическом путешествии» [Hermine Christiane Schranz, s. 39]. Сюрреализм «всегда стремится к преодолению простого, реального и логически традиционного и рационалистического представления мира, пытается через расширения сознания достичь видений, галлюцинаций и сказочности» [Hermine Christiane Schranz, s. 39]. По сравнению с магическим реализмом, сюрреализм «кажется более неестественным», «представляет собой принуждение к необычайному миру опыта» [Hermine Christiane Schranz, s. 39]. То, что в магическом реализме воспринимается как естественное, в сюрреализме становится искусственно сделанным. При этом исследователь отмечает влияние сюрреализма на таких писателей магического реализма, как Артуро Усалар Петри, Мигель Анхель Астуриас, Алехо Компентьер. В произведениях

латиноамериканского магического реализма присутствуют такие компоненты, как «внутренний монолог, несобственно-прямая речь, нелинейная романная структура вместо традиционной хронологии европейской литературы, передача сюжета циклическими временными структурами» [Hermine Christiane Schranz, s. 40]. Шранц полагает, что гибридная природа магического реализма «подрывает доминирующую авторитарность реализма» [Hermine Christiane Schranz, s. 45]. Она также рассматривает магический реализм в связи с теорией постколониальности; утверждает, что термин «магический реализм» является оксюмороном только для представителей западного мира, а «для постколониального автора термины не являются спорными», а наоборот, воспринимаются как органичные и естественные [Hermine Christiane Schranz, s. 47]. В литературе стран — бывших колоний автор стоит между двумя мирами: «культурное происхождение обязывает его возвращаться к своим родным корням, но его нынешняя жизнь в новом мире уводит его далеко прочь» [Hermine Christiane Schranz, s. 47]. В подобной культурной ситуации магический реализм становится способом выражения собственной идентичности. Как и Торстен В. Ляйне, Гермиона Христиана Шранц пишет о фрагментарности в текстах магического реализма, которая, по ее мнению, — «центральный аспект магического реализма» [Hermine Christiane Schranz, s. 23]. Однако, если Ляйне видит в фрагментарности наследие модернистской традиции, Шранц возводит ее генезис к постмодернистской традиции. Она пишет также о том, что фрагментарность важна для текстов магического реализма, так же, как деконструкция, которые проявляются при анализе образа рассказчика историй.

Исследователь Михаэль Шеффель (Michael Scheffel) указывает несколько другие признаки повествовательного мира магического реализма, выделенные на основании анализа немецкой литературы. Это, во-первых, однородность, гомогенность, «система реальности, которая отличает ее от “трещины” между двумя порядками связанного мира фантастики» [Scheffel, s. 111]. Во-вторых, «в основе реалистическое», что означает «прямые отношения с современной повседневной действительностью опыта» [Scheffel, s. 111]. В-третьих,

стабильность, «устойчивость», а именно «никакой двусмысленности, которая лежит в основе формы изображения» [Scheffel, s. 111]. При этом, в-четвертых, «изнутри реалистическая система непрерывно ломается» [Scheffel, s. 111]. Эти признаки отделяют мир магического реализма от мира сюрреализма (например, Шеффель указывает «Надю» Андре Бретона как классический текст сюрреализма). Далее Шеффель выделяет признаки «рельефа» магического реализма, характерные именно для магического реализма как литературного направления. Этими признаками становятся следующие:

1. «Универсальность и неточность информации о структуре» [Scheffel, s. 111].

2. «Жесткая четкость, в которой отклоняются все перспективные фокусировки» [Scheffel, s. 111].

3. «Мотив болезни, атмосферической тяжести и особой ясности сознания героев» [Scheffel, s. 111].

4. «Движение к статическому, миниатюрному и идиллическому, в котором происходит нечто жуткое в ловушке интимной атмосферы» [Scheffel, s. 111].

5. «Утверждение большой всеохватывающей гармонии “высокого смысла” всего существования в речи повествователя и в перспективе образов» [Scheffel, s. 111].

Как и отечественный исследователь А. Гугнин, так и Торстен В. Ляйне, Михаэль Шеффель связывает магический реализм, по большей части, с историей немецкой литературы периода между двумя мировыми войнами, с ее стремлением найти среди хаоса и разрушения мира некую целостность, позитивное начало, высокую гармонию. Подобное мировосприятие характерно, по мнению исследователя, для таких писателей как Герман Казак (Hermann Kasack), Эрнст Кродер (Ernst Kreuder), Фридо Лампе (Friedo Lampe), Хорст Ланге (Horst Lange), Элизабет Ланггэссер (Elisabeth Langgässer), Мартин Рашке (Martin Raschke), Марта Заальфельд (Martha Saalfeld), Эрнст Юнгер (Ernst Jünger), Вильгельм Леман (Wilhelm Lehmann). Большая часть этих авторов была связана с немецкими журналами «Die Kolonne» (1929–1932) и «Der weiße Rabe» (1932–1934). Как

можно видеть, в немецкоязычных источниках магический реализм интерпретируется по-разному, однако во всех источниках отмечается сложность и необычность этого литературного направления.

Выводы

Идеи магического реализма как направления в искусстве были заложены Францем Ро. Он обосновывает не только специфическое понимание искусства, вводит новейшую живопись Германии и других европейский стран (Италия, Франция) в исследовательский оборот, но и делает попытку обосновать специфику новейшего искусства, его отличие от искусства предыдущего периода. Введенные им представления (экзистенциальное понимание мортального начала как определяющего, специфика понимания чуда как торжества рациональности и др.) получили развитие не только в экзистенциальной философии, но и в творчестве различных писателей.

Понятие магии может быть интерпретировано с различных точек зрения (антропологической, эзотерической, философской). В современности отмечается явление «магического ренессанса», при котором возрастает интерес к различным оккультным практикам, а сам мир начинает трактоваться через призму магичности, что связывается с кризисом и дезоориентированностью человека в окружающем пространстве и социуме. Интерес к тайным наукам испытывали представители различных конфессий, но магические способы, техники и практики различались.

В отечественных исследованиях понятие магический реализм возникает в 1930-х годах, однако широкое распространение и обоснование получает во второй половине XX века. Отмечается амбивалентность понятия «магический реализм», сложность его интерпретации, противоречивость наполнения понятия. Обобщенно, можно утверждать, что магический реализм связывается с наличием некоего мифологического, фольклорного компонента, который по-разному может реализовываться в произведении, также с некоторой экзистенциальной направленностью. Начиная с 2000-х годов, в отечественных литературоведческих

исследованиях акцентируется внимание на особенностях поэтики магического реализма (признаки, черты, параметры).

В зарубежных исследованиях магический реализм интерпретируется либо через описание его признаков и характерных черт, либо вписывается в социально-культурный контекст. Если одни исследователи соотносят магический реализм с продолжением и тонким спором с модернисткой традицией письма, то другие указывают на его связь с поэтикой и эстетикой постмодернизма.

В данной работе мы сознательно обходим дискуссионные вопросы о взаимосвязях «магического реализма» с «модернизмом» или «постмодернизмом», ибо вокруг самих этих понятий и их взаимосоотнесенности до сих пор идут споры; здесь много неясного. А исследование этого дискурса требует отдельной главы или даже монографии.

Г Л А В А 2

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС. СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

2.1. Граница и пограничье: краткая характеристика понятий

Граница и пограничье вызывают интерес различных ученых, которые рассматривают эти явления в совершенно разных контекстах и ситуациях. Если изначально подобные вопросы, в основном, волновали географов, тех, кто устанавливает границы и рубежи административно-территориальных единиц, занимается проблемами взаимодействия групп населения, проживающих или оказывающихся на данных территориях в силу различных причин и обстоятельств, то позднее данная проблематика получила более глубокое философское наполнения, связанное с экзистенциальным пороговым отношением к миру, окружающему пространству, к Чужому–Другому (Иному)–Своему. С.И. Дмитриева показывает становление особой науки о границах, лимологии (limes — граница), которая занимается рассмотрением междисциплинарных вопросов, связанных с географией, социологией, историей, международными отношениями, этнографией. Лимология «изучает приграничные территории, пограничные институты, функции, процессы и т. п.» [Дмитриева, с. 5]. В зарубежных исследованиях цикл дисциплин, изучающийся и рассматривающийся в данном аспекте, называется Border (Boundary) Studies. Дмитриева высказывает предположение, что становление изучения границ и пограничных зон связано в отечественной науке с книгой В.П. Семенова-Тян-Шанского «Район и страна» 1928 года издания [Дмитриева, с. 5]. Несмотря на то, что книга В.П. Семенова-Тян-Шанского «Район и страна», была написана почти век назад, рассмотрение некоторых положений, высказанных в ней автором, оправдано. Идеи могут быть приложимы не только к географическим дисциплинам, но и к дисциплинам

гуманитарного цикла (этнологии, фольклористике, литературоведению, истории). Возможно, отчасти можно увидеть сходство положений Семенова-Тян-Шанского и концепции космо-психо-логоса народов Г. Гачева.

Вениамин Петрович Семенов-Тян-Шанский (1906–1942) понимал границу как «место смены географических явлений» [Семенов-Тян-Шанский, с. 9], рубеж как «границу резкую, где одно явление сразу обрубается, обрывается, чтобы уступить место другому» [Семенов-Тян-Шанский, с. 9], предел как «границу же нерезкую, где одно явление, постепенно сменяясь, уступает место другому» [Семенов-Тян-Шанский, с. 10]. Географический район или область, area geographica, «есть произведение, с одной стороны, пространства, с другой — движения, как внутреннего в этом пространстве, так и проникающего в это пространство извне, а также и выходящего из данного пространства в другие» [Семенов-Тян-Шанский, с. 11]. Исследователь выводит географический закон, согласно которому «подвижность районов находится в прямой зависимости от подвижности той естественной среды, в которой они существуют» [Семенов-Тян-Шанский, с. 16]. Для полноты описания места ученый предлагал не ограничиться только естественными науками, но пытаться применить географический синтез, который включал также цикл исторических наук, а именно археологию, историю культур, историю территориальных движений человечества (переселений и колонизаций), историю территориальных политических могуществ, историю экономического быта. Такие науки, как антропология, этнология и этнография, включались ученым в антропологический цикл наук, также необходимый для более полного описания территорий. Наибольший интерес представляют рассуждения Семенова-Тян-Шанского о связи географии с другими искусствами, архитектурой, живописью, музыкой, особенно с литературой. В страноведении и землеведении большую значимость приобретает пейзаж, описание ландшафта. Особенно «близка к чисто научному географическому описанию художественная проза» [Семенов-Тян-Шанский, с. 267]. Например, «описание лесостепи Сергеем Аксаковым или Тургеневым, степи — Гоголем или Чеховым производит неизгладимое в чисто географическом смысле впечатление» [Семенов-Тян-

Шанский, с. 267]. Именно в художественной литературе можно встретить макропейзаж, микропейзаж, сезонный пейзаж, переданные во всех тонах и красках, они, сочетаясь с музыкальностью, в лирике производят более сильное впечатление. Именно в лирике более отчетливо, по мнению Семенова-Тян-Шанского, передаются особенности национального восприятия мира (южное, северное), выражающиеся не только в описании картин природы, но и в особой организации ритмического ряда, звукописи.

Концепция Георгия Гачева отчасти пересекается с рассуждениями В.П. Семенова-Тян-Шанского. Гачев видел в литературе, в анализе национальной образности художественных текстов, способ, благодаря которому можно понять психический склад души как личности, так и целого народа, Космо-Психо-Логос народа. Оба исследователя обосновывали связь природы и культуры народов. Гачев писал, что «Природа и Культура находятся в диалоге: и в тождестве, и в дополнительности; Общество и История призваны восполнить то, чего не даровано стране от природы» [Гачев, с. 9–10]. По мнению Гачева, «всякая национальная целостность есть Космо-Психо-Логос, то есть единство национальной природы, склада психики и мышления» [Гачев, с. 9]. Оба исследователя проводят параллели между национальной музыкой, национальными музыкальными инструментами и народом, его местом расселения. Семенов-Тян-Шанский, отмечая, что «создание и производство национальных инструментов имеет свою характерную географию», указывал, что «русская жалейка, состоящая из коровьего рога или согнутой воронкой бересты с двумя тростниковыми трубочками, обладающими разной высотой звука отверстиями и язычками для производства двузвучий, есть типичное пастушеское произведение русских поёмных лугов с подходящими с краев к ним березовыми рощами», далее подчеркивал различие между музыкальными инструментами пастухов северных лесов и луговых поселян («Пастуху далеко видны в пойме домашние животные, и достаточно подзывать их дудками, из которых образовалась жалейка, как усовершенствованное инструментальное сопровождение к песне, тогда как в северных лесах, где скот пасется в самом лесу

и его издали не видно, приходится подзывать его посредством длинных берестяных рогов с сильным однотонным звуком») [Семенов-Тян-Шанский, с. 269]. Гачев создал более сложную концепцию национального образа мира, включавшую различные стороны жизни народа, однако в беседе о национальной музыке, национальных инструментах, их связях с природой и духом народа, высказывает суждения, похожие на мысли Семенова-Тян-Шанского, поскольку «здесь, в музыке, видно, как пространство переходит во время» [Гачев, с. 100]. Несмотря на сходство и близость взглядов, ученые расходятся в интерпретации, генезисе некоторых музыкальных явлений. В частности, признавая величие гармонии леса, Гачев утверждает, что у северных народов развивается тонкий слух. что приводит к становлению искусства хорового многоголосного пения. Семенов-Тян-Шанский, также подчеркивая важность лесного ландшафта, указывал, что из-за преклонения, трепетного отношения к северному лесу, благоговения перед его тишиной великорус крайне редко поет хором, и напротив, южный великорус, привыкший к существованию в более теплом климате, предпочитает именно хоровое многоголосное пение. Необходимо отметить, что, несмотря на подобные схождения, концепции Семенова-Тян-Шанского и Гачева разделяет не только временной интервал, но и различные вопросы, на которые пытались найти ответы исследователи. Если Гачев пытался описать душу, Психею народов, то Семенов-Тян-Шанский проводил больше географическое исследование.

По мнению современных географов, границы есть «одновременно и философская категория, и один из фундаментальных социальных феноменов» [Колосов, с. 17]. Амбивалентность дискретности и непрерывности проявляется в том, что под дискретностью понимается тот факт, что «границы существуют в реальности, маркируют и структурируют пространство, отделяя одни явления от других», а под непрерывностью то, что земное пространство со своей структурой, различной в каждой местности, «одновременно отрицает их объективное существование и ставит проблему их делимитации» [Колосов, с. 17]. Сами по себе границы не есть «нечто раз и навсегда данное», поскольку «представляют собой

результат социально-политических процессов и постоянно меняются в процессе функционирования» [Колосов, с. 19]. В.А. Колосов указывает два широких направления пограничных исследований. Первое, условно названное прагматическим, занимается изучением и обобщением происхождения, практики и режимов пересечения границ. Второе, критическое, направление занимается теоретическим обобщением, описанием, оценкой опыта, закономерностей, членения социального и политического пространства, используя различные теории и концепции. Границы различных ареалов, политических и культурных, могут не совпадать. Если культурные границы в основном выполняют функции контакта между различными культурными ареалами с различными традициями и укладами, то формальные границы выполняют функции защиты территориальной целостности и суверенитета. Интерес представляет психологическая функция границы, которая находит свое выражение в том, что «у каждой социальной и региональной группы формируется свой образ территории и ее границ» [Колосов, с. 25]. Это связывается как с вопросами идентичности, так и с геополитической картиной мира, которая может быть различной у каждой этнической группы, примыкающей к границе той или иной зоны, проживающей в пограничных территориях. Более того, приграничные территории могут играть существенную роль в формировании «геополитики памяти» (установление памятников, экспозиции в музеях, названия улиц и городов), пограничные же территории могут становиться «ландшафтами памяти» или «пограничными театрами», которые дают возможность наблюдать за теми процессами, которые происходят по ту сторону границы (демилитаризованная зона между КНДР и Республикой Корея), могут «музеефицироваться» (границы между Кипром и Турецкой Республикой Северного Кипра) [Колосов, с. 27–28].

Изменению границ в результате территориальной экспансии, как правило, связанному с агрессией, завоеваниями, сопровождающимися фактами колонизации и угнетения коренного населения, посвящено исследование Фредерика Дж. Тёрнера «Фронтир в американской истории» [Тёрнер]. При этом, заметим, что понятие «фронтир» применимо в определенных условиях. Яркий

пример — история завоевания и освоения Северной Америки англичанами, а Южной Америки — испанцами. А.Ф. Кофман отмечает, что «именно в религиозном аспекте коренится одно из принципиальных отличий английской колонизаций Америки от испанской. Ядро первых английских колонистов составили пуритане, которых североамериканцы считают основателями нации...». [Кофман, 2014, с. 329]. По мнению исследователя, «для пуритан христианизация — понятие, скорее, пространственное, нежели человеческое: это процесс “очищения” земли от власти дьявола... Притом пуритане вовсе не имели того развитого института миссионерства, ...какие были у католиков» [Кофман, 2014, с. 329]. И важный вывод: «Фронтир (граница между владениями индейцев и белых), возникший в XIX в. на североамериканском западе, на самом деле был установлен на востоке и на самых ранних этапах английской колонизации, начавшийся на век позже испанской. И пролегал этот фронтир не только в пространстве, но прежде всего в сознании: “они” и “мы” — два соприкасающихся, но абсолютно чуждых мира. В сознании конкистадоров и колонистов это понятие фронтира, непреодолимой границы между культурными мирами, начисто отсутствовало — в этом и состоит поворотный момент в истории человечества». [Кофман, 2014, с. 329–330]. «Это понятие фронтира, непреодолимой границы между культурными мирами» отсутствовало и в Российской империи, и в СССР, в которых даже самые малочисленные народы сохранялись, и имели возможность создавать собственные алфавиты (часто при содействии русской интеллигенции) и развивать письменную литературу, чего не скажешь об индейцах Северной Америки по сравнению с индейцами Латинской Америки, в которой происходил процесс взаимодействия испанской и индейской культур, результатом чего стало возникновение самобытных литератур, развивающиеся по сей день в условиях этнокультурного пограничья.

Взаимодействие культур может осуществляться и в том случае, когда границы труднопроходимы, непроницаемы, что демонстрируют некоторые факты истории искусств (сложное сближение различных теорий искусств Франции и

Германии), описанные М. Эспанем, а также введенный им термин «культурный трансфер» для обозначения данного явления [Эспань].

Согласно О. Мартинес, пограничье обладает 5 типичными чертами:

1. Транснациональность, согласно которой пограничные зоны актуализируют ценности, идеалы, традиции и обычаи по обе стороны границы.

2. «Специфический тип культуры пограничья, характеризуемый периферийностью и локальностью» [цит. по: Беспамятных, с. 77].

3. Территориальное, социальное, культурное отделение жителей пограничных территорий от большинства населения.

4. Ощущение инаковости у жителей этих территорий.

5. «Межэтническая и международная конфликтогенность» [цит. по: Беспамятных, с. 78].

Фернандо Аинса указывал, что «иное пространство, лежащее за периметром границы, составляет противо-образ родного пространства», а «предел функционирует как начало иного места» [Аинса, с. 51]. Переход, преодоление границы, предела сопряжено с мифологизацией пространства, лежащего по ту сторону границы. Это приводит к возникновению пространственной утопии, которая идеализирует территорию «в силу своей удаленности или же недостаточной осведомленности о ней» [Аинса, с. 97]. Здесь можно увидеть интересную параллель с рассуждениями Н. Беспамятных о мифологизации границ: по мнению исследователя, граница содержит потенциал мифообразования, поскольку «выступает в качестве организующего принципа инвариантной мифологической модели мира и варьирует в различных мифологических системах, приобретая ту или иную конкретно-образную форму воплощения, т. е. выступает в роли мифологемы» [Беспамятных, с. 24]. Далее Беспамятных рассматривает дихотомию космос-хаос, выделяя темпоральные и пространственные границы этого основополагающего для любой мировой мифологии континуума. Аинса также видит изменение функции границ, некую мифологизацию (например, в дихотомиях космос-хаос; цивилизация-варварство;

свое-чужое), однако в данных случаях граница «не принадлежит пространству», а «становится символом и воплощением власти» [Аинса, с. 103].

Ю.М. Лотман рассуждал о границе, о тех процессах, которые происходят на периферии, окраине и в ядре, центре культуры, с позиции семиотического подхода. Границу он определяет «как черту, на которой кончается периодическая форма» [Лотман 2016, с. 200]. Она «би- и полингвистична», «механизм перевода текстов чужой семиотики на язык “нашей”, место трансформации “внешнего” во “внутреннее”» [Лотман 2016, с. 210]. В литературном творчестве переход границы может маркировать новаторство созданного произведения: жанр «органически вписывается в новую структуру и одновременно сохраняет память об иной системе кодирования» [Лотман 2016, с. 212]. Процесс диалога, понимаемый исследователем широко, также описывается с позиции семиотики. Для успешной коммуникации необходимы выполнение перехода участников «с позиции “передачи” на позицию “приема”», а также «взаимная заинтересованность участников ситуации в сообщении и способность преодолевать неизбежные семиотические барьеры» [Лотман 2016, с. 221].

Если Ю. Лотман рассуждал о семиозисе границы и диалога, то М. Бахтин пытался увидеть проявление границы, ее специфичной особенности в соотношении воспринимающего мир сознания как оппозицию/дихотомию Я–Другой. Заметим, что рассмотрение сознания через подобную дихотомию встречается в работах итальянского философа экзистенциалиста Николы Аббаньяно, однако в его трудах (например, во «Введении в экзистенциализм») внимание уделяется пониманию и интерпретации понятия, категории свободы. Бахтин указывает, что различие Я и Другого носит «событийный характер», поскольку «вне этого различения невозможен никакой ценностно весомый поступок» [Бахтин, 1986, с. 172]. Более того, Я–Другой являются ценностными категориями, благодаря которым человек может не только дать действительную оценку каким-либо поступкам, но и понять суть жизни, именно жить — «занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться» [Бахтин, 1986, с. 173]. То есть можно сказать, что Бахтин наделял данную

дихотомию морально-нравственным содержанием. Сам текст выступает как «субъективное отражение объективного мира», текст — «выражение сознания, что-то отражающего» [Бахтин, 1986, с. 308]. В ситуации, когда мы познаем текст, мы можем говорить «об отражении отражения» [Бахтин, 1986, с. 308]. Жизнь же текста всегда течет «на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [Бахтин, 1986, с. 301]. Рассматривая диалог, диалогичную природу романов Ф. Достоевского, исследователь отмечал, что «только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и “человек в человеке”, как для других, так и для себя самого» [Бахтин, 2017, с. 382]. Существовать, здесь вводится экзистенциальная тональность мысли исследователя, направленная на осмысление основных категорий бытия, — «значит общаться диалогически» [Бахтин, 2017, с. 383]. В структуре романа это представлено как «незавершимость диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его» [Бахтин, 2017, с. 383]. Позднее, философ В. Библер, анализируя наследие М. Бахтина, указывал на особую интуицию, чувствительность людей XX века, которые, как будто предчувствуя трагические и травматические перипетии грядущего столетия, стремились «понимать каждый феномен человеческой жизни как феномен культуры», а интуиция их сосредотачивается на «неделимом (атомарном) образе» [Библер, с. 37]. Также Библер подчеркивает универсальность понимания диалога у Бахтина, которая дает возможность рассматривать его как элемент структуры текста, также как философскую категорию. Рассуждая о категории вненаходимости, благодаря которой можно постигать как свою собственную культуру, так и культуру другого, поскольку именно другой наполняет культуру смыслом и в глазах которого она обретает смысл, уходя от естественности и органичности в глазах того, чьей культурой она является, Библер дает характеристику гуманитарному мышлению Бахтина, мышление, «отстраняющее само себя (в тексте его книг) и не тождественное ни одной из форм своего отстранения» [Библер, с. 89].

2.2. Русскоязычная литература: интерпретации явления

Для начала попытаемся показать, какие особенности в понимании современного литературного процесса выделяются исследователями как в русской, так и в татарской литературе, поскольку выделение магического реализма в русскоязычной татарской прозе неизбежно связано с некоторым рассмотрением двух художественных систем, которые взаимодействуют и пересекаются в пространстве русскоязычия. Более того, литература пограничья, которой неизбежно становится любая русскоязычная национальная литература, существует благодаря понятию граница, когда, как указывал Ф. Аинса, «в ситуацию вовлечены, по меньшей мере, две заинтересованные стороны» [Аинса, 2014, с. 33]. Литература же становится той силой, которая обладает способностью проходить границы, а также возникает там, где «образуется общее поле» [Аинса, 2014, с. 33].

В. Черняк и М. Черняк указывали следующие тенденции развития современной литературы, преимущественно описывая русскую литературу:

— кризис литературоцентризма;

— «жанровая трансформация и “обновление” литературных тенденций, «завершение эпохи переходности» [Черняк В.Д., Черняк М.А., с. 15];

— новое поколение писателей и поколение нового типа читателя (читателя-покупателя);

— литература в условиях цифровой среды;

— эскапизм как «уход от реальности, от общепринятых стандартов и норм общественной жизни в другой, более комфортный мир, где побеждает добро, ум и сила, характерен не только для современного читателя, но и для писателя» [Черняк В.Д., Черняк М.А., с. 27];

— «страх перед современностью, перед актуальными вопросами сегодняшнего дня» [Черняк В.Д., Черняк М., А., с. 27];

— диалог с классикой.

Как можно видеть, исследователи обращают внимание на значимых изменениях в литературном поле, при которых обнаруживается экзистенциальный кризис, выражающийся как в страхе перед окружающей действительностью, так и в обращении к магическим практикам и взглядам, что отмечали другие культурологи и философы. Изменения затрагивают рынок литературной продукции, спрос и интересы аудитории читателей. Более того, литература начинает встраиваться в реалии цифрового пространства, расширять свои художественные возможности.

Г.Л. Нефагина выделяла условно-метафорическую прозу, сложившуюся в русской литературе в конце XX столетия, а именно в 1980-х годах, исток которой виделся ей в «молодежной» прозе 1960-х, также в творчестве Гоголя, Одоевского, А. Вельтмана, М. Булгакова [Нефагина, с. 115]. В качества примеров такой прозы Нефагина приводит следующие произведения: «Альтист Данилов» и «Аптекарь» В. Орлова, «Живая вода» В. Крупина, «Кролики и удавы» Ф. Искандера. В таких произведениях «миф, сказка, научная фантасмагория образуют причудливый, но узнаваемый современниками мир» [Нефагина, с. 113]. Такая проза, используя фантастические приемы и элементы, различные коды прочитывания действительности, стремится «ярче показать суть реальности, скрытой за условностью форм и приемов» [Нефагина, с. 113]. Более того, эта условность «не противоречит реалистической основе, а служит средством концентрации авторской концепции жизни» [Нефагина, с. 113]. Взаимодействие магического и реалистического характерно также для магического реализма, который некоторые исследователи отмечают в произведениях современных русских писателей, например, в «Калечина-Малечина» Евгении Некрасовой [Осипова, 2020].

Д.В. Кротова рассматривает в современной русской литературе, начало этапа которой возводится к 1980-м годам, направления постмодернизма, кратко продолжение реалистической традиции и выдвигает гипотезу о существовании неомодернизма, который во многом наследует основные концептуальные положения модернизма конца XIX — начала XX в. Авторами, творящими в русле неомодернизма, по-разному преломляющими в своих произведениях

проблематику времени и вечности, сложного восприятия пространственной структуры, варьирующими вечные темы (столкновение добра и зла и т. п.), обращающимися к мифологическим структурам, оказываются Е. Водолазкин, А. Варламов, М. Голубков [Кротова, 2018].

В татарской литературе можно видеть похожие тенденции развития. Например, в исследовании Д.Ф. Загидуллиной рассматриваются тенденции, берущие свое начало в 1960–1980-х годах, а именно:

— углубление психологизма и философского подтекста, вызванные необходимостью преодоления пути социалистического реализма;

— обращение «к мифологическим структурам» [Загидуллина, 2018, с. 35];

— «возрождение лирико-эмоциональной прозы, орнаментального стиля» [Загидуллина, 2018, с. 35].

Подобные тенденции получили большую реализацию позднее. Д. Загидуллина вводит понятие «неореализм», который несет отпечаток вторичности по отношению к уже существовавшему ранее классическому реализму, термины «неореализм» и «новый реализм» «подчеркивают связь с первоосновой и указывают на “перерыв” в функционировании классического реализма в татарской литературе» [Загидуллина, 2018, с. 41]. В основе неореализма лежит синтез, взаимодействие систем символизма и реализма. Также выделяется *постреализм*, воссоздающий не только особую модель реальности, хаотическую, связанную с рассмотрением жестокого наследия эпохи XX века, но утверждающий надежду (например, романы Ф. Садриева, Ф. Сафина). Яркой тенденцией становится формирование *постколониальной литературы* (произведения Ф. Сафина, В. Имамова), связанной с демифологизацией советского прошлого. Возникают *неоромантическая* и *постромантическая тенденции*, связывающиеся с наследием романтической литературы, но уже на новом историческом рубеже. Метафизическая проза (А. Ахметгалиева, Р. Габдулхакова, Р. Галиуллин), в которой «одним из наиболее распространенных явлений становится использование “зазора”, “окна” к иному измерению и обращение к ситуациям, которые удивляют, потрясают, заставляют задуматься»

[Загидуллина, 2018, с. 55]. *Интеллектуальная тенденция*, во многом ориентированная на мифологические структуры, также *постмодернисткая тенденция*. Рассмотрению постмодернизма в татарской литературе посвящено исследование Л. Юзмухаметовой [Юзмухаметова]. Объектом исследования Л. Давлетшиной стали мифологические структуры, функционирование мифа в произведениях татарских писателей [Давлетшина]. Сочетание реалистического и фантастико-мифологического начал, по мнению М. Ибрагимова, характеризует «суть переходных процессов в татарской литературе: с одной стороны, это стремление сохранить реалистичность, осветить наиболее злободневные проблемы современной действительности, с другой — поиск художественной новизны» [Ибрагимов, 2003, с. 47]. Более того, подобное соединение двух начал, реалистического и фантастико-мифологического дискурсов, дает возможность писателям «выйти за пределы современности — к внеисторическим общечеловеческим и этническим универсалиям» [Загидуллина, 2018, с. 57]. Исследователи выделяют три формы существования мифа в современной татарской литературе. Во-первых, это ремифологизация, при которой «миф выступает в качестве художественного приема» (рассказ Н. Думави «Су кызы» /«Дочь воды»/) [Ибрагимов, 2003, с. 43]. Во-вторых, неомиф, при котором создается совершенно новый образ, не существовавший раньше в национальной традиции (образ девушки-рыбы в рассказе Ф. Байрамовой «Күл балыгы» /«Озерная рыба»/). В-третьих, демифологизация, под которой понимается разрушение мифа (например, в комедии З. Хакима «Су төбендә сөйгәнем» /«Русалка — избранница моя»/ разрушается миф, «на правах которого выступает литературный текст — сказка Г. Тукая «Су анасы» («Водяная»)» [Ибрагимов, 2003, с. 43]).

Ю. Нигматуллина рассматривала феномен «запоздалого модернизма», проявившегося в 1970-е годы в поэзии и живописи, затрагивавшего темы, которые будут позднее актуальны для русскоязычных писателей [Нигматуллина, 2002]. Например, философски и социально осмысленная тема тишины, которая существенна в произведениях Ильдара Юзеева (особенно в поэме «Тынлык белән

сөйләшу» /«Разговор с тишиной»/), получит реализацию в творчестве его сына — С. Юзеева (повесть «Сквозняк тишины»).

Можно видеть, что векторы развития, некоторые тенденции, характерны для литературного процесса обеих литератур, однако каждый литературный процесс неповторим и уникален.

Существуют исследования, в которых проводились сопоставления как поэтик русской и татарской литератур, так и типов цивилизаций. Сопоставления проводится в рамках жанрологии, например, функционирование и наполнение понятия жанра нэсэр и баллады, также характерные черты художественного перевода с татарского языка на русский, особенности передачи специфики национального языка оригинала на другом языке [Сопоставительная поэтика…; Юсупов, 2018]. Типы диалогических отношений, взаимодействия русских и татарских писателей подробно рассмотрены в исследовании В.Р. Аминевой [Аминева, 2010].

Среди культурологов (А.Дж. Тойнби, О. Шпенглер, Н.Я. Данилевский, Л.Н. Гумилев и др.), примерно с конца XIX в., начинают развиваться представления о разных типах культур и цивилизаций, которые по мере своего развития проходят стадии, что, с одной стороны, демонстрирует их внутреннее сходство, и даже сродство, а с другой стороны, подчеркивает различия, вызванные теми или иными факторами их существования. Среди работ отечественных латиноамериканистов есть труды, посвященные сопоставлению цивилизаций России и Латинской Америки. Я.Г. Шемякин, указывает на то, что обе культуры имеют пограничный характер, благодаря которому происходит интенсивное развитие и многообразие культурного ландшафта [Шемякин, 2001]. В.Б. Земсков рассуждал о культурах Нового Света, о сложности понимания понятий «открытие» и «конкиста», приложимых для латиноамериканской культуры. Исследователь, рассматривая творчество Г. Гарсиа Маркеса, выделил тему смерти, которая так или иначе пронизывает все творчество писателя, именно «тема смерти, покойника, оказывается хотя и закамуфлированным, но глубинным идейным и эмоциональным центром» [Земсков, 2014, с. 41]. Земсков, опираясь на

теоретические наработки И.Г. Яковенко и Я.Г. Шемякина, кратко охарактеризовал различие между классическими и пограничными цивилизациями [Земсков, 2014, пограничье, с. 13–14]:

критерии	Классические цивилизации	Пограничные цивилизации
Структурная база	Органическое единство	Неоднородная, фрагментированная
Отношение к синтезу	Становление цивилизации — результат реализации синтеза	Синтез нереализован и незавершен
Отношение к симбиозу	------	Симбиоз — культурообразующий механизм, однако приводящий к крайней неустойчивости образования

Интересно сопоставление русского и татарского типа цивилизаций, проведенное Ю. Нигматуллиной. Исследователь рассматривает сложное влияние факторов цивилизационного развития на характер литературной традиции, начиная с периода зарождения литературных памятников («Сказание о Йусуфе» Кул Гали и «Слово о полку Игореве»), проводя параллели между парадигмами художественного мышления в средневековый период (Ф. Прокопович и Г. Утыз Имяни), заканчивая периодом социалистического реализма, также современными тенденциями литературного процесса [Нигматуллина, 1997]. Рассуждая о духовных процессах на территории Урало-Поволжья, Р. Юсуфов отмечал, что особенностью полигенеза обществ, населяющих регион, было то, что этот регион был «сферой жесткого противостояния оседлых обществ и кочевого мира евразийских степей, христианской Европы и мусульманского Востока» [Юсуфов,

с. 251]. Сложный интеллектуальный синтез различных верований, мистических откровений, обычаев и традиций во многом определяют самобытность региона, его уникальность.

Несмотря на то, что уже существуют исследования по русскоязычному творчеству национальных писателей, русскоязычное творчество до сих пор вызывает дискуссии, как связанные с вопросами, к какой конкретно национальной литературной традиции относить эту литературу, так и с проблемами идентичности, идентификации подобных писателей. Это глубокие дискуссионные вопросы, на которые сложно дать однозначные ответы, поскольку в появлении, самом генезисе русскоязычного творчества затрагиваются совершенно разные факторы, социальные, экономические, национальные. Скорее — это пограничная литература, которая может включать в себя отличающиеся друг от друга традиции, возможно не только две художественные системы (русская и национальная), а много разных. Остановимся подробнее на бытующих точках зрения на данную проблему.

И.Г. Неупокоева отмечала следующие признаки, характерные для национальной литературной системы:

— «органически связана с историческими судьбами народа» [Неупокоева, с. 244];

— «основная форма существования национальной литературной системы — национальный язык» [Неупокоева, с. 248];

— «связь с устным народным творчеством народа» [Неупокоева, с. 251].

— «национальная литературная система не является замкнутым организмом» [Неупокоева, с. 254];

— одновременно устойчива и динамична;

— «национальные литературы не являются социально и эстетически монолитными» [Неупокоева, с. 259];

— значимость «тех художественных традиций, которые накоплены народом на протяжении всей его истории» [Неупокоева, с. 261];

— органичное включение мирового художественного опыта.

Если некоторые пункты, выделенные Неупокоевой, остаются актуальными для характеристики национальной литературной системы и на сегодняшний момент развития литературного процесса, то некоторые, а именно языковой фактор, определяющий принадлежность писателя к той или иной национальной литературной системе, подвергаются сомнению и вызывают дискуссии.

Н.М. Лейдерман указывает, что в случае русскоязычного текста, у читателя возникает чувство, что «он читает не русский, а некий иноязычный текст», что связывается с особенностями художественного текста [Лейдерман, 2005]. Подобная «иллюзия “иноязычности текста”» приводит к созданию особой ситуации, когда «писатель мыслит в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной культуры» [Лейдерман, 2005, с. 50]. Исследователь признает возможность существования такого симбиоза, приводит исторические прецеденты такого взаимодействия (восточные литературные памятники на греческом языке, памятники Древней Руси на древнеболгарском языке, памятники еврейской литературы на древнееврейском, арабском, ладино, идиш языках). Русскоязычная литература, с одной стороны, диалогична по своей сути, с другой стороны, «пограничная литература, сплав русской и иной национальных культур» [Лейдерман, 2005, с. 51].

Н.М. Лейдерман указывает несколько способов, благодаря которым конструируется особая, симбиотическая/синкретическая модель мира в русскоязычных произведениях национальных писателей:

— «использование “инонациональных” вставных жанров» [Лейдерман, 2005, с. 56] (например, творчество Ч. Айтматова «Белый пароход», «Прощай, Гульсары!», «Буранный полустанок» и др.);

— «своеобразный обмен (рокировка) национальных сюжетных архетипов» [Лейдерман, 2005, с. 57];

— «диалогическое соотношение между национальным топосом и топосом всей страны» [Лейдерман, 2005, с. 57];

— «соположение национальных архетипических символов» [Лейдерман, 2005, с. 57];

— «контаминация русского литературного и инонационального фольклорного жанра» [Лейдерман, 2005, с. 58].

С.С. Имихелова, рассуждая о русскоязычной прозе бурятских писателей (А. Бальбуров, Н. Нимруев Б. Дугаров, Г. Башкуев и др.), полагает, что в подобном творчестве отражается «текст о “своем” народе, его культуре, национальных образах мира, созданный на “другом” — русском языке» [Имихелова, с. 20]. И русскоязычный национальный писатель и писатель, творящий на национальном языке, оказываются в «едином культурном пространстве», отличие же русскоязычного писателя состоит в том, что он «гораздо более отзывчив к иносторонней точке зрения, другому национальному опыту» [Имихелова, с. 21]. Таким писателям «тесно в рамках локальной, этнически однотипной традиции, им хочется вывести литературу своего народа на более широкие просторы», это приводит к тому, что в их текстах прослеживается «изменение внутренних эстетических установок и освоение других “языков” и “текстов”, приближение к открытиям мирового опыта» [Имихелова, с. 30]. При этом Имихелова отмечает, что русскоязычные писатели испытывают особое чувство тоски и ностальгии, связанное с «ощущением потери чего-то важного — на этот раз потери не национально-уникального, а универсально-значимого» [Имихелова, с. 30].

К.К. Султанов отмечает, что в современном литературном пространстве наблюдается сдвиг в отношении восприятия русского языка, который выражается в переходе от восприятия русского языка как средства межнационального общения к русскому языку как к «языку самовыражения в национальных литературах» [Султанов, 2016, с. 154]. Литературовед подчеркивает осознанность выбора писательской стратегии, получающей реализацию именно на русском языке. Значимым переживанием, связанным со своей идентификацией как в личном, так и в социальном плане становится историческая память, которая дает возможность для анализа исторического опыта народа, в том числе травматических и драматических событий [Султанов, 2017].

В интерпретации русскоязычных татарских писателей существуют различные оценки. Например, В. Хамидуллина пишет, что писатель, творящий на чужом языке, «не в состоянии проникнуться духом этой культуры, следовательно, создать произведение, принятое называть классикой» [Хамидуллина, с. 58]. Однако есть исследования, в которых рассматривается именно русскоязычная татарская литература, более того, признается факт ее существования в литературном процессе республики, делается попытка очертить ее генезис [Еникеев, 2019; Еникеев, 2021]. М. Ибрагимов пытается описать модусы идентичности татарских писателей [Ибрагимов, 2018]. Я.Г. Сафиуллин стремится показать, что русскоязычная литература синонимична русской литературе [Сафиуллин]. А. Набиуллина рассматривает творчество писателей (И. Абузяров, Г. Яхина, Ш. Идиатуллин, А. Хаиров, С. Юзеев) с точки зрения их принадлежности к транскультурной литературе. Творчество этих писателей «объединяет доминирующая русская культура» [Набиуллина, с. 45]. Исследователями выделяются особые маркеры пространства, образной системы, характерные для творчества писателей, творящих в рамках транскультурной парадигмы, включающей особое понимание реальности (вненаходимость, открытость новому, синтетический характер) [Аминева, Набиуллина, 2019].

Вопрос о статусе русскоязычной литературы остается открытым. Творчество писателей, выбирающих русский язык в качестве основного для реализации своих творческих потенций, требует внимательного изучения, чуткого, вдумчивого рассмотрения, что является делом будущего.

2.3. Текст в тексте: особенности функционирования художественной структуры

Текст в тексте — сложно организованная художественная структура, наличие черт, признаков которой можно наблюдать в произведениях разных авторов. Ю. Лотман отмечает 2 подхода к понятию текст. Согласно первому, «язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает

материальное инобытие, осуществляясь в тексте» [Лотман 1992, с. 148]. При этом подходе полагается, что именно «язык предшествует тексту, текст порождается языком» [Лотман, 1992, с. 148]. Язык становится замкнутой, закрытой системой, которая потенциально может произвести бесконечное множество различных текстов. Согласно второму подходу, который чаще используют литературоведы, культурологи, изучающие конкретный текст произведения, «текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование» [Лотман, 1992, с. 149]. Признаком такого текста становится «наличие специфической имманентной структуры», которая приводит к усилению значения «категории границы», текст начинает тяготеть к «панхронности» или образовывать «свое особое внутреннее время, отношение которого к естественному способно порождать разнообразные смысловые эффекты» [Лотман, 1992, с. 149]. Сам же «текст дается коллективу раньше, чем язык, и язык “вычисляется” из текста» [Лотман, 1992, с. 150]. Текст приобретает особую значимость в культуре, выполняя функции передачи значений и конструирования, создания новых смыслов. Структурным признаком становится его «внутренняя неоднородность», благодаря которой могут пересекаться, взаимодействовать в одном пространстве различные пространственно-временные континуумы, различные смыслы, возникающие из-за наложения, взаимосвязи кодов [Лотман, 1992, с. 151]. В прагматическом плане текст становится смыслопорождающим, введение в структуру внешнего, другого текста приводит к тому, что «сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводит к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается видимый текст», более того, изменяется и трансформируется вся семиотическая ситуация, в которой оказываются внешний и внутренний тексты [Лотман, 1992, с. 153]. Построение текст в тексте, которую Лотман характеризует как особую риторическую фигуру, «обостряет элемент игры», также «подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности» [Лотман, 1992, с. 155–156]. Игровой характер, некое колебание между реальностью и условностью, действительностью и кажимостью,

особенно подчеркивается исследователем, поскольку становится характерной чертой для подобной риторической фигуры. Сама ситуация текст в тексте трактуется предельно широко: в пространстве культуры текстом в тексте могут быть названы также картина в картине, театр в театре, фильм в фильме, другие подобные конструкции. Введение различных кодов в текст может быть осуществлено с помощью приемов удвоения (персонажей двойников, повторяющихся ситуаций), мотивов зеркала, игры, также построения, «при котором один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде (цитаты, отсылки, эпиграфы и т. п.)» (например, М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита») [Лотман 1992, с. 159].

Более подробному рассмотрению границы в художественном тексте посвящено исследование Н. Рымаря, в котором феномен пограничья/границы рассматривается как особое эстетическое событие, при этом подчеркивается, что «предметом искусства являются границы языков культуры, искусство вводит эти границы в сознание человека, актуализируя и отчуждая их» [Рымарь, 2016, с. 122]. Рассмотрению рамы, разделяющей внешний и внутренний текст, рамы как риторической фигуры Рымарь посвещает несколько исследований [см.: Рымарь, 2006]. Выделяются следующие функции рамы, которая понимается предельно широко:

— «создание особого пространства» [Рымарь, 2016, с. 127]. Границы в культуре — «множество смысловых пространств, которым соответствуют различные практики устроения жизни, ритуального и бытового поведения, традиции повседневной жизни» [Рымарь, 2016, с. 127].

— рама связывается с фреймами — рамами «представлений, восприятий и ориентиров личности, предопределяющие формы восприятия, понимания и оценки ситуаций и таким образом практик межличностного общения» [Рымарь, 2016, с. 130]. Понятая таким образом рама/ граница становится способом «перспективации и завершения картины мира» [Рымарь, 2016, с. 132].

— рама может выступать во внешних, композиционных структурах произведения, формировать разные отношения текста с действительностью.

Например, конец текста создает «мифологизирующую границу», создавая смыслы как в сюжетно-фабульной канве произведения, так и в универсально-обобщающей перспективе (например, И.С. Тургенев «Отцы и дети») [Рымарь, 2016, с. 148].

— рамочный текст может «влиять на восприятие произведения, создавая новую перспективу на рассказываемые события, в том числе на те, которые выступают в роли концовки текста» [Рымарь, 2016, с. 150].

Можно сказать, что исследования Рымаря отчасти продолжают развивать идеи семиотического подхода, предложенные Ю. Лотманом. Рассмотрение структуры текста в тексте как текста культуры, с позиции семиотического подхода также встречается в научных трудах [см. например, Бразговская].

Структура текста в тексте дала возможность Е. Трубецковой рассмотреть русский роман 1930-х годов, а именно произведения «Дар» В. Набокова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Пещера», «Истоки», «Живи как хочешь» М. Алданова и утверждать, что текст в тексте во многих романах, созданных в это десятилетие, «вводится с традиционной функцией создания стереоскопичности повествования (у Б. Поплавского), повышения “достоверности” изображаемых событий (у Б. Пильняка, А. Чаянова)» [Трубецкова, с. 32]. Рассматривавшая структуру текст в тексте на материале буряткой русскоязычной прозы 2-й половины XX — начала XXI веков (А. Бальбуров «Поющие стрелы», произведения К. Балкова, Г. Башкуева, В. Митыпова), О. Грязнова отмечала функцию удвоения повествования, которую дает данная структура, подтверждая тем самым размышления Ю. Лотмана о национальном материале, а также особенность обрамленной повести, которая именно своими композиционными особенностями дает возможность реализации творческого диалога между автором и читателем [Грязнова].

Б. Томашевский, рассматривая становление жанра новеллы, отмечал, что новеллы имеют тенденцию к объединению в циклы (например, циклы «Книга Калилы и Димны», «Сказки 1001 ночи», «Декамерон»), которые «излагались по принципу некоторого единства», поскольку «в повествование вводились

связывающие мотивы» [Томашевский, с. 246]. Самым простым способом объединения новелл, рассказов в один цикл выступает обрамление, которое может быть введено в повествовательную канву произведения как формой пролога (например, сборники Н.В. Гоголя «Пасечник Рудый Панько», А.С. Пушкина «Иван Петрович Белкин»), так и кольцевой композицией, представляющей более сложный случай, «когда по окончании цикла новелл возобновляется повесть о рассказчике, сообщенная частично в предисловии» (например, В. Гауфф «Гостиница в Шпесарте») [Томашевский, с. 247]. Объединение новелл, рассказов, историй в роман, невозможность разрушения их цельности и содержательного взаимодействия с другими частями более крупной формы достигается «отсечением концовки новеллы, спутыванием мотивов новелл (подготовка развязки одной новеллы происходит в пределах другой новеллы романа)» [Томашевский, с. 248]. Обрамление связано, с одной стороны, с вопросами структурной архитектонической организации произведения, поэтики (рама и основной текст, рекурсивные повествовательные стратегии), с другой стороны, с вопросами пограничья, которые преломляются по-разному в каждом конкретном тексте (синтез искусств; Чужое–Другое /Иное/–Свое слово).

Обрамленная повесть / восточная обрамленная повесть является тем жанром, в котором обрамление становится не только значимым композиционным приемом, но и существенной жанровой чертой. П.А. Гринцер, рассматривавший в своих работах специфику обрамленной повести на материале индийских произведений («Панчатантра», «Веталапанчавиншати», «Шукасаптати» и др.), выделил такие жанровые характеристики:

1. формальные:

— рамочная композиция, «явившаяся, по-видимому, собственно индийским изобретением» [Гринцер, 1985, с. 34].

— особый тип композиции, «вложенных друг в друга рассказов», «выдвижных ящиков» [Гринцер, 1985, с. 34], что давало возможность объединить в одном сборнике или книге совершенно разные истории. Подобную особенность

историй, вложенных одна в другую, отмечала также Миа И. Герхардт, исследовавшая особенности поэтики сборника «1001 ночи» [Герхардт].

Более того, подобные композиционные построения обеспечивали «органичную адаптацию обрамленной повести к любому времени и любому культурному окружению» [Гринцер, 1985, с. 35]. Подобная структура может становиться частью массовой культуры, поскольку может использоваться в комиксах, телевизионных сериалах, являясь потенциально незавершенной и бесконечной.

2. содержательные:

— «постоянное сочетание во вставных рассказах фантастики и жизненной правды, мифа и быта, животного и человеческого мира» [Гринцер, 1985, с. 36].

— наличие некой дидактической установки.

— противоречивость сентенций, морали, дидактического компонента рассказанных историй.

Обрамленная повесть встречается в монгольской литературе, которая, как отмечают исследователи, имела связь с индийской литературной традицией посредством Тибета, например, сборник «Волшебный мертвец» считается монгольской обработкой индийского сборника «Двадцать пять рассказов Веталы» [Дамдинсурэн, Серебряный]. А.С. Донгак пишет, что в тувинской сказочной литературе жанр обрамленной повести приобретает характер устного бытования, устного рассказа, также она отмечает большое влияние индийской литературной традиции на становление и развитие «оригинальных литератур и повествовательного фольклора Тибета и Монголии» [Донгак, с. 25]. Исследователь Б. Баяртуев рассматривал трансформацию мотивов «Панчатантры» в устном народном творчестве бурят, подчеркивая, что бурятские варианты индийских сказок («О человеке, ласточке, змее и мыши», «О трех друзьях», «О льве и зайце», «О женщине и лисе» и др.) и рассказов из «Панчатантры» «стремятся к адаптации в рамках национальной повествовательной традиции» [Баяртуев, с. 122]. В татарской литературе, во многом наследующей традиции восточной поэтики, суфийской образности, в обрамленной повести «посредством

связующей повествовательной рамки объединяются разнородные эпические единицы (новеллы, притчи, сказки, басни, повести)» [Миннегулов, 1993, с. 242]. Более того, именно «словесное искусство Мусульманского Востока» способствовало становлению и развитию татарской средневековой литературы [Миннегулов, 2014, с. 20]. Х. Миннегулов, утверждая, что «значительное количество произведений, сюжетов, мотивов, жанров, поэтических форм, образов татарского словесного искусства генетически или контактно взаимосвязано или имеет типологическое сходство с иноязычными источниками», приводит в пример сюжет о Захиде-отшельнике из поэмы «Тухфаи-мардан» («Подарок мужчин») 1539 г. поэта Мухаммедьяра, восходящий к «Панчатантре» [Миннегулов, 2014, с. 20]. В прозе современных татарских русскоязычных писателей (особенно С. Юзеева, А. Нурисламовой, Р. Сабирова) можно видеть более усложненное использование наследия, традиций восточной обрамленной повести, что будет более подробно проанализировано в главе, посвященной анализу их творчества. Кратко отметим, что в их произведениях не только сохраняются черты обрамленной повести, но и происходит размывание границ жанра обрамленной повести и романа, поскольку обрамленная повесть начинает тяготеть по содержательной целостности и наполненности к жанру романа, роман же, в свою очередь, становится как бы редуцированным, более динамичным; критерий объема произведения для различения обоих жанров становится неактуальным.

Обращение к обрамленной повести можно увидеть также в произведениях русскоязычных якутских писателей, особенно в творчестве Н.Е. Дьячковской («Исповедь исчезнувших» 2021 г.) и Т. Амергазиной («Цветы на ветру» 2021 г., «Мой труп мне не снится» 2020 г.). В этих произведениях соединяются тонкая рефлексия над прошлым, обращение к болезненной травмирующей памяти о лишениях, боли, переживаниях людей, оказавшихся в определенный момент своей жизни как будто выключенными из социума, вне социума. Остановимся

здесь, например, на повести Н.Е. Дьячковской «Исповедь исчезнувших»[2], отметив, что «русскоязычная литература Якутии формируется в пространстве русско-якутского пограничья, русско-якутской субэкумены, встречи двух культурных семиосфер, в ситуации транзитивного состояния, рождающего новые смыслы» [Бурцева, с. 117]. Обращение к творчеству Дьячковской дает возможность кратко обозначить сходные процессы в русскоязычной якутской и русскоязычной татарской литературах, обусловленные, с одной стороны, пограничным характером обеих литератур, а с другой стороны, экзистенциальной направленностью, частично связанной с магическим реализмом. Ситуация сложного межкультурного диалога складывается также в русско-татарском и татарско-русском пограничье, однако настолько сильная травматически-трагическая экзистенциальная рефлексия, которую можно отметить у русскоязычных якутских писателей, скорее, отсутствует у русскоязычных татарских авторов.

В якутском культурном пространстве с помощью экзистенциального кода открывается новое отношение к важным в культурной и исторической памяти местам (Якутск становится «городом на костях» [Карманова (Ноева)]), к театральной эстетике [Пудов], рассматриваются особенности поэтики произведений в гендерном аспекте, особенно связанные с женским письмом [Самсонова]. Экзистенциализм становится выражением состояния заброшенности человека в мир, в само мироздание, тотального одиночества и обреченности на непонимание. Экзистенция памяти дает возможности для проговаривания, актуализации тех событий, о которых не приятно вспоминать по тем или иным причинам, приносит избавление. Согласно А. Ассман, память не только не противостоит истории, но дополняет ее, поскольку «личные воспоминания существуют не только в определенном социальном окружении, но и внутри специфического горизонта времени», который задается сменой поколений [Ассман, с. 217]. В национальных литературах проблематика, связанная с

[2] См. подробнее: Сырысева Д.Ю. Экзистенциальное осмысление прошлого в повести Н.Е. Дьячковской «Исповедь исчезнувших» // Вестник МИТУ-МАСИ. 2022. № 4. С. 67–73.

памятью, особенно с исторической памятью, может становиться, как отмечал К.К. Султанов, ресурсом самоидентификации, однако «концептуализированная историческая память не всегда озабочена соблюдением фактологической точности, выходя из-под контроля высшей инстанции — исторического знания» [Султанов, 2019, с. 179].

В повести «Исповедь исчезнувших», основанной на реальных событиях, Н. Дьячковская пытается осмыслить трагический опыт жизни и возвращения на родину тех якутов, которые оказались в Узбекистане во время распада СССР. Сюжетно-фабульная канва произведения усложняется как на уровне организации пространства (Якутия, Узбекистан, современная Россия), так и на уровне временной организации (прошлое-настоящее-вневременная рефлексия).

Композиционная структура повести включает элементы обрамления (исповедальные начала в прологе и эпилоге), ритмизированное чередование эпизодов, иллюстрирующих определенные фрагменты воспоминаний и дополняющих ход повествования. Некоторые из эпизодов построены с использованием сложной рекурсивной техники, включающей воспоминания в воспоминаниях и сны. Повесть, которую можно назвать обрамленной повестью, становится, с одной стороны, новаторской для русскоязычной якутской повести, поскольку подобные особенности не отмечались в исследованиях [Пермякова], с другой стороны, возможно намечает новую тенденцию, вектор развития обрамленной повести на новом этапе ее жанрового развития.

Если в прологе предвосхищается дальнейший ход повествования (рассказ о десятилетних блужданиях людей в чужой стране после 1991 года), то в эпилоге говорится об особом понимании исповеди, особом откровении, когда можно «открыть душу, объяснить свое видение и взгляды» [Дьячковская, с. 107]. Голоса двух маленьких детей, Алгыса и Айтала, выросших и осмысливших свое детство, становятся голосами целого поколения, судьба которого неразрывно трагично стала связана с мировой историей: «Это мы, прошедшие испытание пустыней на пике всеобщего хаоса, должны винить свою страну в том, что выпали из жизни, семьи, школы и на долгих десять лет, балансируя без страховки, зависли между

небом и землей, между новыми государствами», и «наше откровение — исповедь исчезнувших, как часть истории некогда счастливой страны, свидетельствует о нашем прошлом» [Дьячковская, с. 109]. Услышав в Узбекистане презрительно сказанное «заблудшие», герои переосмысляют это: «мы — исчезнувшие», «мы — затерянные в одном из пятнадцати отрезанных кусков бывшей большой необъятной страны», потому что «потеряв документы, мы вмиг лишились всего: имени, родины, гражданства, крова и денег, потому что через несколько дней наша страна распадется на осколки, и республики-сестры внезапно окажутся друг другу чужими» [Дьячковская, с. 23]. Откровение предельно субъективизируется, религиозный компонент, характерный для исповеди как жанра, отсутствует.

Усложненное чередование эпизодов разделяется на две группы. Одна группа эпизодов связана с событиями, происходящими в Якутии, в селе Таас Олом, с родственниками семьи Чугдаровых, которые отказались ехать в Узбекистан. Другая группа эпизодов связана с Алгысом и Айталом Чугдаровыми, которые уехали в Узбекистан вместе со своей мамой Майей (Маайыс), которая надеялась выйти замуж за узбека Сабдуллу, и их скитаниями по территории Узбекистана, Каракалпакстана (город Нукус), степям и пустыням Казахстана. Прилетев в Узбекистан, Маайыс узнает, что у Сабдуллы, оказывается, есть жена, а Маайыс он предлагает стать второй младшей любимой женой. Маайыс это предложение отвергает и отправляется на вокзал. Однако по дороге у нее крадут из сумки документы и деньги, после этого начинаются их скитания. Дальнейшие перипетии судьбы Маайыс приводят ее на самое дно общества, в конце она умирает от алкоголизма, а дети возвращаются в родное село. Мир, в котором они оказываются в 1991 году, сильно изменяется на глазах. Работники почты принципиально делают вид, что не понимают русского языка. Из-за денег ссорятся друзья и распадаются семьи. Маленькие дети, проводящие дни без контроля взрослых, сначала прогуливают школу, а затем вообще перестают в нее ходить, потому что становятся маргиналами, обкрадывающими прохожих на вокзалах и рынках. В будущем они придут к грустному выводу: «Тревога, грусть и страх, постоянно не покидавшие маму, очень тяжело отразились на ее жизни.

Детьми мы не могли понять всей трагедии, а сейчас никак не проходит тупая боль, и сердце ноет и ноет за все страдания матери. Наверное, так будет всегда. За каждой исповедью стоит живая боль» [Дьячковская, с. 61]. Выросшие дети понимают свои ошибки, переосмысляют свое поведения, даже пытаются оправдать свою маму: «Мамы не хватило чуть-чуть. Чуть-чуть терпения и чуть-чуть времени — возможно, пришла бы стабильность в постсоветских странах и порядок в миграционной системе» [Дьячковская, с. 98]. Они видят некий мистический смысл в случившемся: скитания происходят, потому что «даже звезды здесь совсем другие», а путеводная Полярная звезда — Чолбон потеряна [Дьячковская, с. 95]. Само счастье ставится под сомнение, поскольку «предки, суровые северяне, не верили всему, что шатко и мимолетно. Счастье — изменчиво, рок и судьба — вечны. Что должно случиться, неизбежно случится» [Дьячковская, с. 83]. Во время поездки на крыше поезда в Казахстан Алгыс догадывается, где может находиться загадочная звезда: «На экваторе будет у самого горизонта. А на Северном полюсе она прямо над головой. Если поехать на юг, то сдвинется к закату» [Дьячковская, с. 102]. Мальчикам, пристально всматривающимся в ночное небо, кажется, что они «нашли на чужбине близкого родственника», поскольку «с кромки небосвода, с далекой родины, казалось, светила им Полярная звезда» [Дьячковская, с. 102]. Именно образом Полярной звезды — Чолбон вводится в структуру повести положительное начало, дается надежда и вера в тайные, мистические основы и законы мироздания, спасающие в моменты сильного душевного смятения и печали. Маайыс видит изменчивый и противоречивый лик Узбекистана. На базарной площади, с одной стороны, «жизнерадостная, забавная атмосфера, витающая над толпой», в «яркой круговерти узоров и орнаментов» притупляется тревога, а знойное полуденное солнце кажется «остывшим», с другой стороны, «отдаленный гул, похожий на нарастающий протяжный напев» вызывает беспокойство, «что-то необузданное, древнее» [Дьячковская, с. 21]. В разговоре с другой женщиной Оксаной, сиротой, оказавшейся в Узбекистане после Великой Отечественной войны, Маайыс рассказывает историю Анны Ахматовой и маленького мальчика узбека-воришки,

который, узнав, что Ахматова — эвакуированная голодная ленинградка, украл для нее специально пирожок. Оксана вспоминает детство, большое количество детей, которые обрели новый дом в узбекских семьях. Однако, оказывается, что это далекие реалии прошлого. В современности конца 1990-х годов процветает обман и презрение к чужакам. Каракалпачка Эльвира крадет деньги Маайыс, которые та несколько наивно и доверчиво спрятала в ее доме. В результате, Маайыс оказывается без денег, без надежды уехать в родное село. Более того, последнее высокое чувство, связывающее ее с людьми, доверие, оказывается разрушенным: «Ценность доверия исчезла» [Дьячковская, с. 81]. Примечательно, что доверие разрушает человек, имя которого, по одной из версий происхождения, означает «белая, заслуживающая доверия» [Шестакова]. Писатель, играя с говорящим именем, тем самым подчеркивает не только отвратительность характера и поведения данной героини, но и отчасти характеризует эпоху, ту ситуацию, в которой оказываются главные герои, мену и перемену основополагающих жизненных понятий, поскольку все становится другим, не таким, каким могло и должно было бы быть.

Ситуация в Таас Оломе похожа на ситуацию в Узбекистане, однако, если у Маайыс не оказывается силы воли для того, чтобы потерпеть, подождать и вернуться на родину, то у ее старшей сестры Саргылааны, наоборот, просыпается волевое, жизнеутверждающее начало. Судьбы двух сестер — старшей Саргылааны и младшей Маайыс — лежат в основе композиционного каркаса повести. Саргылаана уговаривает младшую сестру не ехать в Узбекистан, пытаясь воззвать к материнскому чувству заботы о старших детях, Тимире и Айаане, которых она хочет оставить у родственников в селе, и утверждает, что «тени прошлого неотступны, всегда будут преследовать по пятам» [Дьячковская, с. 6]. Но Маайыс бежит от осуждения односельчан, надеясь найти счастье, не зная, что это бегство обернется в будущем катастрофой не только для нее, но и для оказавшихся рядом с ней младших детей. Старшим детям Тимиру и Айаане всегда не хватало матери. Однако если Тимир смирился и стойко не выражает чувства, то Айаана просит своего дядю взять ее с собой на рыбалку, поскольку хочет

поймать чудесную рыбку и загадать ей желание о маме, именно Айаана побуждает Саргылаану к действию во время всеобщей неразберихи в селе, словами про маму: «Что напишу про нее? Я ее почти не помню» [Дьячковская, с. 65]. Айаана спрашивает Саргылаану: «Почему не ты моя мама? Ты нас никогда не бросаешь, а мама мама…» [Дьячковская, с. 10]. Поступок Маайыс, совершенный в момент эмоционального порыва, разрушил семейные связи, которыми дорожили ее дети. Айаана и Тимир больше никогда ее не увидят. Размеренная жизнь в Таас Оломе, упорядоченная сезонными работами, нарушается, когда родственники сообщают о перевороте в Москве, боятся волнений в Якутске. Просматривая «Лебединое озеро» Чайковского по телевизору, Саргылаана надеется на то, что никакого переворота не случилось, а произошла обычная смена власти, возможно, умер Горбачев. Сами «наступления новых времен в глухом таежном Таас Оломе ознаменовались загадочным исчезновением Майи с сыновьями», а «северная окраина так же, как и повсюду, через боль и страдания вступала в новый мир» [Дьячковская, с. 24]. Процветающий совхоз собираются закрывать, а землю раздавать на паи. Последний год Союза — 1991-й воспринимается жителями села как «год несбывшихся иллюзий и неисполненных желаний» [Дьячковская, с. 27]. Однако даже трагичные события воспринимаются через призму мистического опыта, включенности в природный естественный ход и течение жизни. Вечно жизнь села озаряет «Полярная звезда, указывая заблудившимся путникам курс на север» [Дьячковская, с. 24], сильные морозы возникают потому, что «Бык холода рассвирепел — рога заострились» [Дьячковская, с. 24]. Попытки найти исчезнувших в Узбекистане родственников не приводят ни к чему, кроме искреннего сочувствия. В Якутске на улицах возникает большое количество беспризорников, что вызывает у Сэмэна, старшего брата Саргылааны и Маайыс ассоциации с прошедшей войной. Именно в момент полной душевной опустошенности Саргылаана понимает, что нужно оставаться в родном Таас Оломе и пытаться помочь старшему брату организовать фермерское хозяйство, приходит к выводу, что «главное в деле — холодный расчет», и «пришло время

жить по-новому» [Дьячковская, с. 67]. Если Маайыс пыталась убежать от судьбы, что привело ее к полному жизненному краху, одиночеству, распаду личности и смерти на чужбине, Саргылаана стойко принимает удары судьбы, пытается следовать своему пути.

Усложнение рекурсивной повествовательной техники достигается с помощью введения в повествовательную канву повести снов и воспоминаний. Маайас вспоминает, что на сороковой день после похорон своего возлюбленного Нюргуна ей приснился сон, после которого она начинает бороться с судьбой и неотвратимостью жизненных страданий. Она видит на краю вселенной израненного и изможденного Нюргуна в костюме, держащего за руку неизвестную девушку в свадебном платье. Нюргун молча прощается с Маайыс и уходит навсегда, «в другое измерение» [Дьячковская, с. 90]. Если Нюргун смог простить ее, попрощаться перед своим уходом, приняв судьбу, то Маайыс «вопреки злой судьбе», року, обстоятельствам «захотела быть счастливой» [Дьячковская, с. 90]. В якутской культуре сон сакрализуется, а само сновидение может подвергаться различным интерпретациям и толкованиям. Считается, что если увиденный во сне покойник дает ответ на важный вопрос, то «надо претворить его в жизнь» [Куорат Киин]. Маайыс идет против представлений, бытующих в родной культуре, не слушается совета Нюргуна, оставившего ее навсегда, тем самым становясь на ведущий к катастрофе и жизненному краху путь. Воспоминания напоминают кружение, повторение определенных моментов в жизни и судьбе. Маайыс вспоминает свое прошлое, молодость и обучение в институте, затем благодаря выстроенному ассоциативному ряду, вспоминает своего возлюбленного Нюргуна, а потом — его письма, при этом весь рекурсивный ряд выстраивается, с одной стороны, как воспоминания рассказчиков, а, с другой стороны, как повествование как бы от лица автора. Подобная повествовательная техника, связанная с рекурсией нескольких рядов воспоминаний (главной героини, ее писем) и субъективной фокализацией рассказчиков (героиня, автор), характеризует не только восточную обрамленную повесть, но и восточный повествовательный дискурс.

Как можно видеть, экзистенциальность, травматичная и трагическая, пронизывает всю канву произведения. Сложный диалог прошлого-настоящего, Чужого–Другого (Иного)–Своего, связанный как с различием менталитетов, культур, так и с особенностями быта происходит на разных уровнях организации произведения. Трагическая тональность заглушается, боль прошлого изживается.

2.4. Понятие «синтез искусств в культуре»

Синтез искусств — «органическое соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека» [Синтез искусств], то есть это нерасторжимое единство, при котором созданное произведение приобретает новые значения и наполняется новыми смыслами. Проблемы синтеза искусств рассматривались различными исследователями. Например, А. Зись в книге «Виды искусства» разделял понятие синкретизм, синтетичность и синтез искусств. Эти понятия ученый связывал с изменением форм художественного мышления. По его мнению, синкретизм — это «ранняя форма проявления не столько синтетичности, сколько нерасчлененности человеческого мышления, неразвившейся еще способности к аналитическому освоению действительности» [Зись, с. 117]. Синтетичность представляет собой более сложную стадию художественного мышления, возникающую «на основе взаимообогащения различных форм художественного творчества» [Зись, с. 117]. Синтез искусств же особенно значим «в формировании глобального характера художественного мышления» [Зись, с. 123]. Именно синтез искусств, в отличие от синкретизма и синтетичности, «как бы освобождает художника от строгой канонической регламентации, нередко ограничивающей его творческие способности» [Зись, с. 123]. Зись понимал синтез искусств в трех аспектах. Во-первых, локальное понятие синтеза искусств как «возможность соединения различных искусств в интересах усиления образной выразительности» [Зись, с. 118]. Синтетический характер при этом возникает только в том случае, когда сочетание искусств «возникает в результате единого

художественного замысла и создается по законам архитектурной композиции» [Зись, с. 118]. В качестве примеров можно привести многочисленные грандиозные архитектурные ансамбли и комплексы, созданные на территории СССР. Во-вторых, синтез искусств может рассматриваться как «особый тип художественного творчества, выступающий в виде группы синтетических искусств — театра, кино, молодого искусства телевидения, эстрады, цирка» [Зись, с. 119]. Особенностью направлений этого синтеза искусств является то, что «вне нового сплава, органично объединяющего различные искусства, они в принципе существовать не могут» [Зись, с. 119]. В-третьих, синтез искусств проявляется «в виде взаимообогащения видов искусства и перевода их созданий из одного художественного ряда в другой» [Зись, с. 120].

Различные аспекты проблемы синтеза искусств рассмотрела И. Хангельдиева в книге «Взаимодействие и синтез искусств». Она отмечала, что синтез искусств проявляется в трех аспектах. Во-первых, разные соединения различных видов искусств, «что в значительной степени способствует обогащению изобразительно-выразительных средств художественного образа» [Хангельдиева, с. 4]. По сути, это основа для определения самого понятия «синтез искусств». Во-вторых, «сложные формы художественного творчества, такие, как театр, кино, телевидение, эстрада, цирк, изначально объединившие в себе различные элементы простых искусств» [Хангельдиева, с. 4]. К третьему аспекту Хангельдиева относит особого рода художественные переводы, «представляющих собой интерпретацию произведения одного вида искусства средствами другого» [Хангельдиева, с. 4]. Примерами таких художественных переводов, обогащающих культуру и по-новому интерпретирующих известные всем тексты, могут быть иллюстрации, экранизации, инсценировки, разнообразные произведения, созданные по мотивам (опера «Борис Годунов», экранизации романов Л. Толстого, М. Булгакова и многих других). И. Хангельдиева подчеркивала особую роль музыки, музыкального начала на развитие литературных жанров. Она указывала, что «такие предельно обобщенные музыкальные формы, как соната в инструментальной, а симфония в симфонической музыке, стали

своеобразным предиктом, предтечей такого литературного жанра, как роман» [Хангельдиева, с. 56]. Ирина Хангельдиева опиралась на исследования Зися, дополнила их примерами.

Другой исследователь В. Михалев отмечал, что в истории искусства всегда существовали две тенденции, а именно тенденция к обособлению и тенденция к синтезу. По мнению Михалева, «вся история искусства на каждом этапе развития характеризуется своеобразной пульсацией взаимовлияющих, взаимодействующих и одновременно взаимоотталкивающихся, обособляющихся видов» [Михалев, с. 58]. Исследователь показывает связь подобного соединения искусств с различными общественными потребностями, а именно с утилитарными потребностями, «удовлетворение которых не относится к искусству» [Михалев, с. 60]. Одной из значимых для развития синтеза потребностей становится потребность в культурно-исторических формах общения, изменение этих форм отражает представление людей о мире, самом ходе истории. Синтез разных видов искусства также вызывается потребностями, «имманентными развитию самого искусства, и удовлетворяемыми только в нем, и вызывающими к жизни новые художественные явления» [Михалев, с. 60]. К этим потребностям относятся новые формы чувственности, эстетические переживания и восприятия. По мнению Михалева, синтезирование искусств «обуславливается наличием вербальной основы художественной культуры, связью вербальных и визуальных принципов отражения действительности» [Михалев, с. 65]. При этом важную роль играет «художественная динамика базового вида искусства», поскольку именно она «определяет конструкцию вновь возникшей структуры» [Михалев, с. 72]. В результате сочетания различных искусств остальные виды искусств «изменяют привычной форме, теряет смысл их художественная доминанта и вместе с тем теряется их самостоятельность в воздействии на рецепиента» [Михалев, с. 72]. Михалев предлагает различать «основной (лежащий в основе) и базовый вид искусства в синтезе» [Михалев, с. 72]. Например, в музыкальном театре музыка является основным видом искусства, а театр — базовым. В синтезе «базой формального сопряжения всех видов выступает тот вид, художественная

доминанта которого имеет главное значение для остальных» [Михалев, с. 73]. Например, хореография — базовое искусство для балета.

В.В. Харитонов рассматривал разные способы взаимосвязи искусств. По его мнению, «совмещение видов искусства в одной образной системе создает более универсальный “инструментарий” для проникновения в сущность действительности» [Харитонов, с. 121]. К первому типу взаимосвязи между разными видами Харитонов относит «влияние одной формы творчества на другую и их взаимовлияние» [Харитонов, с. 125]. При этом типе взаимодействия между разными искусствами возникают такие отношения взаимодействия, при которых «одна сторона является ведущей, а другая — зависимой (т. е. устанавливается причинно-следственная связь между видами)» [Харитонов, с. 125]. Именно причинно-следственными связями объясняет исследователь появление драмы под влиянием театра. Ко второму типу взаимосвязи искусств относится «собственно взаимодействие видов» [Харитонов, с. 129]. Эти «взаимодействующие виды именно взаимодействуют в едином пространственно-временном континууме художественной системы» [Харитонов, с. 129]. Примерами такого взаимодействия являются литература в книжной графике, поэтическом театре, песне или скульптура в архитектурном ансамбле. Третьим типом взаимосвязи Харитонов выделяет синтез — «взаимосвязь, когда искусства перестраиваются, сливаются и образуют новое образно-языковое единство, новую художественную органическую целостность, которая больше суммы составляющих ее компонентов и не сводится к этой сумме» [Харитонов, с. 133]. К четвертому типу взаимосвязи Харитонов относит «процессы, происходящие внутри отдельного искусства» [Харитонов, с. 134]. Например, существующие в литературе жанровые и родовые модификации.

Литературовед А. Мазаев охарактеризовал основные этапы теории художественного синтеза, которая, «есть детище эстетики XIX века» [Мазаев, с. 83]. Зарождение этой теории приходится на рубеж XVIII–XIX веков и «связано почти целиком с деятельностью немецких романтиков так называемой йенской школы» [Мазаев, с. 83]. Шеллинг — главный идеолог этой деятельности. Второй

этап теории синтеза приходится на середину XIX века. Здесь «выразителем теории синтеза выступал Р. Вагнер — автор концепции «Гезаммткунстверка» [Мазаев, с. 83]. Третий этап теории синтеза — 1870–1880-е годы. На этом этапе теория разрабатывается в Англии (В. Моррис, Д. Рёскин) и во Франции (поэты-символисты, Бодлер, Верлен). Четвертый этап развития теории синтеза — это конец XIX — первые десятилетия XX века в России. Н. Владимирова предлагала разделять зоны применимости понятий «синтез искусств», «взаимодействие искусств», «интермедиальность». Она подчеркивала, что «термин «синтез искусств» в большей степени приложим к эстетике романтизма, в то время как «взаимодействие искусств», а вместе с этим явление «интермедиальности» является одной из характеристик символизма и неклассического искусства второй половины XX столетия» [Владимирова, с. 99]. Таким образом, можно видеть, как представляли себе проблему синтеза, взаимосвязи различных искусств исследователи.

2.5. Музыкальность литературного текста

В данном разделе мы более подробно остановимся на музыкальности литературного словесного текста, то есть на синтезе музыки и литературы. Многие исследователи, как музыковеды, так и литературоведы, рассматривали проблему взаимоотношений музыки и слова. В 1960-х годах советские исследователи отмечали определенные особенности у музыки как вида искусства, ее влияние на человека. Ю. Кремлев подчеркивал значимость выразительности и изобразительности музыки. Глубина выразительности музыки «увеличивается или уменьшается пропорционально ее способности отражать содержание психической жизни человека» [Кремлев, 1962, с. 6]. Если выразительность есть «переход внутреннего во внешнее» [Кремлев, 1962, с. 8], то изобразительность есть «внешнее выражение явлений жизни или искусства, есть содержание, взятое с его внешней стороны конкретного воплощения» [Кремлев, 1962, с. 10]. Музыкальная выразительность при помощи разнообразных звуков «может

вызвать и, как правило, вызывает множество ассоциаций и аналогий (как общезначимых, так и личных), связанных не только со зрением, но и зачастую и с обонянием, осязанием, вкусом» [Кремлев, 1962, с. 23]. Ю. Кремлев приходит к выводу о взаимосвязи изобразительности и выразительности в музыке, поскольку «выражая, музыка всегда изображает, изображая же выражает» [Кремлев, 1962, с. 25]. Исследователь подчеркивает значимость полифонии, с помощью которой можно воплощать «как совмещение и столкновение внешних начал, так и внутреннюю контрастность или борьбу эмоций» [Кремлев, 1962, с. 46]. Два голоса в музыкальном произведении могут изображать и выражать как два враждебных друг другу начала, так и взаимодействие чувств и воли, эмоций и рассудка в душе одного героя.

Позднее Ю. Кремлев напишет, что «музыка в силах непосредственно передавать лишь звуковую сторону мира, остальные его стороны и проявления могут быть переданы музыкой лишь опосредовано — путем ассоциаций звуковых впечатлений с впечатлениями световыми, обонятельными и т. д., то есть путем обращения к памяти чувств» [Кремлев, 1966, с. 26]. Противопоставляя музыку таким статическим видам искусства, как архитектура, скульптура, живопись, исследователь указывает, что «музыка по самому своему существу — динамическое искусство, для которого переходы и смены настроения, эмоций, картин составляют корень эстетики» [Кремлев, 1966, с. 31]. По мнению исследователя, в музыке нерасторжимо соединяются выразительность и изобразительность, динамический характер существования и стремление выйти за собственные границы, пределы для того, чтобы обобщить интонации, эмоции, человеческие восприятия в изысканной форме.

Ленинградский музыковед Е. Ручьевская писала, что «музыка обладает способностью слияния и с другими искусствами: с танцем, с драматическим действием (когда она сопровождает драматический спектакль или кинофильм) и даже с таким «зрительным» искусством, как пейзажное, видовое кино» [Ручьевская, с. 4]. Подобное слияние возможно благодаря «способности музыки наиболее непосредственно раскрывать чувства, эмоции» [Ручьевская:4].

Е. Ручьевская писала о синтезе музыкального и словесного искусств, утверждая, что «музыкальная форма приобретает ту форму, которую имеет текст: ее длина, расположение разделов, кульминация зависят от размеров, расположения разделов и смысловых кульминаций текста» [Ручьевская, с. 45]. Ручьевская называла синтез литературы и музыки «союзом равноправных», потому что «ни один из союзников не подчиняется другому до конца и никогда до конца не господствует» [Ручьевская, с. 56].

В 1970-е годы Б. Реизов писал о том, что «связь между звуком и словом возникла еще в те времена, когда люди создавали звучащую речь как средство общения, но тогда это была не связь, а единство» [Реизов, с. 3]. Литературовед показывает тесную связь эстетики слова и эстетики музыки в сознании писателя («Чтобы понять и выразить то, что невыразимо средствами традиционной литературной системы, писатель обращается к музыке, где все понятно без слов. Он как бы усваивает музыкальное мышление и находит новые слова и образы, выражающие открытые музыкальные истины» [Реизов, с. 5]). Подобное влияние музыки на писателя является, как достижением литературы, так и достижением музыки, «поскольку она помогла писателю в его поисках, открывших ему то, что было для него сокровенно» [Реизов, с. 5]. Реизов кратко характеризует процесс возникновения образов в сознании писателя под действием музыки. Сама же музыка становится вдохновением, помогает писателю создавать новые произведения («Музыка вызывает представления, которые живут где-то за порогом сознания. Это подсознательное, выраженное словом, как познанная тайна переходит порог и вступает в светлую область сознания. Когда писатель слушает музыку и размышляет о ней, он создает более или менее отчетливую философию или эстетику музыки, чтобы на этой основе создать или обогатить свою эстетику слова» [Реизов, с. 5]).

Таким образом, можно видеть, что в музыковедении и литературоведении 1960–1970-х выделялись следующие черты, особенности и функции музыки:

— динамическое искусство;

— выражает и изображает одновременно как высшие истины, так и простые чувства и эмоции;

— «союз равноправных» — слово и музыка;

— музыка может быть сильным источником вдохновения, писательской, творческой рефлексии.

А.В. Михайлов, рассматривая взаимодействия музыки и слова, отмечал, что в истории существовали два исторических момента (VI в. до н. э. в Греции и XVI век в новой Европе), когда «музыка начала отделяться от слова, осознавая свою самостоятельность и овладевая ею» [Михайлов, с. 9]. Сначала музыка прононсировала слова и речь, затем скрадывала слова, делала ненужным их произнесение. Более подробно представления об идее словесной музыки были рассмотрены в книге Александра Махова «Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике», основные положения этой книги приводятся в статье «Музыкальное в литературе» в «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий». Исследователь пишет, что с утратой античного синкретизма, при котором существовало нерасторжимое единство слова, гармонии и ритма, начинается процесс понимания «принципиального различия между музыкой и словом» [Махов, 2005, с. 11]. Само «утраченное единство сменилось отношением аналогии», что «не мешало, однако, музыке в те или иные моменты своей истории тяготиться собой и стремиться стать словом, а слову — желать превратиться в музыку» [Махов, 2005, с. 11]. Одновременное разделение слова и музыки и тяготение их друг к другу было отражено в трактате «О расположении слов» Дионисия Галикарнасского в I веке до н. э. Как указывает Махов, Дионисий «возможно, первым заметил, что музыка может вступать в конфликт со словом», но при этом Дионисий «продолжает писать о речи в музыкальных категориях» [Махов, 2005, с. 11]. У Дионисия «мелодичное, возможно, впервые отделяется от музыки, становясь неким качеством слова», а речь «обладает мелодичностью как собственным, особым свойством» [Махов, 2005, с. 12]. Далее Махов приходит к выводу, что «так возникает представление о том, что словесное произведение, уже отделившее себя от музыки, может обладать некими качествами музыки,

музыкальностью» [Махов, 2005, с. 12]. Подобного рода музыкальность, музыка слова, по мнению исследователя, «вторичное, отраженное представление» [Махов, 2005, с. 15]. Сама же идея словесной музыки — это «в европейской поэтике комплекс представлений о словесном произведении как аналоге музыки, о поэзии как о «другой музыке» [Махов, 2008, с. 131]. Такие представления о словесной музыке не имеют никакого отношения к реальной истории музыки, а «особо выразительный пример расхождения между музыкой и идеями о музыке дает нам рубеж XVIII–XIX веков, когда в словесной культуре романтизма — от поэтических и философских текстов до дневников и писем — широчайшее распространение получила метафора музыки как неструктурированного, неуловимо-изменчивого потока, в то время как реальная музыка этой эпохи тяготела к обратному: строгой логике синтаксиса, ясной и симметричной формальной структуре» [Махов, 2005, с. 16]. Более того, «с точки зрения музыки, так сказать, настоящей, музыка слова — не более чем тень тени, призрак, фикция» [Махов, 2005, с. 20].

Махов выделяет область трансмузыкального — ту область, в которой происходят различные взаимодействия между музыкой и словом в разные исторические эпохи. Сферу трансмузыкального составляют три основные идеи. Во-первых, «музыка в своей космической ипостаси («музыка сфер») — это принцип архитектоники, структурного устройства произведения», «она обуславливает устроенность космоса — внешнего мира; гармоничная устроенность произведения — отражение этой музыкально-космической гармонии» [Махов, 2005, с. 23]. Во-вторых, существует музыка души — отражение внутренней сути человека, «выражение внутреннего мира» [Махов, 2005, с. 23]. В-третьих, «музыка — принцип, лежащий в основе всех искусств» [Махов, 2005, с. 23]. Эти идеи трансмузыкального существовали на протяжении истории в тесном взаимодействии и чередовании. Например, в эпоху Ренессанса «музыка слова в первую очередь была отражением архитектоники космоса», в романтизме «музыка слова — в первую очередь внутренне-изменчивое, сама субъективность» [Махов, 2005, с. 24]. С этими ключевыми идеями связан

определенный набор формул. Боэций в трактате «О музыкальном установлении» использует разделение на сферы трансмузыкального, пользуясь выражениями «музыка мира» (musica mundana), «музыка человека» (musica humana), «инструментальная музыка»(musica instrumentalis). Как отмечает другой исследователь, Джек Хартнелл, «в парадигме Боэция пение, человека и мир связывала воедино эта тройственная музыка, звучащая в унисон благодаря полифоническим соответствиям» [Хартнелл, с. 78]. Musica instrumentalis — это «звуки, издаваемые голосом и инструментами», «которую люди всегда, в своем земном бытии способны услышать» [Хартнелл, с. 78]. Musica humana «была неслышна людям, но постоянно звучала, это был гармонический резонанс между телом и душой» [Хартнелл, с. 78]. Musica mundana — это «звуки, вовлекавшие средневековое понимание музыки в постоянный диалог с философией и математикой, космическая гармония небесных сфер» [Хартнелл, с. 78]. Человеческое ухо не может уловить мелодию «музыки мира», но она «непрерывно отзывалась в вечном и неизменном движении планет и смене четырех времен года» [Хартнелл, с. 78]. Musica mundana — «звук скорее для созерцания, чем для слуха: вибрации, скрытые за постоянным рокотом Вселенной» [Хартнелл, с. 78]. Подобные представления о трех различных ипостасях музыкального начала не исчезают вместе с эпохой Средневековья, а остаются, переходят в сферу «трансмузыкального».

А.Е. Махов также выделяет два подхода к музыкальности в литературном тексте. Согласно первому подходу, из-за интуиции автора в словесном тексте прослеживается композиционная структура музыкального произведения. Например, в «Черном монахе» Чехова можно видеть черты сонатной формы. Основоположниками данного подхода, как полагает Махов, являются символисты. Согласно второму подходу, из музыки в литературу переходит разветвленная система лейтмотивов, например, в поэзии Жуковского. Сам термин лейтмотив заимствуется из музыки и переносится в литературу. Основоположниками данного подхода являются романтики. Сама же музыка — это «и космический принцип структуры, надчеловеческая сила, способная

соединить разнородное; и нечто человеческое, от природы связанное с человеком и соответствующего изначальной иррациональной сущности» [Махов 2005:26].

Очень многие литературные произведения XIX, а затем и XX века музыкальны. Это связано с природой личного творчества, которое стремится к тонкому ритмическому структурированию любого материала. Более детально музыкальность в литературе рассмотрела в книге «Литература и музыка в русской культуре XIX века» Н. Мышьякова. Она выделяет несколько сторон музыкальности литературного произведения.

Во-первых, это «музыкальность слышимого звукового ряда» [Мышьякова, с. 63]. Она может быть двух типов: мелодичность, напевность, достигаемая сочетаниями гласных (ассонансы, зияния) и фонетическая игра, звукоподражания, достигаемая в основном согласными.

Во-вторых, это «музыкальные темы, точнее, факт появления в литературных произведениях реалий музыкальной культуры» [Мышьякова, с. 63]. К этому относится: *нейтральное называние физического источника звука* (звуки природы (гром, лесные шелесты), звуки бытовые (хлопанье дверей, окон, звон посуды), звуки «живые» (голоса людей, животных), звуки труда, праздности, особый вид звуков — звуки ирреальные: неясные звуки тайн и сил природы, человеческого сердца и тому подобные, а также *характер окрашенности восприятия звука*, характеристика самого звука (вьюга поет или воет, хриплый свист соловьихи); *динамика звука и его пространственные характеристики*. Это одна сфера музыкальной тематики. Другая сфера тематической музыкальности — это собственно реалии музыкальные. Виды музыкальных реалий очень многообразны. Это названия музыкальных инструментов, музыкальная терминология, имена композиторов, названия музыкальных произведений, их фрагментов, персонажей, описание музыкальных впечатлений.

В-третьих, «жанрово-композиционная музыкальность формы» [Мышьякова, с. 66] Как пишет Мышьякова, это «одна из самых проблематичных сторон литературной музыкальности» [Мышьякова, с. 66]. Наиболее уязвима музыкальность словесной формы (композиция, жанр) потому, что, как правило,

музыкальная форма не определяется первым впечатлением, простой реакцией на текст. «Это — умозрительное построение, видимое, особенно — в прозе» [Мышьякова, с. 67]. Музыкальность литературной формы — это некая загадочность, изысканность стиля, к которой прибегает автор, чтобы показать переживания, абстрагироваться и выйти в сферу эмоций. Такая стилевая музыкальность, по Мышьяковой, «совокупный результат акустической игры, фонических удовольствий, которые создаются и фонетическими приемами, и системой интонирования, и «магическими» приемами, которые традиционно используются в суггестивных текстах (заговорах, молитвах, заклинаниях), некий полижанровый знак» [Мышьякова, с. 68]. Итак, можно видеть, что синтез искусств, а именно музыкальность в литературном тексте, может проявляться на разных уровнях, как образном и тематическом, так и композиционном.

Особенное значение музыкальность в литературе приобретает в русской культуре Серебряного века, когда у художников возникает потребность выразить с помощью слов невыразимое, музыкальную гармонию. Однако стремление к словесной музыке можно увидеть и в словесной культуре XIX века. С одной стороны, это напевная, музыкальная поэзия А.А. Фета. В Серебряном веке лирика будет по-новому осмыслена символистами, что приведет к разрушению силлабо-тонической монополии в стихе и установлению «полифонии ритмических форм, настойчиво удаляющихся от гармоничной музыкальности» [Макарова, с. 16] С другой стороны, это произведения Ф.М. Достоевского. Музыковед А. Альшванг видел в романе «Преступление и наказание» подлинную симфонию, «к которой вполне применимо понятие сонатно-симфонической формы», и сравнивал роман Достоевского и «Первую симфонию» П.И. Чайковского [Альшванг, с. 76]. Исследователь отмечал, что «элементы симфонии в литературном романе возникли в силу органических причин», именно «новое психологическое содержание потребовало и новой сложной структуры романа, более всего сближающейся со структурой симфонии» [Альшванг, с. 76–77]. С. Асриева увидела в «Записках из подполья» музыкальную структуру сонатного allegro, усложняющую текст [Асриева]. Писатели Серебряного века будут разрабатывать

то, что открыли в возможностях художественного слова Фет и Достоевский. Например, Андрей Белый будет писать симфонии, Михаил Кузмин — сонатины. Особый симфонизм будет отмечать Л. Гервер у Елены Гуро. Она так охарактеризует музыку «мирового оркестра» в «Песне Судьбы» А. Блока — «грандиозная оркестровая партия в опере вагнеровского типа или же музыка к драме, но не симфония» [Гервер, с. 87]. Именно в культуре Серебряного века возникает особое отношение к Рихарду Вагнеру, его концепции музыкального искусства и творчества. По мнению Д. Рицци, «в России Вагнер появляется как авторитетный участник теоретического спора о символистском искусстве» [Рицци, с. 117]. Если у первого поколения русских символистов, испытывающих на себе сильное влияние французских символистов, идеи Вагнера не находят отклика, то у представителей второго поколения его художественные идеи и декларации «вызывают отклики и находят понимание прежде всего у тех, кому, вслед за Соловьевым, была не чужда идея, что искусство и религия совпадают в своих конечных целях» [Рицци:118]. Популярность Рихарда Вагнера в это время была очень велика. В 1889 году тетралогия «Нибелунгов» исполнялась немецкими артистами в Мариинском театре. С балетным искусством начинают связывать вагнеровскую концепцию Gesamtkunstwerk («законченно-единое произведение искусства»), предполагающую идеал синтетического искусства, в котором будут соединены как разные народные, мистические представления, так и разные виды искусства. Именно такой идеал видели в русском балете А.Н. Бенуа и С.П. Дягилев. В Серебряном веке начинают выходить книги, посвященные влиянию вагнерианства на российское искусство, например книга С.Н. Дурылина «Рихард Вагнер и Россия» (1913). Именно в этой книге Рицци находит некоторые причины влияния немецкой культуры на русскую, поскольку «вагнеровскому искусству удалось выразить и примирить две мифотворящие стихии: язычество и христианство, входящие также в состав русского духовного мира и присутствующие в его народной культуре не в меньшей степени, чем в немецкой» [Рицци, с. 119]. По мнению Рицци, «отправной точкой в символистской интерпретации Вагнера была концепция единства искусств,

понимаемая как трансформация оперы в «музыкальную драму» и как промежуточная ступень на пути к «универсальной мистерии» [Рицци, с. 125]. Подобные представления различались у разных представителей культуры Серебряного века. «Если для Иванова — филолога-классика, переводчика и знатока античного театра — размышления на эту тему сразу же приобретали ницшеанский, так сказать, оттенок, то для Белого — и отчасти для Блока — вагнеровская тема выливается преимущественно в шопенгауэровские мотивы» [Рицци, с. 125].

Катерина Кларк указывала, что идеи Вагнера и Ницше были близки интеллектуалам Серебряного века, поскольку соответствовали потребности обновления искусства и культуры. А «основным «ницшеански-вагнеровским» проектом было возрождение не столько самого перформативного искусства, сколько всей культуры в целом» [Кларк, с. 123]. Вагнер и Ницше считали, что «магистральный путь к такому возрождению лежит через театр, но ведет он к обновлению человечества» [Кларк, с. 123]. Творчество Ницше, Маркса и Вагнера способствовало политической и эстетической революциям России, в результате которых поменялись как форма правления, так и культурные ориентиры. «У Ницше и Вагнера можно найти ряд норм и категорий, структурированных соответствующими нарративами, которые в предреволюционные и послереволюционные годы повлияли на программы абсолютно разных групп — большевиков, других революционных партий, авангардистов, равно как и политических реакционеров» [Кларк, с. 123]. Особенную значимость в их представлениях приобретает драма — высшее из искусств, в которое они хотят вернуть утраченную целостность, возвратить к традициям античного театра. Они предлагают свое решение — «драму можно спасти через объединение искусств» [Кларк, с. 126]. Сам «театр, снова ставший универсальным искусством в тот момент, когда было восстановлено значение музыки, превращается в средство поразительного преображения» [Кларк, с. 130]. Театр становится не столько местом для культурного, эстетического досуга, сколько местом для агитации и пропаганды определенных революционных идей.

Концепция Gesamtkunstwerk существует не только в культуре Серебряного века. Черты ее влияния можно найти и позднее, в искусстве социалистического реализма. После Октябрьской революции мир в России «должен был стать не только более справедливым или гарантировать человеку большую экономическую обеспеченность — он, быть может даже в большей степени, должен был стать прекрасным» [Гройс, с. 19]. Сталин становится художником, режиссером, творцом новой реальности и действительности этого мира. А «социалистический реализм, таким образом, открыто формулирует принцип и стратегию своего мимесиса: выступая за строго «объективную», «адектватную» передачу внешней действительности, он в то же время инсценирует, режиссирует саму эту действительность или, точнее, берет эту действительность уже срежиссированной Сталиным и партией» [Гройс, с. 83]. Именно Сталин и партия становятся творцами Большого стиля, что продолжает развитие интенции Серебряного века, а именно концепции Gesamtkunstwerk. Взаимодействие музыкального и словесного искусств можно увидеть и в творчестве советских писателей. Например, в «Голубой книге» М. Зощенко отмечается «взаимосвязь со строением классического симфонического цикла», черты музыкального жанра переносятся в художественный текст в «Фанданго» А. Грина [Кротова, с. 8]. В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» исследователи видят черты оперного искусства с многочисленными ариями, дуэтами, сложными картинами, вызывающими ассоциации с декорациями оперного искусства [Вавулина, Кольцова].

Как можно видеть, вся культура Серебряного века становится музыкальной, стремящейся выразить невыразимое как с помощью слов, так и с помощью изысканных музыкальных структур, проявляющихся на разных уровнях текста. Память об этой изящной и изысканной культуре сохраняется в творчестве некоторых советских писателей.

2.6. Кинематографичность литературного текста

Со времени своего появления кинематограф не просто вызывал интерес публики и критики, но и сеял панические настроения, ибо в нем видели искусство, которое вытеснит театр, и, конечно, привлекал исследователей, стремившихся познать и определить его природу, понять и спрогнозировать его взаимоотношения с театром и литературой. Леонид Андреев полагал, что кино и театр разделят свои функции, потому что кино будет демонстрировать трюки и игру актеров, а театр получит возможность углубить психологическую составляющую драматургии. В 1920-е гг. проблему отношений кино, театра и литературы разрабатывали формалисты. Б. Эйхенбаум в работе «Проблемы киностилистики» выводил закономерность влияния кино из развития всего искусства в целом, поскольку «эволюция искусства, взятого как нечто единое, выражается в постоянных колебаниях между обособлением (дифференциацией) и слиянием» [Эйхенбаум, с. 19]. В разные эпохи каждое искусство стремится включить в себя элементы других искусств, а тенденция к построению таких сложных синкретических форм — «постоянный факт художественной культуры» [Эйхенбаум, с. 19]. Таким массовым искусством, синкретичной формой стало искусство кинематографа на начальной стадии своего развития. По мнению Эйхенбаума, «киносеанс — это какое-то сплошное «снижение» театрального спектакля, начиная с одетого в пальто, как будто мимоходом зашедшего зрителя, и кончая голым экраном, заменяющим и занавес, и сценическую площадку» [Эйхенбаум, с. 20]. На начальной стадии своего развития кино воспринималось среди интеллигентов как «дерзкий новичок, угрожающий превратить искусство в простую технику» [Эйхенбаум, с. 20]. Во время войны и революции кино получило большее распространение, благодаря тому, что выполняло по большей части агитационные и пропагандистские функции, влияло на сознание зрителей. Кино развивалось, становилось камерным искусством, потому что «условия киносеанса располагают к тому, чтобы зритель почувствовал себя как бы в

полном уединении», а само «состояние зрителя близко к одиночному, интимному созерцанию — он как бы наблюдает чей-то сон» [Эйхенбаум, с. 22].

Ю. Тынянов рассуждал о влиянии фотографии на искусство кино в работе «Об основах кино». Он утверждал, что «живая фотография, главная роль которой — сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино» [Тынянов, с. 55]. Тынянов представлял себе исключительно немое кино, «Великого Немого», потому что «кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если наполнить кино словами — получится хаос слов, и только» [Тынянов, с. 57]. Тынянов один из первых стал соотносить кино и литературу. Так он заметил сходство между построениями фраз у Андрея Белого («она /*фраза — Д.С.*/ важна не своим прямым смыслом, а самым ее фразовым рисунком») и построением кадра, который «далек от материальной репродукции движения — он дает смысловое представление движения» [Тынянов, с. 59]. Тынянов провел аналогию между искусством кино и поэзией. Он утверждал, что «скачкообразный характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преображение бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) — роднят кино и стих» [Тынянов, с. 75]. Тынянов выделил некоторые функции у крупного плана в кадре, которые сближают этот кино-прием с литературными тропами. По его мнению, «крупный план играет роль “эпитета” или “глагола” (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением)», а «вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля для фигур сравнения, метафоры» [Тынянов, с. 66]. В статье «Кино-слово-музыка» Тынянов предсказывал создание нового литературного жанра, совмещающего «широкое “эпическое” время и кино», а именно драму-роман или кинороман [Тынянов, с. 87].

В 1923 году В. Шкловский издал в Берлине работу «Литература и кинематограф», в которой рассуждал о сходстве и различии двух видов искусств. Он отмечал, что «кинопоэтика — это поэтика чистого сюжета» [Шкловский, с. 222]. Именно характер сюжета сближает кино и мировую литературу.

Шкловский выделяет два основных типа сюжета в мировой литературе. Первый тип — это «сюжет — развернутая параллель». «Конструкцией типа параллелизма широко пользовались Мопассан, Тургенев, Толстой» [Шкловский, с. 232]. Второй тип — это сюжет-загадка. Такой тип сюжета встречается в произведениях Анны Радклиф, Вальтера Скотта, Эдгара По, Бальзака, Эжена Сю, Достоевского, Конан-Дойля. Кино же может использовать оба этих сюжета, но использует их по-своему. Как отмечает Шкловский, большая часть художественного материала, которым читатели восторгаются в литературном тексте при чтении, при инсценировке, экранизации утрачивается. Например, в кино, которое существовало в 1920-х годах, сложно было передать психологическую мотивировку поступков и характеров персонажей. Таким образом, можно видеть, какие проблемы соотношения кино и литературы затрагивали исследователи-формалисты в 1920-х годах.

Кинематографичность литературного текста более детально рассмотрела в книге «Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности» И. Мартьянова. Она дает определение литературной кинематографичности — «характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартьянова, с. 7]. Ко вторичным признакам литературной кинематографичности текста Мартьянова относит «слова лексико-семантической группы *кино*, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в литературном тексте» [Мартьянова, с. 7]. Фреймы киновосприятия — это «крупный кадр, стоп-кадр, замедленная съемка, обратное прокручивание киноленты и др.» [Мартьянова, с. 12]. Появление кинематографичности текста может быть обусловлена не столько «самой потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть, остранить его фрагменты в монтажном сопряжении», сколько «желанием руководить восприятием читателя-зрителя» [Мартьянова, с. 7]. Парадоксальность кинематографичности проявляется в том, что она «не мотивирована непосредственно положительным или отрицательным

отношением писателя к кинематографу, большее значение имеют сценарность и монтажность его мышления» [Мартьянова, с. 16]. Мартьянова пишет о кинометафоре, об ассоциациях, связанных с кино или вызываемых кино, у писателей на протяжении всего XX века. Так в начале и середине века «негативного отношения к кино и телеметафоре не могло быть, несмотря на... предчувствие пошлости кинокартины мира, потому что она присутствовала на периферии художественного сознания» [Мартьянова, с. 21]. О. Мандельштам, А. Белый, К. Чуковский понимали и высоко оценивали потенциал киноискусства. Особенно интересен был кинематограф М.А. Булгакову. Многие его тексты («Дьяволиада», «Зойкина квартира», «Записки на манжетах», «Мастер и Маргарита») кинематографичны как на композиционном, так и на лексико-синтаксическом уровне [Петровский; Кольцова]. В современном русском тексте киноматограф становится неприятным сном, «со всеми признаками лжи и пошлости», «фальшь кино является одним из лейтмотивов текстового развертывания» [Мартьянова, с. 21]. Как показывает И. Мартьянова, кинематографичность присуща текстам Набокова, Пастернака, Тынянова, Каверина, Мариенгофа, Солженицына, Маканина, Т. Толстой, Улицкой, Петрушевской и многих других. По мнению киноведа Камилла Ахметова, «литература имеет колоссальную информационную емкость, при этом она позволяет сколь угодно гибко манипулировать пространством и временем», но «литература только рассказывает», «она не может ничего непосредственно показать — ни в статике, ни в движении» [Ахметов, с. 14–15]. Кино же становится универсальным языком, поскольку оно лишено «всех отдельных ограничений литературы, изобразительного искусства и театра» [Ахметов, с. 15].

2.7. Живописное начало литературного текста

Живопись и литература достаточно тесно связаны друг с другом. По мнению В. Альфонсова, существуют две различные точки зрения на взаимоотношения этих двух видов искусств. Первая точка зрения, «не отрицая

специфики этих искусств на практике, ... стремится утвердить их сходство, чуть ли не тождество» [Альфонсов, с. 7]. Те, кто придерживается этой точки зрения, видят в живописи иллюстрацию и сводят ее содержание к повествовательному сюжету или мотиву. В результате можно обнаружить различные сближения двух искусств. Сторонники второй точки зрения «пугают живопись литературой» [Альфонсов, с. 7]. Под сомнение попадает тематическая определенность и точность современной картины, даже отрицается ее образ. Альфонсов пишет о том, что «есть разные связи поэтов и художников и возможны разные сближения» [Альфонсов, с. 8]. В основе некоторых связей могут лежать «сходство мотивов, переживание общей темы» или же сходство «в особенностях метода, в характеристике видения, а не в прямом тематическом совпадении» [Альфонсов, с. 8]. В качестве примера Альфонсов приводит связь Н.А. Некрасова и передвижников, а именно картины «Проводы покойника» Перова и поэмы «Мороз, Красный нос». Другую, более глубинную связь художника и писателя Альфонсов обнаруживает в творческом замысле того или иного произведения, что ведет исследователей в творческую лабораторию автора. В частности, композиция романа Л. Леонова «Скутаревский» была выведена автором из картины Брейгеля «Охотники на снегу». Как отмечает Альфонсов, «в силу здесь вступает сходство мировоззренческое и субъективное, выражение взгляда на действительность и выражение самого духа времени через личность писателя и его вкусы» [Альфонсов, с. 9]. Вкусы писателей весьма разнообразны и прихотливы. Например, «для Блока Леонардо (*Леонардо да Винчи — Д. С.*) был современником — рядом с Врубелем» [Альфонсов, с. 9]. Когда Блок был в Италии, ему понравились картины Рафаэля, однако в дневниках и записях писателя «нет ничего о живописи Боттичелли» [Альфонсов, с. 73]. В АХРР (Ассоциации художников революционной России) 1920-х годов было актуально «для Маяковского — искусство XIX века» [Альфонсов, с. 9].

А. Флакер в статье «Литература и живопись» отмечал интерес в среде символистов не только к музыке и музыкальному началу в поэзии, но и к живописи. По мнению исследователя, свидетельством этого интереса становится

появление жанра «поэзии о живописи», к которому обращались Валерий Брюсов («М.А. Врубелю», 1906), Вячеслав Иванов («“Вечеря” Леонардо», «Magnificat Боттичелли», 1892–1902 годы), Иннокентий Анненский («Офорт»). В этом жанре «уже проявляется «дискретизм» в отношении одного искусства к другому» [Флакер, с. 190]. Флакер отмечал более сложные диалектические отношения между романом «Петербург» Андрея Белого, а именно образом квадрата, геометризацией видения всего города, и творчеством Малевича. Также ученый писал о напрашивающемся сопоставлении романов «Мы» Замятина и «Зависти» Олеши, видения «нового мира» этими писателями «с иконическими текстами Лисицкого или художниками ОСТа» [Флакер, с. 194].

Соотношение живописи и литературы рассматривала Н. Злыднева. Она отмечала, что проблема соотношения литературы и живописи имеет давнюю историю и берет свое начало с возникновения письменности. В такой «встречи двух «“медий” открываются универсалии культуры, высекаются ритмы эпохи» [Злыднева, с. 7]. Злыднева выделяет соотношение двух искусств как отдельную проблему, с одной стороны, как конкретную, а с другой стороны, как проблему «внутри того поля, которое в культуре образовано литературой» [Злыднева, с. 8]. По ее мнению, литература и живопись могут взаимодействовать не только на уровне иллюстрации, но и на «более высоком, отвлеченном от непосредственной взаимообусловленности уровне — уровне риторики эпохи» [Злыднева, с. 8]. Эта риторика эпохи «устанавливает формальные соответствия, общие композиционно-логические макросхемы между литературными и изобразительными художественными текстами, которые являются проекцией данного культурно-исторического организма на “речь” эпохи как целостной личности» [Злыднева, с. 8]. Связь изображения и слова обнаруживается и на глубинном уровне архетипов, стереотипов, универсалий культуры. Даже если подобные представления не осознаются, они присутствуют в качестве мифологем и символов «в симбиозе вербально-визуального комплекса, определяя его спаянность с ритуалом и всем набором традиционных представлений о мире» [Злыднева, с. 8]. Злыднева рассматривает мотив волны в искусстве конца XIX —

начала XX века. Мотив волны «как бы спрессовал в себе наследие натурного реализма и потенцию ухода от объективности в изобразительной композиции» [Злыднева, с. 142]. Этот мотив, одновременно связанный с древней традицией орнамента и выражающий «философию жизни», символистский витализм, присутствует в работах разных деятелей искусства, выражает дух времени, «риторику эпохи». В живописи он присутствует в работах Кацусика Хокусая («Волна» из серии «36 видов Фудзи»), Густава Климпта («Исполнение»), Валентина Серова («Похищение Европы»), Михаила Врубеля («Корабли»), в иллюстрациях к «Снежной маске» А. Блока. Мотив волны отражается по-разному в поэзии М. Цветаевой, Н. Рериха, М. Кузмина. В архитектуре — в работах Ф. Шехтеля. Как можно видеть, исследователи пытаются широко рассмотреть проблему соотношения живописи и литературы, на разных уровнях как словесного, вербального, так и живописного, визуального текстов, вписать отношения этих двух искусств в контекст эпохи и рассмотреть их взаимовлияния.

В романе встречаются образы картин и их описания, что позволяет говорить о роли собственно экфрасиса. Экфрасис — «это риторическая фигура, означающая описание визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства» [Шкаренков, с. 301]. Экфрасис можно понимать как в широком смысле — «словесное описание рукотворного предмета», так и в более узком — «описание лишь такого предмета, который содержит изображение другого предмета или их группы, какой-либо сценки, сюжета» [Шкаренков, с. 302].

Леонид Геллер отмечал, что интерес к понятию экфрасис обоснован, с одной стороны, интересом к риторике, «характерным для структурализма и для “новой критической теории”», а с другой стороны, понятие экфрасис «отвечает самым глубоким запросам постмодернизма» [Геллер, с. 45]. Исследователь отметил диалектику жанр/прием, связанную с термином экфрасис. Сам по себе экфрасис — «это жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства» [Геллер, с. 45]. У истоков этого жанра стоят «Картины» Филострата. При этом экфрасис — это еще и

«риторико-нарративный прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета» [Геллер, с. 45].

Развитие экфрасиса или экфразы проследила Мария Рубинс. Она отмечала, что в античности экфразис означал «любые описания, оформленные как отступления от основной сюжетной канвы текста, независимо от того, содержались ли такие описания в художественных или в нехудожественных текстах» [Рубинс, с. 14]. Впоследствии значение термина сузилось. По сути, этот термин становится обозначением и характеристикой перевода «с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные» [Рубинс, с. 14]. Цель введения экфрасиса в художественный текст — «создать у читателя визуальный образ какого-либо двух или трехмерного художественного предмета» [Рубинс, с. 17]. Определяющей чертой экфрасиса становится определенная тематическая направленность. В XVIII веке важную роль в понимании границ между живописью и литературой сыграла книга Г. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Лессинг проводит строгие границы между живописью и поэзией, называет литературные знаки «звуками, произносимыми во времени», а знаки, используемые живописью, «формами и цветом в пространстве» [Рубинс, с. 41]. Лессинг оценивает поэзию более высоко, чем живопись, потому что она «более адекватно копирует реальность» [Рубинс, с. 41]. Смешение знаков словесного и живописного кода Лессинг считал нарушением эстетического вкуса. В эпоху романтизма была создана новая поэтика, которая «предусматривала воспроизведение предмета пластических искусств чисто поэтическими средствами» [Рубинс, с. 43]. Романтический экфрасис «определяется поэтической памятью, которая наравне с воображением, часто трансформирует и идеализирует доступный взору предмет» [Рубинс:43]. Классические примеры романтического экфрасиса — это «Ода к греческой вазе» Джона Китса и «Элегические строфы, внушенные картиной Джорджа Бомонта, изображающий Пилский замок во время шторма» Уильяма Вордсворта. Традиции романтического экфрасиса развиваются в поэзии Парнаса, а именно в творчестве Теофиля Готье, Жозе Мариа де Эредиа,

Шарля Леконта де Лиля. В дальнейшем экфрасис активно используют в своей поэзии акмеисты.

Существуют различные классификации экфрасиса. В. Лепахин предложил выделять не столько типологию, предполагающую строгое разделения, сколько виды экфрасиса, понимая под термином «экфрасис» — «создание словесного образа на основе визуального художественного образа» [Лепахин, с. 10]. Исследователь выделяет три подхода к классификации экфрасиса. Первый подход основан «на специфике объекта описания» как город, архитектурный памятник, предмет прикладного искусства [Лепахин, с. 11]. В качестве примера приводятся «Фудзий в блюдечке» М. Кузмина и «Фарфоровый павильон» Н. Гумилева. Согласно второму подходу, классификация экфрасиса осуществляется «на основе реальности или фиктивности объекта экфрасиса» [Лепахин, с. 11]. В этой классификации выделяются три экфрасиса: экфрасис-проект, экфрасис-фикция, экфрасис реального произведения. Экфрасис-проект — это «описание живописного произведения в условном наклонении, это картина (или другое произведение искусства), которую написал бы герой или персонаж романа, если бы он был художником» [Лепахин, с. 11]. Например, картина Мышкина для Аделаиды в романе Достоевского «Идиот», стихотворение «К живописцу» Пушкина. Экфрасис-фикция — это «описание фиктивного несуществующего произведения — целиком являющегося плодом авторского замысла — как существующего, реального» [Лепахин, с. 13]. Такой экфрасис часто присутствует в тех произведениях, в которых действует персонаж-художник. Например, картина, изображающая мальчика-самоубийцу в романе «Подросток» Достоевского, портрет Анны в романе «Анна Каренина» Толстого, стихотворение Блока «Разлетясь по всему небосклону». Экфрасис реального произведения отсылает к реальным произведениям живописи или фотографии. Чаще всего этот вид экфрасиса встречается в критических очерках на выставки, обзорах и отчетах. Третий подход к классификации видов экфрасиса Лепахин основывает на отношениях между экфрасисом и его источником. В этом подходе исследователь выделяет 7 типов (экфрасис-цитация, экфрасис-перевод, экфрасис-

психологизация, экфрасис — впечатление или заражение, экфрасис-предпонимание, экфрасис-интерпретация, экфрасис-икона). Этот подход для классификации основывается в основном на психологическом субъективном восприятии того или иного произведения искусства, поэтому сложен для применения.

Интересную классификацию экфрасиса предложил французский ученый Мишель Константини. Ученый отмечает путаницу в применении понятия экфрасис. Этот термин может употребляться при пересказе фильма. Константини предлагает расширить наименования художественной экфразы, экфразиса и предлагает другие наименования, опираясь на риторические традиции. Итак, *экфрастическим упражнением* Костантини называет «риторическое упражнение подготовительного уровня, состоящее в детальном и живом описании фрагмента видимого мира, будь это реальный или воображаемый фрагмент» [Константини, с. 32]. Например, упражнения школы греческой риторики I–IV вв. н. э. или выступление по радио Жоржа Перека, а затем публикация текста «Попытка исчерпания одного парижского места». *Экфрастическим пассажем* Константини называет «такое же описание, но на этот раз включенное в состав произведения эпического (Гомер, Вергилй, Стаций и др.), исторического (Фукидид, Полемон, Иосиф Флавий) или какого-либо другого» [Константини, с. 32]. Примеры экфрастического пассажа можно найти в романах Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», Золя «Чрево Парижа». *Экфрастический отрывок* — это «использование риторического упражнения в письменном тексте с целью дать детальное и яркое описание» [Константини, с. 32]. Примеры можно найти в отрывках из произведений Лукиана из Самосаты. *Экфрастическим сборником* исследователь называет «литературное произведение, составленное из продуманных и упорядоченных описаний» [Константини, с. 32]. В Античности такими сборниками можно считать «Картины» Филострата и «Ekphraseis»Каллистрата, в современности — «Упражнения в стиле» Реймона Кано. *Экфрастическая похвала* становится продуктом «контаминации риторической экфразы и панегирической похвалы» [Кнстантини, с. 33]. В основе

экфрастической похвалы лежит византийский поэтический жанр, который использовали Павел Силенциарий, Константин Родий, Николай Месарит, Иоанн Евгеник.

Выводы

Проблематика пограничных исследований, изначально носившая в отечественной традиции прикладной характер изучения влияния географического фактора на взаимодействие различных групп населения в данном регионе, также на размежевание административно-территориальных единиц (работы В.П. Семенова-Тян-Шанского), позднее стала интерпретироваться более широко. Граница стала рассматриваться как с точки зрения философской категории (разделение Чужого–Другого /Иного)–Своего пространства; категории инаковости), так и входить в круг литературоведческих исследований (работы М. Бахтина, Ю. Лотмана и др.).

Преломлением реализации проблематики границы и пограничья в текстологическом аспекте может выступать проблематика, связанная со структурой текст в тексте, имеющей сложное внешнее и внутреннее наполнение, вызванное взаимодействием нескольких кодов прочтения и толкования.

Синтез искусств, являющийся точкой пересечения нескольких разных видов искусств, может рассматриваться как в связи с пониманием структуры текст в тексте, так и в связи с пониманием границы и пограничья, поскольку синтез предполагает объединение, преодоление различных границ, понимаемых широко.

Г Л А В А 3

ТВОРЧЕСТВО САЛАВАТА ЮЗЕЕВА И РУСТЕМА САБИРОВА (Поэтика. Стилистика. Традиции литератур Востока и Запада)

3.1. Роман С. Юзеева «Не перебивай мертвых»: особенности поэтики, эстетики и стилистики

Салават Ильдарович Юзеев родился в Казани в семье народного поэта Ильдара Юзеева 2 февраля 1962 года. Учился на факультете математики и кибернетики Казанского государственного университета, который и окончил в 1982 году. Однако в 1999 году, решив попробовать себя в совершенно другой профессиональной области, начал работать в Государственной телерадиокомпании «Татарстан».

Если в начале своего творческого литературного пути С. Юзеев переводил с татарского языка на русский стихотворения своего отца, то позднее он решил начать писать сам. Стихи и рассказы печатались в таких газетах и альманахах, как «Идель», «Казань», «Вечерняя Казань», «Комсомолец Татарии», «Стихи казанских студентов». В 2001 году С. Юзеев опубликовал свою первую книгу прозаических произведений «Я остаюсь здесь», которая стала победителем конкурса «Книга года 2001». В 2005 году он стал членом Союза писателей Татарстана, в этом же году вышла в свет его книга «Сквозняк тишины» — сборник, включающий в себя повесть «Сквозняк тишины» и рассказы. В 2015 году был издан роман «Не перебивай мертвых», текст крупной формы, свидетельствующий о зрелости писательского таланта. В 2020 году вышла книга «Дачный сезон», в которую вошли драматургические произведения и несколько рассказов.

С. Юзеев является автором сценария и режиссером более 20 документальных фильмов, многие из которых посвящены известным татарским

деятелям культуры — Г. Тукаю, Ш. Марджани, К. Насыри, М. Бигиев, Р. Фахретдинов, Х. Габяши, С. Максуди.

Писатель и режиссер работает на стыке документально-исторического и легендарно-мифологического планов, касается сферы мистического опыта — именно этот аспект его творчества вызывает наибольший интерес исследователей, которые комментируют авторские способы создания эффекта достоверности, указывают на приоритетность для него мифа, передающего «тайную сердцевину событий», и убедительно связывают его прозу с традициями «магического реализма» [Зайнуллина, 2011, с. 400–401].

Однако, как нам кажется, важно указать и на междисциплинарный характер деятельности Юзеева: это литература киномастера, работающего в документальном и игровом кино, что накладывает определенный отпечаток на выбор и характер освещения тем, как и в целом на художественную природу его словесного творчества. Речь идет не просто об окказиональном влиянии на стиль писателя языка другого искусства или впечатлений от него, но о профессиональном владении таким языком, постоянной работе в сфере кинематографа, с его специфической техникой и «вещественной» природой. О прозе Юзеева, особенно его романе 2015 г. «Не перебивай мертвых», можно сказать, что это проза кинематографиста, как мы говорим о прозе поэта (А. Белый, Б. Пастернак) или о кино театралов (Г. Горин, М. Захаров) — то есть о произведениях, в которых срабатывает своего рода «стилевая инерция» приоритетного для их автора направления творчества. Синтетический характер кинематографа «приучил» писателя-режиссера к монтажным приемам, смене ракурсов и планов, усложненной повествовательной стратегии, подобной технике чередования фокальных персонажей в кино. Емкость и выпуклость образов, напоминающая о киноязыке, стремительная динамика смены планов проявляется нередко уже на уровне фразы: «Там действуют другие законы, пространство может искривляться, заворачиваться, а иногда и вовсе перейти в лошадиное ржание. Крик может превратиться в птицу, слово может стать змеей, а песня —

преобразиться в огонь, отраженный в волчьем зрачке» [Юзеев, 2015, с. 39]. Но «стилевая инерция» кино связана и с привлечением аудиальных средств, проработкой музыкальной, ритмической составляющей художественного текста, которая дает о себе знать на разных его уровнях. С этой точки зрения проза Юзеева не анализировалась, хотя исследователи вскользь упоминали о «ритмизованной орнаментальности», «ритуально-заклинательной интонации» его романа, которая создается посредством афористических повторов [Зайнуллина, 2011, с. 404].

Мы остановимся на исследовании «музыкальной партитуры» романа С. Юзеева «Не перебивай мертвых», так как, на наш взгляд, музыкальный «код» считывается в этом произведении, во-первых, на уровне проблематики и развернутой системы музыкально-смысловых лейтмотивов, привлекающих ряд произведений европейской классики и народного творчества. Во-вторых, он выявляется на уровне макропоэтики полифонического текста романа (архитектоника, организация и соотношение сюжетных линий, устройство системы персонажей). В-третьих, «музыкально-шумовые эффекты» задействованы в романе Юзеева и на уровне микропоэтики (прежде всего звукописи и ритма фразы). Роман представляется ярким образцом художественного синтеза, в том числе словесно-музыкального, причем мы выдвигаем предположение, что его конструктивной основой стала сонатная форма.

Роман представляет собой сложную повествовательную структуру с кольцевой (обрамляющей) композицией и разветвленной системой сюжетных линий и «языковых партий» героев, рассказывающих свои истории или притчи. Большая его часть — «расшифровка магнитофонных записей» повествователя, встретившего однажды на своем пути необычного собеседника, человека с уникальной драматической судьбой, которая переплелась с историей XX века, — профессора Сармана Биги. Этот герой представлен сначала от третьего лица, затем становится основным рассказчиком, а его неторопливое повествование прорастает множеством «чужих» историй, легенд и преданий. Некоторые части

романа образуют «матрешечную» структуру, когда одна история «вынимается» из другой, а из нее самой, в свою очередь, вырастает новая. Кроме того, действие разворачивается в разных точках мира (татарское селение Луна, Турция, Германия, Латинская Америка), а финальные страницы приводят повествователя через двадцать лет после указанной встречи в родные места его уже покойного героя, чтобы соединить их еще раз в мистическом пространстве. Как видим, хронотоп романа весьма сложен. В романе Юзеева основной пружиной сюжета становится история о том, как Сарман Биги всю свою жизнь преследует друга детства, ставшего ему кровным врагом, виновником гибели и страданий многих дорогих ему людей и воплощением зла для него самого. «Добро и зло — две щеки одного лица», и злодей с демонической улыбкой и наклонностями садиста-эстета Минлебай Атнагулов, меняющий обличья от красного комиссара до офицера СС и мирного фермера, становится навязчивой идеей героя, а наказание его — необходимым условиям личностной самореализации.

Разветвленная повествовательная структура и стройная лейтмотивная система романа позволяет говорить не только о «памяти» определенной литературной традиции (восточной обрамленной повести, структуры текст в тексте), но и о таких важных составляющих текста, как синтез искусств, включающих элементы музыкальности, живописности, кинематографичности. Остановимся на музыкальном компоненте романа. Можно выделить несколько доминирующих музыкальных и — шире — звуковых «блоков» в романе: это народные песни, «прошивающие» текст; произведения европейской классики; узнаваемые ритмы XX века, от немецких маршей до песен «Биттлз»; и, наконец, целая палитра звуков природы. Во многих случаях Юзеев стремится дать вербальный образ мелодий и звуков, сплетает из них лейтмотивы, подстилающие повествование. Вот как описывается песня Халила, остановившая расстрел главного героя во время гражданской войны: «Наступила пауза, длиннее которой я еще не слышал. Затем в нее еле слышно стал врываться осенний ветер. А вскоре стало ясно, что это не ветер, а песня… все та же песня о Черном лесе. Она вырастала из невидимой точки и превращалась во Вселенную… Тому, кто висит в

бездне, доступны самые высокие частоты. И потому мне довелось тогда услышать то, чего не слышат другие. Халилу подпевали мертвые с Поляны мертвых. Ему подпевали ангелы из всех поднебесных миров…» [Юзеев, 2015, с. 108].

Народная песня является важнейшим лейтмотивом романа, связанным с землей, родом, миром предков (песня Халила как особый дар общения с умершими), с героическим прошлым (часы со старинным маршем воинов Тохтамыша, выступающих против Турции), с национальной культурой как основой самоидентификации человека (песня татарина в концлагере, наполняющая мужеством его последние часы; песня пленных соотечественников, вызывающая слезы у офицера СС-татарина). Народные мотивы пронизывают роман, определяют ритм и закономерные фазы жизни его героев.

Амбивалентную значимость приобретают в тексте Юзеева *произведения мировой классики*. С одной стороны, эта музыка являет собой выражение мировой гармонии, заполняет светом пространство вокруг и восторгом души слушателей и исполнителей («Лунная соната» Бетховена, звучащая в доме Сакеева, музыка в доме Вернера). Не случайно один из героев романа, музыкант и художник Вернер, в разговоре с муллой утверждает, что «музыкой можно нарисовать Бога». Она, как послание любви человечеству, приносит умиротворение в послевоенную действительность (песня «Битлз» «All you need is love!»). С другой стороны, великая музыка в ряде эпизодов романа становится аккомпанементом к сценам казни, жестокости, связывается с образом садиста Минлебая Атнагулова, который стремится эстетизировать смерть и по-фаустовски испытывает возможности своей жестокой натуры, меру ее пластичности (казнь белогвардейцев под «Лунную сонату», расстрел в Польше под звуки Вагнера, казнь пианиста Крейтена). Музыкальная гармония, таким образом, звучит чудовищным диссонансом катастрофическим событиям XX века и подчеркивает их опустошающее воздействие на человеческую личность. В то же время есть примеры «реабилитации» классики, ее спасительного воздействия: виртуозное исполнение «Чаконы» Баха сохраняет жизнь мальчику-скрипачу из гетто, после войны на

месте военных парадов раздаются звуки гамм и разучиваемых этюдов из окон музыкальной школы.

Музыкой наполнена в романе и сама природа. *Звуки природы* необычайно разнообразны и тоже разнонаправлены: одни несут умиротворение и покой (легенда Исламбека Топчибаша о певучем роднике, уютные звуки деревенской жизни, гул города, наполняющий пространство), другие предсказывают катастрофу и неизбежность смерти (гудящий поток в зеркале Матери воды, гул «темной воды рядом с деревней Килья», уносящей людей в годы исторических потрясений). Согласимся с исследователем: «особое эмоциональное обаяние музыки объяснятся не только тем, что она правдиво схватывает и воплощает интонации человека, но и тем, что придает этим интонациям качества высших обобщений, отсутствующих в жизни» [Кремлев, 1962, с. 32]

Музыкальные приемы используются в романе на уровне макропоэтики текста. В нем с очевидностью выделяются тесно взаимосвязанные линии Минлебая и Сармана Биги. Последняя начинает развиваться раньше, затем рядом с ней набирает силу другая, тоже намеченная в экспозиции; в разных частях романа они по очереди доминируют и варьируются. Рассказчик и сам ощущает определенные ритмы своей жизни и жизни своего народа, причем говорит иногда об этом в музыкальных терминах. «Тебе устраивается *прелюдия* к главной встрече», — размышляет он о судьбоносных событиях своей биографии [Юзеев, 2015, с. 180; Юзеев, 2015, с. 136]; сопоставляя странствие Лотфуллы Хасани, основателя деревни Луна, со странствием ветхозаветного Моисея, рассказчик говорит о возникающем в сознании «*лейтмотиве* этого странствия — пусть умрет последний, кто был рожден в рабстве» [Юзеев, 2015, с. 27].

Архитектоника и композиция сюжета романа Юзеева, как нам кажется, отсылают к сонатной форме. Напомним, что некоторые исследователи выделяли принципы сонатности как организующее начало литературного произведения. Об этом писали, например, в связи с анализом рассказа А. Чехова «Черный монах» [Фортунатов], повестей «Крейцерова соната» Л. Толстого [Исаева; Асеева] и «Гранатовый браслет» А. Куприна [Рассказова]; исследовались в указанном

ракурсе и стихотворения А. Пушкина [Кац, с. 37–41]. В немецкой литературе, для которой особенно значимым и органичным было взаимодействие с музыкой, специалисты выделяют сонатную форму у романтиков, например, в «Эликсире дьявола» Э.Т.А. Гофмана [Махов, с. 65], а также у выдающихся писателей XX века, например, в «Степном волке» Г. Гессе [Руколеева]. Музыкальный энциклопедический словарь определяет сонатную форму как «основанную на экспозиционном противопоставлении и репризном объединении музыкального материала по какому-либо признаку» [Соната, с. 514]. Ее структура включает в себя экспозицию, разработку и репризу: в экспозиции задается основное изложение двух тем, выражающихся в главной и побочной партиях; сонатная разработка отражает развитие их обеих, подготавливая репризу; в последней происходит соединение двух тем и тональностей, что уравновешивает в целом всю форму. В романе Юзеева «главной партией», несомненно, является линия жизни Сармана Биги, тогда как линия Минлебая может быть соотнесена с побочной. Связующей партией между ними становится рассказ Сармана Биги о прадеде Минлебая — Яхье Атнагулове, злейшем завистнике. История о неслыханном обмене семьей и домами между Яхьей Атнагуловым и Бату Сакаевым дает импульс к дальнейшему движению и характеристике побочной партии. Минлебай унаследует и приумножит зависть, злость, жестокость, безжалостность, что проявляется на протяжении всей его жизни, «поскольку даже самый никчемный гриб оставляет потомство, так устроено природой — она не задается вопросом — кто достоин продолжения рода, а кто нет» [Юзеев, 2015, с. 68]. Главная партия — линия Сармана Биги — связана с утверждением вечных человеческих ценностей, с торжеством добра и справедливости, без которых невозможно счастье. Сарман Биги, как и Халил, и Минлебай, как и барин-злодей из истории о Бату Сакаеве, противопоставлены и одновременно соединены, «как добро и зло, которые не могут друг без друга» [Юзеев, 2015, с. 73].

Поиски Сарманом Минлебая в Турции, в Германии, в селении индейцев кечуа соотносимы с разработкой в сонатной форме. Гибель Минлебая, который до последнего мгновения своей жизни был уверен в благосклонности к нему

фортуны, не раскаиваясь в содеянных преступлениях, подводит к «репризе», а именно — встрече автора-повествователя в его сне-реальности с тенями всех героев расшифрованной записи, и прежде всего двух центральных героев романа. На Поляне мертвых в Черном лесу за селением Луна, оказываются и Сарман, и Минлебай. Их линии сходятся, поскольку, где бы они ни умерли, где бы ни осталось последнее пристанище их тел, их души возвращаются домой, в то место, откуда начался их земной путь. Автор-повествователь, слушая старые кассетные записи, отмечает, что «время давало ей *(записи)* свое толкование, время присутствовало здесь вроде фона, невнятного гула, а быть может, это была сама вечность, тот самый фон, который мы обычно не замечаем» [Юзеев, 2015, с. 259]. Сонатная форма, проступающая в конструктивной основе романа, помогает автору подчеркнуть и «ритмизировать» в словесной форме вечное противоборство добра и зла, развернувших свое противостояние на фоне времени и вечности, и придает им универсальный характер.

Музыкальные аналогии устанавливаются и по причине множественности «исполнителей»: истории рассказывают Сарману разные персонажи, встреченные им на жизненном пути, эти рассказы глубоко им усваиваются и отражаются на формировании мировосприятия, отношения к людям, истории, миру, судьбе. Рассказчик время от времени возвращается к важной мысли или яркому образу, о которых услышал однажды или которые родились в процессе общения с кем-то из собеседников, и интегрирует их в свое повествование, создавая рефренные повторы. Таковы мотивы темной воды, уносящей людей в годы испытаний, «двух самых важных потрясений» в человеческой жизни, рабского взгляда крестьянина и др.; образы холмов родной деревни, напоминающих по форме женскую грудь, «желтых, как зависть, одуванчиков», волка-лунатика, предвещающего трагические события, собственно луны, одновременно ночного светила, названия селения и мусульманского символа. Можно сказать, что множественность точек зрения не только усиливает эффект достоверности повествования (на самом деле далекого от документальности), но и способствует его ритмической и смысловой организации, сообщает ему «стереоскопичность».

Музыкальность ожидаемо проявляется в романе на уровне микропоэтики, в построении фразы и ее звуковом оформлении, в чередовании временных форм глаголов, создающем ощущение плавного кружения и покачивания: «Я завел разговор о кругах, которые мы замыкаем. Хочу заметить, что эти круги, быть может, вложены один в другой, их достаточно много. Но самый последний и самый значительный круг мы замкнем, уже уходя из жизни — в тот самый момент, когда мы максимально приблизимся к себе, увидим себя словно в зеркале и станем с собой одним целым…» [Юзеев, 2015, с. 242] Магия текста воздействует на читателя с первых его страниц, сопровождает движение по кругам судьбы героя, его соотечественников и современников, способствует плавному погружению читателя в мистическое пространство. В «Рассказе о романе» писатель признался, что в какой-то момент «роман вдруг остановился», словно бы иссякли токи, «питающие его таинственной энергетикой» [Юзеев, 2015, с. 271]. И только поездка на фестиваль к берегу Красного моря, созерцание замысловатых природных форм и вторящих им восточных орнаментов снова вернула ощущение ритма и движения, так что он непроизвольно начинал танцевать, а вскоре «ожил» и двинулся к финалу текст романа.

Несмотря на заявленную автором литературную доминанту, в романе «Не перебивай мертвых» отчетливо прослеживается кинематографическое начало, несмотря на то, что сам автор указывает, что текст «сразу создавался как роман» и что у него нет желания экранизировать свое произведение [Юзеев, 2016, с. 17]. Сыгранная жизнь, по словам Ю. Лотмана, «отличается от подлинной жизни ритмической расчлененностью» [Лотман, 1973, с. 35].

Структура романа, который представляет собой «расшифровку магнитофонных записей» разговора автора-повествователя с умудренным жизнью собеседником, профессором Сарманом Биги, создается по принципам монтажа, который проявляется на уровне макро- и микропоэтики. «Соположение разнородных элементов языка», как определяет монтаж Ю.М. Лотман [Лотман, 1973, с. 72], закрепляется в тексте Юзеева прежде всего композиционно: он имеет «матрешечную» структуру подобно восточным «обрамленным повестям», когда

из одной истории вырастает другая, а внутри нее, в свою очередь, оказывается третья, причем сами по себе истории разнородны — это и эпизоды из жизни «реальных» героев, и легенды или притчи, и фрагменты онирической реальности. Их объединяет своеобразный ритм и «ритуально-заклинательная интонация, создающаяся посредством афористических повторов» [Зайнуллина, 2011, с. 404], однако стилевой рисунок фрагментов существенно разнится. При этом голоса автора-повествователя и героя-рассказчика временами «перебиваются» голосами других героев, рассказывающих свои истории, или безличных повествователей притч и легенд. Можно согласиться с тем, что подобная «разработка монтажных принципов построения кинотекста содействовала разрушению линейности литературного повествования» [Мартьянова, с. 12]. Нередко меняется фокус восприятия одного события или картинки, как при смене фокальных персонажей в кино. В романе используются принципы ассоциативного и ретроспективного монтажа. В первом случае сменяющие друг друга эпизоды или истории лишь позже обнаруживают глубинную смысловую связь, а первоначально соединены субъективной ассоциацией рассказчика или отдельным образом. Во втором случае совмещаются разновременные эпизоды, например, о наставнике Вафе-бабае и докладе офицера СС, о музыке Вагнера и кровавых шоу Минлебая под сопровождение классических мелодий. «Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, — писал С. Эйзенштейн, — если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему» [Эйзенштейн, с. 346].

В творчестве Юзеева-кинорежиссера активно используется прием «обнаженной конструкции», который отсылает к новациям В. Мейерхольда, имеет аналоги в театре и литературе (прием демонстрации приема) и широко распространен в кино. Например, его фильм о Габдуле Тукае «121» построен как съемки фильма, поэтому «рамочный сюжет», действия съемочной группы, сама атмосфера создания киноповествования — важные элементы кинонарратива, обрамляющие его биографическую часть. Эта общая для искусства XX–XXI вв. тенденция к рефлексии по поводу собственной природы проявляется и в прозе

режиссера (его романе и рассказах). Автор стремится отрефлексировать (не только в своих обрамляющих основной сюжет размышлениях, но и устами героя-рассказчика) сам процесс создания романа и его «идеальную» модель. «Роман имеет форму путеводителя и должен быть снабжен картой. Автор, он же и экскурсовод, ведет нас за собой и рассказывает о каждом доме, что попадается у нас на пути» [Юзеев, 2015, с. 54]. Прием усложняется введением комментариев автора-повествователя, оценивающего мастерство героя-рассказчика. Попутно он иронизирует по поводу используемого приема «обнаженной конструкции», подчеркивая его «несовременность» [Юзеев, 2015, с. 6], и вместе с тем усиливает ощущение «двухмерности» повествования: «Мы постоянно в кадре» [Юзеев, 2015, с. 113]. Добавим, что в «Рассказе о романе» содержится дополнительная информация о том, как создавался текст, каковы его духовные и эстетические источники. Итак, мы видим, что у Юзеева, говоря словами киноведов, «замысел легализуется через обнаженную конструкцию» [Фрейлих, с. 31], то есть автор стремится, если использовать выражение Лотмана, «наиболее правдоподобное и жизненное представить как сыгранное» [Лотман, 1973, с. 80].

Рассуждения Юзеева очень близки к рассуждениям о киноискусстве Милана Кундеры в романе «Бессмертие». С. Юзеев, скорее всего, хорошо знаком с текстами чешского писателя, потому что в одном интервью он по памяти достаточно точно цитирует другой роман писателя, а именно «Книгу смеха и забвения». Юзеев воспроизводит кундеровский текст, говоря о силе смеха в комедии («У Нобелевского лауреата по литературе Милана Кундеры есть такая фраза: «Смеяться — в этом есть такая глубина». Может быть, в смехе скрыта какая-то своя духовность...» [Любимова]). В самом романе «Книга смеха и забвения» точная фраза звучит так: « Смеяться — то такая глубина жизни» [Кундера, 2003, с. 87]. Возможно, сходство романа «Не перебивай мертвых» с романом «Бессмертие» можно заметить как на уровне композиционного, архитектонического устройства (оба романа сложны по своей структуре, состоят из большого количества разделов и глав, в которых используется прием «матрешечной композиции»), так и на уровне идейно-философской проблематики

(тема бессмертия, сходное понимание добра и зла). Подробнее остановимся на рассуждениях обоих писателей о киноискусстве. Как нам кажется, сходство восприятия кино Юзеевым и Кундерой нагляднее демонстрирует приведенная ниже таблица.

М. Кундера «Бессмертие»	С. Юзеев «Не перебивай мертвых»
«Нас каждодневно *пронизывает тысяча взглядов*, но и этого недостаточно; сверх того, здесь будет еще легализованный взгляд, который ни на миг не оставит нас в покое — ни на улице, ни в лесу, ни у врача, ни на операционном столе, ни в постели: изображение каждого мгновения нашей жизни будет помещено в архив, дабы при надобности использовать его в судебных тяжбах или для удовлетворения общественного любопытства» [Кундера, 2018, с. 38].	«Каждый наш шаг, каждое наше слово фиксируется и запоминается на самых различных носителях. Мы постоянно в кадре. За нами *наблюдают тысячи объективов* — будь то видеоглазок входной двери или камера слежения в супермаркете» [Юзеев, 2015, с. 113].
«Везде — фотограф. Фотограф, спрятанный за кустом. Фотограф, переодетый в хромого нищего. Повсюду всевидящее око. Повсюду объектив» [Кундера, 2018, с. 40].	«Помимо всего ты предаешься этому пороку и вполне добровольно, вспомни эти бесконечные “а давайте сфотографируемся!”, и ты, отставив в сторону тарелку с салатом, застываешь с деланной улыбкой — “встаньте чуть поближе, вы не попадаете в кадр!”

	Всюду, всюду — ты отдаешь себя вечности невзначай, не задумываясь. Ты уже чувствуешь, что вечности уже тошно от твоего образа (и ты испытываешь перед ней неудобство), но деваться некуда» [Юзеев, 2015, с. 113].
«… меняется ли характер бессмертия в эпоху камер? Не замедлю ответить: в сущности — нет; ибо фотографический объектив существовал уже задолго до того, как был изобретен; он существовал в форме своей собственной нематериализованной сущности. Хотя никакой объектив на людей и не был наставлен, *они вели себя так, точно их фотографировали*» [Кундера, 2018, с. 61].	«Или вспомним деревенские истории и легенды, которые мне рассказывал старик. Их персонажи *словно сопровождались совершенными камерами наблюдения*, порой мы знаем каждый их шаг» [Юзеев, 2015, с. 114].

Оба писателя сетуют на то, что вынуждены оказываться под взглядом камер и объективов фотографа, даже тогда, когда они сами этого не хотят. Они оба отмечают близость кино и фотографии, здесь можно вспомнить теоретические установки Ю. Тынянова, который утверждал близость этих двух визуальных искусств (см. «Кинематографичность литературного текста»). И Юзеев и Кундера признают, что в народной памяти сохраняется то, что должно сохранится, даже когда речь идет о эпохах, в которых не существовало фотографического объектива или кинокамеры. Однако восприятие кино Кундерой, возможно, трагичнее, чем у Юзеева. Видеосъемка для Кундеры — это не только

возможность остаться в вечности, обрести своеобразное бессмертие, но и еще «легализованный взгляд», который следит за каждым человеком как за потенциальным преступником. Скорее всего, здесь отражается личный жизненный опыт Милана Кундеры, которому пришлось эмигрировать из родной Чехии во Францию из-за агрессивности политического режима. Скорее всего, Юзеев испытывал влияние текста Милана Кундеры.

В романе «Не перебивай мертвых» обнаруживается и след других, более частных по значению киноприемов. В нем присутствует ряд эпизодов, судьбоносность которых для героя-рассказчика подчеркивается посредством приема «растянутого времени» («замедленных кадров»). Таково описание несостоявшейся казни Сармана Биги во время гражданской войны. Минлебай «говорил в своей долгой речи», «продолжал свою речь», «заканчивал свое выступление и зачитывал короткий приговор» — последовательно и как бы «буксуя», проговариваются все речевые действия палача; они сопровождаются последовательным выстраиванием «кадров», запечатлевающих взгляд героя на толпу, на Фатиму и Халила, тишину и паузу вслед за речью Минлебая, перечисление бойцов, задействованных в расправе над жертвами, песню Халила, которая вырастает из гула ветра и длится долго, и ей подпевают «мертвые с Поляны мертвых и ангелы из всех поднебесных миров, которые только существуют» [Юзеев, 2015, с. 108]. Далее все заплакали — и звучит выстрел в наступившей тишине. Описание этой сцены и некоторых других подобных напоминает монтажный лист, их легко экранизировать.

Важную роль в романной поэтике Юзеева играет свет. Мера и направление освещения того или иного эпизода, монтаж «бликовых» сцен (например, с участием Матери Воды) и эпизодов с фронтальным освещением выдают мастера киносъемки, для которого важен не просто визуальный, но всесторонне разработанный (вещественный, выпуклый) визуальный образ. Поэтому сходные детали пейзажа в деревнях Луна и Килья, где быстро темнеет, схватываются только при свете дня, поэтому скрупулезно описаны просветы в каменных лабиринтах турецкого города и постепенное сгущение темноты и смена оттенков

неба во время заката в Сундуке Гаяз-Бея. В романе есть запоминающиеся, «выхваченные» памятью рассказчика крупные планы: лицо Минлебая с холодными глазами и едва заметной улыбкой, мелькнувшее перед героем во встречном поезде и потерянное на много лет; взгляд волка-лунатика, предвестника трагических событий, отрешенное лицо Халила. При этом образы членов семьи героя, других людей, которые окружали его большую часть жизни, могут так и не проступить на общем фоне, «кинематографическая» память рассказчика избирательна, зато она запечатлевает общие планы и массовые сцены: толпы людей во время казней Минлебая, пленные в концлагерях, гулы и хаотическое движение толпы в больших городах.

В романе используется прием, напоминающий «наплывы» в кинематографе, например, дым в Сундуке Гаяз-Бея становится сигналом изменения реальности, и герой долго не может вернуться в свое «настоящее», снова и снова оказываясь на каком-то новом уровне мистического постижения своего жизненного предназначения. В подобной же стилистике разработаны сцены, когда юные герои заглядывают в зеркало Матери воды, приобщаясь к тайнам своей судьбы, и эпизоды с появлением душ мертвых на поляне Черного леса. Кстати, некоторые из упомянутых образов романа, находящиеся как бы на перекрестье мировых культурных традиций, связывают его с киноработами Юзеева, например, образы зеркала, леса, реки, потока времени, которые играют значительную роль в его фильмах «121», «Фарида» и др. Как отмечает киновед Анна Закревская, «зеркало — постоянный спутник “магического реализма”, ведь оно чуть изменяет, даже искривляет пространство: мы вроде бы видим отражение, но в то же время это нечто иное» [Закревская, с. 96]. А творчество С. Юзеева можно отнести к направлению магического реализма как в его художественных текстах, так и в кино. Писатель сам будет подчеркивать значимость для своего становления как режиссера фильмов Микеланджело Антониони, классика «магического реализма» в кино, и Элисео Субиелы [Кашапов].

Можно добавить, что в тексте обнаруживаются и контуры традиционных киножанров: остросюжетных фильмов, основанных на погонях (Сарман и

Минлебай, Кара-Саид и Закария Камали из Легенды о Несходящих с коней, Джамали Расулев, французские партизаны и немцы), кинохроники (военные эпизоды, газета «Волжский вестник», медресе «Мухаммадия»), даже мистического триллера. Можно говорить и о важной роли интроспекции, создающей впечатление «перетекания» событий романа из плоскости мифологизированной истории в плоскость сознания и превращения их в факт мироустройства. Так или иначе, мы постарались показать, что профессиональное владение киноязыком неизбежно сказывается на литературном творчестве Юзеева, усложняя содержание, построение и поэтику его романа, в какой-то степени превращая его в «кинороман», по терминологии Ю. Тынянова.

В «Рассказе о романе» С. Юзеев рассказывает историю создания романа и те трудности, с которыми он столкнулся, дописывая последнюю главу произведения. Предельно субъективно писатель характеризует как весь процесс письма, так и свои переживания, опыт: «Роман вдруг остановился. Словно иссякли вдруг несущиеся в нем темные воды, питающие его своей таинственной энергетикой, перестали дуть и перекликаться могучие ветры, а герои вдруг разом притихли, словно позабыли свой язык» [Юзеев, 2015, с. 271]. Неожиданно Юзеев получил приглашение от министерства культуры на фестиваль фольклора и короткометражного кино в городок Марса-Алам в Египте. Именно в этой поездке С. Юзеев понял, как нужно закончить свой роман, к нему пришли нужны слова. Мастеру слова казалось, что он соприкоснулся с чем-то таинственным, мистическим, прочувствовал те глубинные законы, которые управляют нашей жизнью и всем мирозданием. В Марса-Аламе писатель увидел коренных жителей пустыни, бедуинов. Морщины на лице бедуинского старейшины, как показалось писателю, «содержат в себе код человечества» [Юзеев, 2015, с. 280]. В окаменелых кораллах и ракушках на берегу Красного моря он увидел орнамент, те художественные начала, которые изначально «копировались у природы» и ритмизировали жизнь людей, живших исстари на этих землях [Юзеев, 2015, с. 277]. Неожиданно Юзеев встретился с американским исследователем языка индейцев кечуа и понял, что татарский язык и язык кечуа очень близки и похожи.

В этот момент Юзеев вспомнил о своем романе и главном герое, и писателю показалось, что это — «завершение некоего жизненного круга, но это не главный еще круг, это только намек, прелюдия к чему-то более важному, главный же круг замкнется, когда герой, наконец, вернется в свою деревню, здесь сходство будет полное, как географическое, так и языковое» [Юзеев, 2015, с. 287]. Г. Зайнуллина называет С. Юзеева «властелином кругов». В самом романе она видит композиционную орнаментальную образность, а именно отмечает, что «в противовес логоцентричному пониманию истории сюжетная линия завивается кольцами» [Зайнуллина]. Она пишет о том, что жизнь главного героя Сармана Биги связана с разными странами и континентами. В самом романе есть «сюжетные кольца» — «Татарстан — Турция», «Татарстан — Америка», «Татарстан — Германия». Закольцовывание композиционной структуры романа происходит в момент, когда Сарман Биги возвращается в свою родную деревню Луна. Зайнуллина также отмечает, что именно в Марса-Аламе у С. Юзеева возникли «мысли о тех самых жизненных кругах, которые завершают люди в продвижении по судьбе» [Зайнуллина]. Откровением же для писателя стала «божественная простота сущего» [Зайнуллина]. Скорее всего, подобное восприятия мира связано с мышлением писателя, с его тонким вглядыванием в окружающую действительность, благодаря чему Юзеев может замечать необычное, таинственное в повседневном и бытовом, и в этом можно увидеть особенности восприятия мира писателем — магическим реалистом.

В романе «Не перебивай мертвых» некоторые географические координаты такие, как Луна, Килья, Стамбул, приобретают особое эстетическое звучание, что дает возможность говорить о наличии топоэкфрасиса в тесте писателя. Термин *топоэкфрасис*, введенный Олегом Клингом, обозначает «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку» [Клинг, с. 97]. Характеризующиеся термином *топоэкфрасис* описание места одновременно «сохраняет связь с топографическими прототипами» и «создается по законам преображенной действительности, «второй реальности», трансформируется и деформируется как

авторским видением (реальным автором), так и образом автора, «кругозором героя», а также имплицитным и эксплицитным читателем, другими способами фокализации текста» [Клинг, с. 97]. По мнению исследователя, Москва и Санкт-Петербург становятся идеальными примерами для топоэкфрасиса в «московских» или «петербургских» текстах, в статье же исследователь более подробно разбирает Москву в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». В романе Юзеева деревни Луна и Килья имеют не только одинаковые названия (Килья в переводе с языка индейцев кечуа — Луна), но и сходные топографические характеристики. Деревня Луна располагается на двух холмах, которые «издали напоминают женскую грудь», «рядом Черный лес и небольшая речка, которую можно перейти вброд» [Юзеев, 2015, с. 28]. Деревня Килья, находящаяся в далекой Латинской Америки, имеет также два холма, «что похожи на женскую грудь», лес, который отличается от Черного леса Луны тем, что в нем растительность «тропических лесов», речка же текла «значительно быстрее», поскольку «текла в горной местности» [Юзеев, 2015, с. 234]. Если история Сармана Биги начинается в деревне Луна, то в деревне Килья она заканчивается: Сарман Биги находит своего врага Минлебая Атнагулова. В сходстве этих далеко расположенных друг от друга деревень есть что-то «от скрытой общности языков человечества, что перекликаются, как могучие ветры» [Юзеев, 2015, с. 234]. В глазах Сармана Биги Стамбул наделяется особыми чертами. Татарин-эмигрант видит в турецком городе «останки византийских укреплений», «величественные минареты мечети Султан-Ахмед», «залив Золотой Рог» [Юзеев, 2015, с. 133]. Очень многие татары-эмигранты останутся в Стамбуле, в то время как русские переберутся в Европу. Сарман Биги отмечает родство турецкого и татарского языков, и в этом герою «чудилась особая ёмкость, словно где-то рядом перекликались два сильных ветра — ветер равнин и морской ветер» [Юзеев, 2015, с. 134]. В своих рассуждениях Сарман отмечает, что Стамбул «хотя и лежит в одной своей половиной в Европе, другой половиной принадлежит Азии, которая в любе времена могла поглотить толпы согнанных с родных земель людей, даруя возможность выжить» [Юзеев, 2015, с. 134]. Преследуя незнакомца-бандита мимо рыбных базарных прилавков,

Сарман Биги вспоминает свою родную деревню. Изменение уровня земли в Стамбуле и погоня по ночным улицам вызывают у Сармана ассоциации также с Луной, однако он понимает, «как нелепо сравнение Великого города с маленьким, затерянным в российских равнинах, никому неизвестным селением» [Юзеев, 2015, с. 138]. Сарман Биги спасает от бандитов своего соотечественника Исламбека Топчибаша, родители которого эмигрировали в Турцию уже давно. После этого благодарный Исламбек помогает Сарману, и жизнь Сармана изменяется. Можно видеть, что Луна, Килья, Стамбул становятся не только важными вехами в жизни Сармана Биги, но особыми координатами пространства, литературными героями, говорящими на похожих языках.

Образы картин или фотографий в романе «Не перебивай мертвых» наделяются особыми функциями, подчеркивают те или иные качества героев романа, комизм определенных ситуаций, становятся иллюстрацией «риторики эпохи» и универсалий культуры. В романе есть несколько примеров экфрасисов-фикций (по терминологии Лепахина) или же экфрастических пассажей (по терминологии Константини). Так иллюстрация в книге о французской революции становится наглядной инструкцией к созданию гильотины Минлебаем Атнагуловым. Маленького ребенка заинтересовала «машина и рисунок в книге (где, вероятно, присутствовала и жертва)», что соответствовало его жестоким, садистским наклонностям [Юзеев, 2015, с. 71]. Позднее Минлебай казнит на этой игрушечной, сделанной им гильотине кузнечика, что станет своеобразным прологом к его будущим злодеяниям. Во время русско-японской войны кто-то из жителей деревни Луна «видел японцев на картинках» и сравнивал их с Касимом, который тоже был жителем Луны [Юзеев, 2015, с. 17]. Недовольный Касим же сравнивал обидчика с малайцем, потому что малаец созвучно татарскому слову малай, мальчик. Как можно видеть, ситуация русско-японской войны комично обыгрывается, а сравнение разных народов вызывает улыбку и не выглядит оскорбительным. К экфрасису также можно отнести фотографии террориста Минлебая Атнагулова и Бранки Рахимич.

В романе «Не перебивай мертвых» одним из героев является художник Иоахим Вернер. Вернувшись в родную Германию, он пишет картины, пейзажи, на которых изображена деревня Луна и ее окрестности, холмы, речка, Черный лес. Некоторые мотивы этих картин повторяются, как «повторяется в речи любимая фраза или дорогое имя» [Юзеев, 2015, с. 183]. Однако эти картины «покупали большей частью домохозяйки и лавочники» [Юзеев, 2015 с. 184]. А единственным зрителем, который понимает его картины, поскольку знает их историю и историю изображенных на них мест, становится Сарман Биги. В романе дано развернутое описание одной из картин Вернера. На этой картине изображены палач, «его фартук забрызган кровью», и родственники казненного, в глазах которых «застрял темный ужас потери, но они делают вид, что ничего не произошло» [Юзеев, 2015, с. 130]. Все изображенные на этой картине люди сидят за столом, о чем-то беседуют, «в меру обходительны, предлагают друг другу салат или минеральную воду» [Юзеев, 2015, с. 130]. Эта картина называется «После казни». В данном случае можно вспомнить, что писала о названии работы Н. Злыднева: «Название — это свернутый комментарий» [Злыднева, с. 44]. Название картины становится комментарием основного текста картины, его изображения. В данном случае название более полно раскрывает смысл и идейный посыл картины, состоящие в том, что в то время и в ту историческую эпоху существовало «странное содружество жертв со своими палачами» [Юзеев, 2015, с. 130]. Вернер стал невольным соучастником преступлений Минлебая Атнагулова (аккомпанировал во время его казней), но даже если он и хотел отомстить, то не мог, потому что «художник мстить не может и не умеет» [Юзеев, 2015, с. 209]. Именно с фигурой Вернера в романе связаны рассуждения об изобразительном искусстве и его роли в обществе. Так Вернер в деревне Луна спорит с просвещенным муллой Гильметдином о природе живописи. Мулла Гильметдин отстаивает традиционную мусульманскую точку зрения о том, что «творец — главный и единственный художник», а мы — «зрители» [Юзеев, 2015, с. 65]. По мнению муллы, даже самый великий художник проиграет в споре с Творцом, поскольку именно Творец — самый лучший художник. Изобразительное искусство — это

орнамент, шамаили. Вернер возмущался тем, что в восточной традиции живопись, по сути, запрещена, а орнамент он считал каллиграфией. По мнению Вернера, «Творец дал человеку глаза», чтобы «он сам мог воспроизвести Божественный замысел на полотне» [Юзеев, 2015, с. 65]. Можно видеть, как соотносятся западный, европейский и восточный, мусульманский взгляд на живопись. Эти взгляды противоположны, но то, что они мирно сосуществуют в пространстве татарской деревни, говорит о таком явлении как диалог культур. Это именно диалог о природе живописи, во время которого каждый собеседник уважительно выслушивает другую точку зрения, если даже его точка зрения другая.

Эфрасис в романе также отражает «риторику эпохи» и универсалии культуры, в данном случае культуры деревенской. Сарман Биги вспоминает, как ему попался какой-то советский журнал с фотографией, на которой был запечатлен «деревенский мужик, который держит в руках гармонь» [Юзеев, 2015, с. 38]. А рядом с этим мужиком — «морда коня» [Юзеев, 2015, с. 38]. Такая фотография передает суть деревенского уклада жизни, одной из опор которого становится конь. Мужчина, прошедший войну («медали с войны»), возвращается в свою родную деревню, и во время праздника фотографируется со своим любимым домашним животным. Этого мужика с конем связывает «таинственная, сакральная связь» [Юзеев, 2015, с. 39]. Как можно видеть, Салават Юзееев использует один вид экфрасиса (экфрасис-фикция, экфрастический пассаж), каждый раз наделяя его разными функциями в тексте.

В романе «Не перебивай мертвых» также есть рассуждения художников о природе творчества. Например, Сарман Биги, характеризуя умения деревенского старца-мудреца Вафа-бабая, вспоминает слова Микеланджело перед смертью — «Обидно умирать, когда только начал познавать основы моего ремесла» [Юзеев, 2015, с. 69]. Однако эти слова итальянского художника не применимы к татарскому деревенскому мудрецу: Вафа-бабай верит в свое мастерство и работает до конца своих дней, даже более того — он передает свои знания детям, обучая их основам различных ремесел. Однако через сравнение с живописцем в романе характеризуются не только положительные герои, но и отрицательные.

Например, крайне негативно Сарман Биги характеризует Адольфа Гитлера — «неудавшийся живописец». Сарман Биги сравнивает Париж с картинами Клода Моне («Я помню Париж в утренней дымке, гудки на вокзале Сен-Лазар, прибывающий поезд, который остался в моей памяти слегка размытым, не в фокусе, как на картине Клода Моне» [Юзеев, 2015, с. 123]). Описания подобного восприятия живописной манеры Моне можно найти и в современной русской литературе. Анна Матвеева в романе «Завидное чувство Веры Стениной» так характеризует лицо одного персонажа — «оно расплывалось и ускользало, как пейзаж Моне» [Матвеева, 37]. Именно живопись Клода Моне начинает передавать не только дух нового времени и Франции, но создавать «великолепные цветовые переливы, дополненные «мерцающим» эффектом письма» [Кинг, с. 55]. Мастера слова пытаются максимально визуализировать вербальный текст, насыщая его отсылками к творчеству известного живописца.

В романе «Не перебивай мертвых» С. Юзеев активно использует цветопись. В романе Юзеева значима роль света и тени. Особую нагрузку получают темные цвета, связанные с темной водой, пеплом крематориев, Черным лесом. Эти темные цвета, как правило, характеризуют мир мертвых, являются зловещими предвестниками будущих событий. Писатель использует цветовые ассоциации для характеристики определенных чувств и эмоций. В огороде завистника Яхьи Атнагулова, прадеда садиста Минлебая, цветут «желтые, цвета зависти, одуванчики» [Юзеев, 2015, с. 51]. После истории с обменом бывшая жена Яхьи, ставшая женой Бату Сакаева, меняет цвет глаз, они, «когда-то скрытые подозрительным прищуром, оказались фиалкового цвета» [Юзеев, 2015, с. 52]. Интересно сравнить цветовые ассоциации в романе «Не перебивай мертвых» и в романе «Завидное чувство Веры Стениной» А.А. Матвеевой. Если у Юзеева зависть ассоциируется с желтым цветом, то у Матвеевой — с черным («Зависть Веры раскрыла глаза, они были голодные и черные, как у женщин Модильяни») [Матвеева, с. 16]. Писатели наделяют эмоции и чувства своим индивидуальным цветовым кодом.

Как можно видеть, в романе С. Юзеева «Не перебивай мертвых» живописный компонент представлен на разных уровнях организации текста, как на уровне композиции, так и идейно-образном уровне.

Роман «Не перебивай мертвых» дает повод к размышлению о межкультурных взаимодействиях, ибо актуализирует «восточный» повествовательный дискурс и создан автором, глубоко укорененным в национальной культуре, но при этом написан на русском языке. Соединение в нем реалистического и фантастико-мифологического начал можно видеть как на уровне сюжетики и поэтики всего текста, так и на уровне отдельного эпизода. С. Юзеев сам утверждает равенство реального исторического свидетельства и субъективного вымысла: «Жизнь и вымысел — два близнеца. Сравнивать их — такое же пустое занятие, как сравнивать двух близнецов — кто из них больше похож на другого» [Юзеев, 2015, с. 261]. Подобное соединение двух начал дает возможность увидеть в романе черты магического реализма как на уровне композиционной структуры, так и уровне художественной образности. В основе романа авторская мистификация — «расшифровка магнитофонных записей» его разговора со случайным попутчиком, профессором Сарманом Биги — это главное действующее лицо и одновременно герой-рассказчик, чья жизнь — часть трагической летописи XX века. Проживая и анализируя события собственной жизни в контексте национальной и мировой истории, преследуя на протяжении десятков лет своего злейшего врага, персонифицирующего зло, герой прозревает законы судьбы и постигает свое земное предназначение, а «ситуации, отстоящие друг от друга во времени и пространстве, разворачиваются перед нами как симультанные, как элементы некоего единого события» [Тертерян, 1988, с. 286]. В романе «Не перебивай мертвых» большую роль играют вставные конструкции, благодаря которым реализуется метазамысел произведения: вставная конструкция или рассказанная история «вставлена в основной текст, за которым узнается основной автор — возникает новый уровень и новый эффект диалога между внутренним и внешним текстами, в результате которого углубляется представление о подлинности творчества» [Владимирова, с. 56]. В произведении

можно выделить несколько типов вставных конструкций/рассказанных историй. Это комментарии от лица автора, комментарии к событиям своей жизни героя Сармана Биги, а также истории и легенды, рассказанные либо Сарманом Биги, либо его патроном Исламбеком Топчибашем. Автор-повествователь говорит о расшифровке магнитофонных записей, сделанных в своей юности во время поездки в купе поезда. Писатель пытается мистифицировать читателя, вставляя в свои комментарии реальные факты из своей биографии и жизни («кстати, фильмы “Не уйдем!” и “Водопой имени Ханифа Мавлюдова” мне довелось снимать уже на цифровую камеру» [Юзеев, 2015, с. 6]). В конце романа автор оказывается в служебной командировке в родных местах детства своего героя Сармана Биги, ночью видит всех жителей мистического пространства, души умерших, и верит в реальность всей изложенной истории. Сарман Биги, рассказывая насыщенную событиями историю своей жизни, также комментирует некоторые из них, рефлексирует. Эти рефлексии, рассуждения автора и рассказчика касаются оценки исторических событий и принципов их постижения в рамках романной формы. Писатель полагает, что «все рассказанное — чистейшая правда», то есть что субъективное человеческое свидетельство не менее ценно, чем документ; при этом рассказчик признает, что в историях могут быть искажения и неточности, возникшие потому, что он сам «может говорить неправду», или потому, что они «рассказываются человеком, который пребывает не в ясном уме» [Юзеев, 2015, с. 220]. Повествователь вплетает в свое повествование легенды и предания. Так, Сарман Биги пересказывает легенду о Несходящих с коней — о мужественных людях, поклявшихся не сходить с коней на землю до тех пор, пока они не отомстят разбойнику, напавшему на обоз, который возвращался с городской ярмарки. Именно эти мужчины, сохраняющие верность своим словам, являются предками жителей деревни Луна. Сарман Биги рассказывает и одновременно сам комментирует историю Халиуллы Камалеева, встретившего своего деда Закарию Камали на Поляне мертвых, легенду о происхождении самой деревни Луна и разные варианты интерпретации ее названия. Название деревни объясняется в романе трижды (сбывшееся предсказание для Лотфуллы Хасани, протест против

насильственной политики христианизации, мистическое предвидение последующих скитаний по всему свету жителей деревни), но не одно из объяснений не является единственно верным. Сарман Биги также рассказывает истории для того, чтобы лучше объяснить характер своих односельчан или людей, так или иначе оставивших след в памяти потомков, таким образом косвенно охарактеризовать их (истории о Бату Сакаеве). Повествователь пересказывает истории, которые он услышал в Турции от своего друга-патрона Исламбека Топчибаша. Исламбек Топчибаш же пересказывает Сарману то, что услышал от своего отца Махмуда Топчибаша (как можно видеть, модель «текста в тексте» усложняется, как, например, в романе «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого). В «Бормотании старика Зарифа» простая история о последнем периоде жизни старика Зарифа, разговаривающего с самим собой, наполняется глубоким смыслом, становится ключом для понимания старческого бормотания Махмуда Топчибаша. Исламбек Топчибаш, расшифровав бормотания своего отца, понимает, что отец, говорящий из завтрашнего дня, предрекает всей татарской нации гибель («Однажды наша нация обратится к себе завтрашней и не услышит ответа» [Юзеев, 2015, с. 153]). В этом можно видеть влияние идей Гаяза Искахи, который предсказывал вымирание татарской нации в книге «Исчезновение через двести лет». В истории «Сундук Гаяз-бея» рассказывается об испытаниях, которым подверг Гаяз-бей Махмуда Топчиаша для того, чтобы показать ему эфемерность богатства и почестей. С одной стороны, эта история характерна для восточного повествовательного дискурса. Например, существует притча «Древний сундук Нури-бея», входящая в репертуар каландаров (бродячих суфийских дервишей) и известная на востоке с XIII века, со сходной проблематикой и поэтикой [Шах, с. 26–27]. С другой стороны, в «Сундуке Гаяза-бея» можно найти отсылки к новелле «Клуб гашишистов» Теофиля Готье (образы лестницы, дыма, сна, странных часов). Такое изысканное совмещение восточных и западных традиций подчеркивает не только сложность понимания и интерпретации именно этой истории, но и сложность романа в целом.

С. Юзеев монтирует почти исторические эпизоды с легендарными свидетельствами, которые, будучи отражением народного сознания и народной памяти, становятся важной, если не приоритетной составляющей понимания смысла истории («сердцевины событий»). Писатель работает на стыке документально-исторического, философско-психологического и мифопоэтического планов, касается сферы мистического опыта. В романе «Не перебивай мертвых» пространственные координаты, в которых оказывается главный герой, сакрализуются, наделяются высшим смыслом, становятся отображением моделей национального космоса (татарская деревня Луна и индейская деревня Килья), потому что «даже в самой маленькой деревеньке заключена полнота всего мира» [Юзеев, 2015, с. 73]. Татарская деревня Луна располагается рядом с Черным лесом, в котором находится Поляна мертвых, на которую возвращаются души умерших после своей смерти. Для того, чтобы встретиться с душами, поговорить с ними или попросить у них совета, нужно прийти на эту Поляну «после захода солнца, когда стихает ветер, ведь мертвые не любят шума» [Юзеев, 2015, с. 9]. Во время полной тишины можно услышать, как мертвые на этой Поляне поют песни. Под землей под двумя горами деревни Килья находится подземный мир мертвых, «полный тайн», но попасть туда можно только тогда, когда умрешь. Речка, текущая рядом с деревней, имеет женскую суть, потому что «ее повороты плавны, как изгибы женской фигуры, берега покаты, как женские плечи, ее голос тих» [Юзеев, 2015, с. 238]. Рядом с деревней Килья тоже протекает река, но у нее «мужской голос, берега угловаты, а течение стремительно и напористо, как нрав мужчины» [Юзеев, 2015, с. 238]. Жители Кильи полагают, что красивая женщина может быть духом гор. Красный волк, агуарачай, становится духом этого места и орудием возмездия, принесшим смерть Минлебаю Атнагулову. В деревне Луна волк-лунатик становится предвестием страшных мировых войн и катастроф. В этой деревне живут люди, наделенные особыми способностями. Например, Фатима Сакаева «могла приручать смерчи, а волк-лунатик спокойно лежал у ее ног» [Юзеев, 2015, с. 55]. Песни, которые поет Халил, трогают всех слушателей до слез. В пространство двух деревень

органично вписаны существа языческой мифологии. Эти существа в мире романа живут рядом с «реальными» героями, оказываются с ними в одном пространстве и вступают в визуальный и иной контакт. Подобное использование персонажей национальной мифологии характерно для произведений с чертами поэтики магического реализма. Если в деревне Килья их не так много (женский дух горы, красный волк), то в деревне Луна их гораздо больше. Сарман Биги рассказывает несколько историй о Бату Сакаеве, легендарном предке Фатимы Сакаевой. В двух историях рассказывается о встречах Бату с Албасты. В романе дается характеристика этого мифологического существа: «чаще всего оно предстает в виде женщины ростом не выше полутора аршин, но может появляться и в других образах», «может прийти к человеку, когда тот спит, и задавить его» [Юзеев, 2015, с. 34]. Это существо неразрывно связано с жизнью и прошлым, призывает человека нести ответственность за все, что совершил. Татарский просветитель конца XIX — начала XX вв. Каюм Насыри сравнивал Албасты с русским домовым и с татарским убыром и писал, что это существо давит ночью человека и при этом «пьет из сердца кровь» [Насыри, с. 18]. Михаил Глухов отмечал, что Албасты — «злой демон, связанный с водной стихией», а появление этого существа становится предзнаменованием скорой смерти человека [Глухов, с. 175]. Первый раз Бату Сакаев видит Албасты в образе женщины, сидящей на телеге с сеном деревенского лентяя и завистника Яхьи Атнагулова. Второй раз Албасты приходит ночью в образе паука к засыпающему Бату после того, как он убивает незнакомца у родника. Но Албасты не причиняет вреда Бату потому, что утром обнаруживается, что он убил разбойника, подстерегавшего у родника своих жертв. Албасты появляется еще раз в романе. А именно в истории Минлдебая Атнагулова. Именно Минлебай безжалостно и бесстрашно убивает выстрелом из браунинга Албасты, отказывясь нести ответственность за свое прошлое и свои преступления, односельчане же ощущают «дыхание бездны за его спиной» [Юзеев, 2015, с. 86].

Сарман Биги рассказывает историю своей встречи с Матерью воды. Мать воды — дух реки деревни Луна, водное божество. Она выглядит как женщина с

длинными волосами, одетая в «просторное платье цвета речных водорослей» [Юзеев, 2015, с. 75]. Мать воды сидит на стволе упавшего дерева, расчесывает золотым гребнем волосы и смотрится в зеркало, которое может предсказывать будущее, отражать и видоизменять реальность. Именно это зеркало украдет Сарман Биги, в него заглянет Минлебай Атнагулов и увидит в нем место своей смерти. Образ Матери воды вызывает ассоциации с известной татарской поэмой «Су анасы» («Водяная») классика татарской литературы Габдуллы Тукая. С. Юзеев, используя основу тукаевской поэмы, вносит некоторые изменения в классический сюжет. Так, Сарман Биги забирает у Матери воды зеркало, а не гребень, и сам относит это зеркало на то место, откуда он его взял, тогда как Водяная Тукая сама приходит в деревню за своей вещью. Именно Сарман Биги предупреждает об опасности Мать воды во время красного террора отряда Минлебая, спасает ей жизнь. Можно видеть, что традиционные образы татарской мифологии (Албасты, Мать воды или Водяная) демифологизируются, наделяются новыми функциями, становятся уязвимыми в жестоком мире (убийство Албасты, беззащитность Матери воды). Наличие этих существ становится именно тем волшебным, чудесным началом, существующим в реальной действительности, на основании которого можно говорить о чертах магического реализма в романе. Более того, С. Юзеев тонко меняет взгляд, фокусировку, способ наблюдения за описываемыми событиями: взгляд старого профессора и взгляд деревенского мальчишки Сармана Биги, взгляд современного кинорежиссера, оказавшегося в рабочей командировке рядом с деревней Луна и увидевшего всех описанных персонажей. В романе меняется взгляд воспринимающего реальность: от примитивного, доверчивого и любопытного взгляда ребенка до взгляда умудренного жизненным опытом старого человека. Благодаря этому смещению возникает чувство веры в существование этой особой таинственной реальности. Особую значимость приобретает в романе образ лодки. Лодку мастерит мудрый старик Вафа-баба, на ней уплывает и спасается от преследователей молодой Сарман Биги, в конце романа кинорежиссер находит лодку, построенную старым Сарманом Биги. С одной стороны, образ лодки выполняет сюжетообразующую,

композиционную функцию (закольцовывание отдельных частей романа), с другой стороны, наделяется глубинным мистическим содержанием. С помощью этого образа актуализируется восточный повествовательный дискурс. В суфийских текстах образ корабля, лодки понимается как символ «внешнего, книжного, рационального знания, неспособного проникнуть в мир духовных сущностей и Высшей Истины» [Брагинский, с. 210]. Одновременно, символом духовного мира выступает море, водная стихия. Корабль, лодка, плывущие по морю, реке, символизируют тайные знания, то, что удалось постичь, познание Высших Истин. Неслучайно поэтому, в конце романа автор пишет, что «река приняла меня, как посвященного» [Юзеев, 2015, с. 268].

Для писателя важное место занимает мотив тишины, молчания, нередко прорастающий причудливыми образами и определяющий движение сюжета. В отдельных случаях он закреплен явно или скрыто в самой поэтике заглавий его произведений: «Не перебивай мертвых», «Сквозняк тишины», «О тех, кого нет» и др. Писатель, по меткому замечанию исследователя Г. Зайнуллиной, «выступает порой как медиатор между какими-то запредельными, таинственными силами, направляющими судьбы его героев, и обыденной жизнью» [Зайнуллина, с. 2010]. И в этой системе координат образ тишины имеет обширную семантику и воплощается в его произведениях в разнообразных формах: это и описание собственно тишины в природе, когда герою становятся доступными голоса иных миров; это и «звучащая» зловещая тишина, предвещающая или сопровождающая катастрофу в частной или исторической судьбе; это и сознательная стратегия поведения человека, находящегося на определенном этапе личностного развития, когда ему открываются внутренние причины происходящего и его взгляд и слух направляются вовнутрь (это «значимое молчание» некоторых персонажей писателя сродни ослеплению познавшего истину Эдипа). Герои-протагонисты Юзеева обладают философской пытливостью в освоении мира и чуткостью к скрытым от большинства людей мистическим мотивам событий.

В романе «Не перебивай мертвых» значительная роль отводится экзистенциальной проблематике. В одном из интервью Юзеев говорит, что «в

латиноамериканской прозе и кино ушедшие в мир иной постоянно присутствуют в мире живых, участвуют в разговоре. Это воплощение того, что мы носим в своей голове. Люди, которые ушли, постоянно с нами. Мы с ними советуемся, иногда спорим» [Любимова]. В романе татарского писателя души умерших также сопровождают главных героев романа на протяжении всей жизни. Они дают советы и помогают, вступают в спор с живыми. Именно в связи с образами мертвых в роман вводится понимание добра и зла как экзистенциальных категорий. Добро и зло — это части одного целого, неразрывно связанные друг с другом. Неслучайно поэтому, в романе «Не перебивай мертвых» варьируется тема двойничества. Сарман Биги и Минлебай Атнагулов, Минлебай и Халил — герои, олицетворяющие собой добрую и злую стороны человеческой натуры. Если при жизни те или иные персонажи были нравственно разделены, то после смерти все возвращаются в родные места, объединяются на Поляне мертвых. Подобное существование в одном пространстве живых людей и мертвых душ, призраков говорит о сложном соединении двух разных царств, миров, по терминологии Венди Би Фэрис. Способами познания этого мира становятся сны и пророчества. Пример: Фатима Сакаева видит глубокие сны о будущем. В этих снах Фатима встречается с Сарманом: их сны одинаковы, что говорит о сильной духовной близости двух молодых людей. После просмотра картины Вернера «После казни» Сарман Биги видит сон — кошмарную фантасмагорию, в котором по законам онейрического пространства преломляется окружающая действительность. Писатели — магические реалисты достаточно часто используют мотив пророчеств, гаданий, предсказаний, с помощью которых заглядывают в будущее («Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, «Книга смеха и забвения» М. Кундеры, «Дети полуночи» С. Рушди). В романе Юзеева предсказывают будущее как языческие существа (зеркало Матери воды), так и люди. Старая цыганка нагадывает на картах Халиулле Камалееву, что он встретится со своим дедом Закарией Камали. Сарман Биги, пытаясь узнать, как найти Минлебая, обращается за помощью к китайцу, гадающему по Книге Перемен, старой армянке, гадающей по кофейной гуще, к шаману в Каракасе, гадающего по

внутренностям убитого койота. Однако все предсказатели повторяют Сарману: «Тот, чьей смерти ты желаешь, тебе не по зубам». Позднее Сарман найдет Минлебая и отомстит ему, когда придет время.

Сарман Биги, рассуждая о жестокости и насилии власти в XX веке, сравнивает народную сказочную реальность и мир окружающей действительности. Профессор недоумевает, почему палачи и тюремщики, доносчики и стукачи не наказаны, «ведь в любой сказке злая сила терпит поражение (будь то лесное чудовище Шурале, страшный упырь, злой барин или завистник Яхья Атнагулов)» [Юзеев, 2015, с. 132]. Подобное соотношение доброго мира сказки и жестокой гнетущей обыденной действительности можно найти в произведениях других представителей национальных литератур, например, в романе И. Машбаша «Раскаты далекого грома». Сарман Биги сравнивает XX век со Средневековьем и утверждает, что «весь воздух этого века пропитан человеческой ненавистью» [Юзеев, 2015, с. 123]. Оценки автора более нейтральны, он эпически доносит «чужой» человеческий опыт, полагая: «что должно передаваться, — будет передано, и животворная цепочка не прервется» [Юзеев, 2015, с. 113]. При этом он стремится запечатлеть не только слова, но и пустоты в речи рассказчика, «молчание, которое нельзя перебивать и которое столь же емко, что и молчание мертвых» [Юзеев, 2015, с. 112]. Рассказчик в общении с собеседником еще раз проживает те моменты, которые отстоялись в его сознании как сущностные, определяющие, фатальные, он размышляет о них и в контексте национальной судьбы, переводит их в бытийную плоскость. В частности, революция и гражданская война осмысливаются в романе как факты истории, но при этом психологически опосредованно — через субъективное видение и оценку героя. Образы национальной мифологии помогают раскрытию описываемых событий в их специфически национальном восприятии. «В головах моих угнетенных соплеменников, — говорит Сарман Биги, — жила мысль о свободе, и часть из них без оглядки следовала за теми, кто обещал ее — будь то Степан Разин, Емельян Пугачев или Владимир Ленин. Мысль о свободе всегда затмевала мысль о кровавой расплате» [Юзеев, 2015, с. 48]. Именно эта скорее

романтическая идея свободы движет, например, восьмидесятилетним богатым купцом Бату Сакаевым, который погибает на баррикадах 1905 года. Жители деревни Луна не ищут исторических закономерностей и политических причин войн и революций, зато реальность, в которой они пребывают, органично вписывается в систему мифологических представлений: волк-лунатик, пробегающий ночью по деревне, появляется пред русско-японской, первой мировой и гражданской войнами, то есть предвосхищает своим появлением грядущие кровавые события — люди понимают, что скоро многих мужчин унесет из деревни «темной, быстрой водой», а потом их души будут «возвращаться и селиться на Поляне мертвых» [Юзеев, 2015, с. 9].

К 1914–1915 годам, в сравнении с началом века, как показано в романе, общественная ситуация несколько изменяется и радикализуется: выдвигаются различные идеи, в свете которых показан резонанс внешней политики России в мусульманском мире. Ишан Габдельвакиль полагает, что татары не должны участвовать в войне, ибо Германия — союзник Турции, а Россия — ее противник. «И потому татары… должны следовать воле турецкого султана, который, как известно, является предводителем мусульман всего мира» [Юзеев, 2015, с. 17]. Мулла Гильметдин, священнослужитель — джадид, призывает соплеменников подумать в первую очередь о себе и слушаться «муфтия, который в Уфе… а от него… не было призыва поддержать джихад» [Юзеев, 2015, с. 18]. Отмечается усложнение исторического сознания образованных людей накануне событий 1917 г., идейная дифференциация татарского общества, хотя простые жители по-прежнему мало вникают в подобные разговоры, их отношение к истории вполне фаталистично: во взоре крестьянина Закарии Камали «была спокойная правота посвященного. Он знал, что в любом случае вернется. Не знал только, где сгниет его тело, в Сербии или Восточной Пруссии» [Юзеев, 2015, с. 18]. Подобная идейная дифференциация татарского общества, формирование нового сознания «на рубеже XIX–XX вв. было неразрывно связано с проблемой национальной идентичности и самоидентификации» [Фахрутдинов Р.Г., Фахрутдинов Р.Р., с. 299].

Приход Октябрьской революции связывается с образом города, культура которого, в отличие от опоэтизированного деревенского мира, как будто погруженного в фольклорное циклическое время, скорее внушает страх: сквозняки в мрачных подворотнях Казани, жестокие уличные потасовки, багровые туманы над озером Кабан после ночей, наполненных воплями, винными парами и продажной любовью. В этом городе вызревает жестокость Минлебая Атнагулова: приятель детства главного героя, революционер, бомбометатель, красный комиссар, оказывается на самом гребне разрушительной волны и ощущает ее как родную стихию. Темная вода реки Булак, которая делит город на татарскую и русскую половины, становится реальным воплощением тех мифических «темных вод», которые уносили жителей Луны в тяжелые годы.

Революционные события для родного рассказчику мира — небывалое потрясение, Сарман Биги подчеркивает их кровавую театральность, квинтэссенцией которой становится садистская режиссура Минлебая Атнагулова. Он превращает казни пленных и односельчан в театрализованные действа, сопровождаемые исполнением классической музыки. Садист-эстет, а не романтик революции и не железный большевик олицетворяет в сознании рассказчика, чудом избежавшего расстрела, пришедшую в селение революцию, и он же персонифицирует зло, которое оказывается на какой-то момент сильнее самой смерти.

События дальнейшей истории (служба в Восточном ведомстве, поездки в качестве члена комиссии по концлагерям, участие во французском партизанском движении маки, научные изыскания) не так четко и детально прописываются в романе, скорее они даются как исторический фон для жизни и поисков Сарманом Биги своего злейшего врага. Это, скорее всего, делается сознательно автором романа, поскольку не может так охарактеризовать национальный колорит, во всех противоречиях искания национального духа, как подробное изображение его родной деревни.

Роман С. Юзеева «Не перебивай мертвых» основан на событиях национальной и общемировой истории, а также соотносится с фольклорной и

иными литературными традициями. Сложное соединение образов татарской мифологии, языческих существ (Албасты, Мать воды, Шурале, призраки) и правдоподобного реалистического описания происходящих событий дает возможность говорить о наличии в романе «Не перебивай мертвых» черт магического реализма. Сложная композиционная структура романа, напоминающая, с одной стороны, о восточной «обрамленной повести», а с другой стороны, о модели «текста в тексте» (Ю.М. Лотман) и рекурсивной художественной техники, и изысканная художественная образность (образы лодки, лестницы, снов, предсказаний) позволяют выделить в романе черты восточного повествовательного дискурса, а именно черты литературных традиций суфийских дервишей. Приоритетным для С. Юзеева становится субъективное, личное восприятие «тайной сердцевины» происходящих событий, изображенных в сложном соединении документально-исторического, философско-психологического и мифопоэтического, фантастического планов.

Междисциплинарный характер творчества С. Юзеева, его работа в кино, профессиональная привычка соотносить вербальный, визуальный и звукоряд дает возможность рассматривать роман «Не перебивай мертвых» в контексте синтеза искусств. Музыкальное начало во многом определяет сюжетно-композиционную структуру, мотивную систему, особую «ритуально-заклинательную» интонацию и насыщенную образность романа. На С. Юзеева — романиста, безусловно, повлиял киноязык, особая кинопоэтика, элементы которых и их влияние проанализированы в исследовании как на уровне отдельного эпизода, так и на уровне архитектоники всего текста. Живописное начало дает возможность рассмотреть проявление «риторики эпохи», особое чувство цветовой гаммы и цветописи.

3.2. Малая проза Салавата Юзеева

Повесть «Сквозняк тишины»

В научных исследованиях рассматриваются различные проблемы, так или иначе связанные с выражением тишины, молчания, безмолвия в таких искусствах, как живопись, музыка, кинематограф, литература. М.М. Бахтин так характеризовал различие между понятиями: «В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)» [Бахтин, 1979, с. 338]. Более подробно противопоставление тишины, безмолвия и молчания, заданное, возможно, работами Бахтина, было рассмотрено лингвистами на языковом материале [Арутюнова; Иоанесян]. Н. Арутюнова писала, что «тишина — на всех одна, молчание у каждого свое» [Арутюнова, с. 114]. Исследователи предпринимали попытки философски осмыслить феномен тишины, например, Т. Цивьян указывала, что «в экзистенциальном смысле звук противопоставляется тишине как космос хаосу и жизнь смерти» [Цивьян, с. 75].

Французский историк Ален Корбен сделал попытку написать краткую историю тишины, рассмотрев те аспекты феномена, которые бытовали в социуме как в Древности, так и в эпоху Возрождения, однако из-за развития общества, индустриализации оказались утраченными в современности. Корбен пытается показать, что раньше тишина была несколько другой, так же, как и люди, которые ее слышали и воспринимали. Если в прошлом люди «умели чувствовать глубину, присущую тишине, и наслаждаться разнообразием ее оттенков», то в современности людям «трудно обрести тишину», они не могут «расслышать свой внутренний голос и ощутить от этого спокойствие» [Корбен, с. 7–8]. Причину изменения отношения к тишине, молчанию (от восхищенно-почтительного до отчужденного и даже враждебного) Корбен видит не столько в возрастающем шуме городов, сколько в плотности информационного потока, что приводит к тому, что «люди постоянно взаимодействуют друг с другом, и в результате слова

текут непрерывно, человеку некуда деться от них, он начинает бояться тишины» [Корбен, с. 9].

В текстах современного татарского прозаика, драматурга и кинорежиссера С. Юзеева важное место занимает мотив тишины, нередко прорастающий причудливыми образами и определяющий движение сюжета. В отдельных случаях он закреплен явно или скрыто в самой поэтике заглавий его произведений: «Не перебивай мертвых», «Сквозняк тишины», «О тех, кого нет». Писатель, по меткому замечанию Г. Зайнуллиной, «выступает порой как медиатор между какими-то запредельными, таинственными силами, направляющими судьбы его героев, и обыденной жизнью» [Зайнуллина]. И в этой системе координат образ тишины имеет обширную семантику и воплощается в его произведениях в разнообразных формах: это и описание собственно тишины в природе, когда герою становятся доступными голоса иных миров; это и «звучащая» зловещая тишина, предвещающая или сопровождающая катастрофу в частной или исторической судьбе; это и сознательная стратегия поведения человека, находящегося на определенном этапе личностного развития, когда ему открываются внутренние причины происходящего и его взгляд и слух направляются вовнутрь (это «значимое молчание» некоторых персонажей писателя сродни ослеплению познавшего истину Эдипа). О разнообразии значений и смыслов тишины в литературном произведении Т. Барсукова писала, что «в одних произведениях она реальная, земная (Ч. Айтматов), в других космическая, фантастическая (С. Лем), в третьих мистическая (К. Кастанеда, Г. Маркес), в четвертых тяжелая, давящая, смертельно усталая (Ф. Кафка)» [Барсукова, с. 36]. Герои-протагонисты Юзеева обладают философской пытливостью в освоении мира и чуткостью к скрытым от большинства людей мистическим мотивам событий.

В двухчастной повести «Сквозняк тишины» тишина становится для героев и самого автора одним из способов познания смысла жизни, проникновения в структуру мироздания. Причем этот процесс разворачивается как в рамках «современного» сюжета, так и в легендарно-исторической перспективе,

мотивированной наличием текста в тексте (один из героев повести — писатель). О том, что в первой части повести излагается произведение Муртазы Летова, героя, возникающего во второй части, мы узнаем постфактум. Но раньше, чем намечаются сюжетные скрепы, связь частей проявляется на уровне лейтмотивов, в частности лейтмотива тишины. Причем если в первой (притчевой) части, отсылающей к давним временам и легендарным событиям, образ тишины органичен, в нем отчетливо слышится дыхание вечности, улавливаемое в судьбах людей и событиях их бытовой жизни, то во второй части (современной) мир полон шума и деловой суеты, тишина здесь редкая гостья, еле уловимый «сквозняк», который, однако же, напоминает о себе тем, чей слух еще не закрылся для вечных истин. Шум, сквозняк и тишина неслучайны, поскольку «маркируют границы миров — этого и того, означают переход в сферу сакрального опыта, наделяются исключительно важными функциями в ритуально-обрядовой практике разных культурных традиций» [Некрасова, с. 187].

Центральный образ первой части — «Поэма тишины», о которой герой Зия Акмал узнает от старого погонщика верблюдов, а тот, в свою очередь, слышал о ней в другом пересказе, — это некий текст длинною в 888 строк, сочиненный Хасангат-хазретом и прочитанный им согражданам, укрывшимся в Главной мечети города Булгар, который захвачен Аксак-Тимуром. Последняя фраза поэмы, которую произносит перед гибелью ее автор: «Этот мир — словно старая одежда, пришло время ее сменить» [Юзеев, 2005, с. 5]. Очарование легенды усиливается сообщением о том, что «Поэма тишины», это средоточие мудрости и некоего тайного знания, была утеряна как целостный текст, но строки ее разобрали и заучили оставшиеся в живых свидетели событий, чтобы передать их своим потомкам — и таким образом сохранить. И эти неожиданно всплывающие в самых разных местах и ситуациях отрывочные «воспоминания» жадно ловит и собирает воедино Зия Акмал. «Он посвятит все свое земное существование поиску разбросанных по свету строк поэмы. И однажды он прочтет ее целиком, все 888 строк, или 1002, плюс последняя строка, которую он уже знал. И это будет обретение истины, вкуса которой он так пока и не почувствовал» [Юзеев, 2005,

с. 7] Каждая найденная героем мудрость («Все отмерено небесами, даже густота чая», «Он был так страшен в бою, что даже ветер его боялся», «Все свое забираю себе» и т. д.) сопровождается бытовой историей, необычной встречей, значимым разговором, иногда вскользь услышанным, и, в конце концов, сама жизнь Зии Акмала становится историей-комментарием к ним же сказанной фразе: «Отныне я делаю то, чего хочет моя душа!» [Юзеев, 2005, с. 24]. И хотя легенда о «Поэме тишины» оказывается вымыслом старого погонщика верблюдов, она обретает реальность на духовном уровне: ее магия помогает герою осмыслить собственную жизнь и найти смысл существования. «Каждый человек носит в себе Поэму Тишины, и поэма эта бесконечна. Всегда можно завершить ее заключительной фразой, но это будет обман, на самом деле поэма продолжается всегда» [Юзеев, 2005, с. 24].

На уровне макропоэтики первая часть повести «Сквозняк тишины» актуализует «восточный» повествовательный дискурс, что выражается в разветвленной системе персонажей и сюжетных линий, которые как бы «нанизываются» друг на друга, прорастают друг в друге. Все эти разнородные единицы связаны с центральной повествовательной линией (в случае первой части повести Юзеева — с поиском героем строк из «Поэмы Тишины»), дополняют и эстетизируют ее. В европейской литературе подобное построение текста, содержащего цепочки историй-комментариев, можно обнаружить, например, в «Декамероне» Дж. Бокаччо, романе Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». Однако, если, по мнению Ю. Лотмана, в романе «Рукопись, найденная в Сарагосе» Ян Потоцкий уходит от реальности «в мир словесной игры», то повесть Юзеева становится близка роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором использование конструкции текст в тексте, рассказ в рассказе становится «восхождением от кривляющейся кажимости мнимо-реального мира к подлинной сущности мировой мистерии» [Лотман, 1992, с. 159].

Во второй части повести «Сквозняк тишины» действие перенесено в современные координаты. Центральный персонаж, Вахап Аминов, у чайного

киоска знакомится с пожилым человеком и через несколько минут видит, как старика насмерть сбивает машина, за рулем которой находится известный бандитский авторитет. Для героя наступает «момент истины»: он стремится добиться наказания преступника по закону, уголовному и человеческому, а все вокруг предостерегают его от опасного шага, угрожают или предлагают сделку с совестью. В результате бескомпромиссного поведения герой оказывается в западне и гибнет, причем последней его земной фразой, отпечатанной на компьютере, становятся уже известные слова автора «Поэмы Тишины»: «Этот мир — словно старая одежда. Пришло время ее сменить» [Юзеев, 2005, с. 54]. Так две части произведения С. Юзеева отражаются одна в другой. Автор выстраивает систему персонажей-двойников, зеркально повторяющиеся сцены, во второй части проясняется и собственно само происхождение первой: история Зии Акмала, разыскивающего загадочную поэму, не что иное, как текст повести писателя Муртазы Летова, которую читают современные герои, то есть легендарный сюжет оказывается «внутри» современного, «сквозняк тишины» поглощает или, может быть, становится чреват «поэмой тишины». При этом повествовательная структура во второй части заметно изменяется в сторону упрощения, что заставляет думать о печальной рефлексии автора по поводу истощения и спрямления художественного языка в изменившемся мире: времена неторопливо-изысканной, содержательно и композиционно «бездонной» обрамленной повести прошли. Однако и современный человек, по мысли автора, может нести в себе Поэму Тишины — именно так воспринимаются жизнь и поступки положительных героев второй части, предпринимающих попытку восстановить утраченный идеал вдумчивой, совестливой жизни, сложного поиска истины и напряженного диалога с высшими силами, сохранить чувство собственного достоинства и верность своим словам и нравственным основам жизни. То, что в плоскости мифа или фантазии писателя выглядит величественно, в современной действительности — трагично и невостребовано.

Центральный сквозной образ Тишины, символизирующей способность человека найти самого себя, постичь доступное ему тайное знание, как видим, в

разных частях повести Юзеева представлен по-разному. Зия Акмал ищет свою Поэму тишины практически всю жизнь, опускаясь под воду, поднимаясь на вершину горы и проникая в пещеры отшельников, приобретая в этом напряженном поиске фантастические умения и способности («находиться одновременно в двух местах и за день преодолевать семь климатов», «выучил язык степного ветра, а также язык ветра пустыни») [Юзеев, 2005, с. 9]. «Поэма водила его за собой с одного края света на другой, закалив и тело и душу», она несет в себе возвышающее начало, поскольку пусть и в разрозненном виде, но смогла сохраниться [Юзеев, 2005, с. 9]. Иной раз герой сомневается в «правильности строк поэмы, так как люди, передавая их друг другу, вполне могли пропускать или изменять слова», он допускает, что многие строки оказались окончательно утраченными [Юзеев, 2005, с. 15]. Но строки оживают в других преданиях и легендах, что показывает неразрывную связь Поэмы Тишины с народным, фольклорным началом, укорененность ее в народном сознании. Зия Акмал «обживался в пространстве поэмы, как в доме, в котором жило много людей» [Юзеев, 2005, с. 14]. Мир природы тоже проницаем для нее: герой доверяет реке слова из Поэмы, когда читает вслух, потому что «если доверить слова реке, вода все услышит и унесет, а затем придут новые слова. Если же довериться человеку, слова может услышать Иблис, который все испортит» [Юзеев, 2005, с. 10]. Таинство чтения вслух Поэмы Тишины становится сродни мистическому переживанию, опыту. Сама Поэма одушевляется: «блуждает из одной речи в другую, словно прячась и чего-то боясь. Поэма не желает быть узнанной и лишь время от времени дает о себе знать» [Юзеев, 2005, с. 15]. Она доверяет себя Зии Акмалу как посреднику и медиатору между мистическим миром и человеческим. В конце своего странствия по миру Зия Акмал понимает, что «слово не может быть без тишины. Тишина рождает слово и его подтверждает. Слово и тишина сотканы из одной материи» [Юзеев, 2005, с. 24].

Во второй части центральным становится образ Сквозняка Тишины, который и дает название всей повести. Он «напоминает помехи в эфире, мчащийся в проводах ветер, гул, бормотание, мурлыканье, скрежет вперемежку с

шепотом», в нем «можно различить обрывки фраз», которые произносят «голоса мертвых», «детский голос — это ты в детстве», можно также «услышать себя в старости» [Юзеев, 2005, с. 24]. Его можно услышать, как слышит Вахап Аминов, в телефонной трубке или в толпе людей на вокзале, в гулких больших помещениях. Трансляция голосов по этому сквозняку тишины имеет слишком «высокие частоты», которые «может уловить только очень чувствительная душа» [Юзеев, 2005, с. 25]. Для распознавания его, как говорится в повести, «душа должна встрепенуться навстречу ему, а тебе остается только не мешать ей, лучше всего при этом пить чай с сухим листом клена» [Юзеев, 2005, с. 25]. Вахап Аминов читал и ценил повесть Муртазы Летова и был согласен с его мыслью о том, что в душе каждого человека живет своя собственная поэма, которую нужно попытаться услышать. Но Вахап полагал также, что «есть общее поле, а точнее — сквозняк тишины, откуда приходят слова к тем, кто способен их расслышать» [Юзеев, 2005, с. 44]. Он сам в определенный момент жизни смог это сделать, что привело его к гибели.

Итак, образ тишины в повести представляется амбивалентным: он связан со светлыми началами жизни (поиск истины, творчество писателя, народные предания о величественном прошлом, память) и противоречивым, опасным миром реальности (забвение нравственных ценностей, искажение времени, связь с миром мертвых). Однако в заглавие выносится именно Сквозняк Тишины, образ, который, как можно предположить, более адекватно передает состояние современного мира и человека. Поэма Тишины остается фантазией писателя, недостижимым, практически утраченным идеалом.

Синестезия названия повести Юзеева подчеркивает необычную смысловую наполненность понятия «тишина» и настраивает на восприятие текста не столько как повествования о земных мытарствах и приключениях героев, сколько как описание их пути к высшему знанию. Значительное место и роль образа тишины в повести татарского прозаика дает возможность согласиться с мнением М.Н. Эпштейна о том, что «тишина не имеет автора, она, в отличие от молчания,

есть состояние бытия, а не действие, производимое субъектом и относящееся к объекту» [Эпштейн, с. 179].

3.3. Цикл «Казанские сказки» С. Юзеева

В «Казанских сказках» (2012) переосмысление и использование национальной и русской фольклорной сказочной традиции, а также традиций сказки литературной (авторской), как и трансформация положенных в основу повествования известных исторических событий делает стилизации современного татарского писателя С. Юзеева приметным фактом российского литературного процесса. Во вступлении к циклу автор подчеркивает вневременной характер бытования сказок в культуре разных народов, поскольку «сказки — они как вода, текут и никуда не исчезают», «а если какая и исчезнет, глядишь — появилась там, где ее никто не ждал, как ручей из-под земли или как дождь с неба» [Юзеев, 2012, с. 105].

Содержательная специфика сказочного цикла Юзеева — переосмысление и фантастическое преломление реальных трагических событий истории (казанские походы Ивана Грозного 1545–1552 гг.). Политические мотивы происходящего — стремление русского царя расширить государственные границы и укрепить власть — подменяются альтернативной сказочной мотивацией, связанной с действиями хозяина Волги — Сома, откусившего весла царской лодки. Все этапы казанского похода, которые отражает композиция цикла, сопровождаются в сказочных координатах волшебными эпизодами и неожиданными, преимущественно комическими бытовыми и психологическими деталями, наслоением обстоятельств, в результате которых Казань так и остается не покоренной. Так, перебраться через Волгу московскому царю помогает старуха-колдунья, которая с помощью волшебного камня превращает воду реки в лед, а первая атака на Казань не удается, потому что конь, на котором скачет московский царь, проносится мимо Казани, в сторону своей родной деревни Актай, на запах печного дымка и кыстыбыя. Здесь можно видеть как «в сказке господствует иной тип

рациональности: очевидное — невероятно, а фантастическое приобретает черты особой сказочно-условной реальности (повседневности)» [Владимирова, с. 60]. Юзеев создает свою особую сказочную реальность, в которой события реального исторического времени начинают переосмысляться.

В своем повествовании С. Юзеев касается реальных деталей военного похода, осады города и сопутствующих этому обстоятельств (подкопы, приглашение иностранных специалистов, использование сложной военной инженерии и т. д.), и исторически, как отмечает Р.Г. Фахрутдинов, при завоевании Казанского ханства потребовалась помощь «минеров-подрывников крепостных стен и башен, а также перебежчиков из Казани, хорошо знавших тонкости обороны своего города» [Фахрутдинов Р.Г., Фахрутдинов Р.Р., с. 134]. Однако писатель обыгрывает конкретно-исторические реалии в соответствии с законами сказочного жанра, а также подключает отсылки к целому корпусу литературных текстов, создающие игровое поле цикла. Во время осады Казани подкупленный «московитами» предатель перекидывает московским дружинникам через городские стены ключ от ворот города, но ключ уносит ворона. Московский царь, пытаясь выманить у вороны ключ, требует от своих советников найти приманку для нее — особенный сыр из Швейцарии. Ироничная отсылка к басне И.А. Крылова «Ворона и Лисица» и одновременно к современным гастрономическим реалиям предопределяет радикальное изменение хрестоматийного басенного финала: в «Казанских сказках» ключ не достается никому, а тонет в реке Казанке. Интертекстуальный план повествования расширяется и за счет европейских аллюзий. Читаем о том, как для осуществления подкопа московский царь приглашает ученого немца, обладающего «особой колдовской силой. Он мог подчинять себе тварей земных и подземных. Никто не знает, как он это делал — в дудку ли в какую дул, обряды ли какие совершал… — одним словом, колдовство это было» [Юзеев, 2012, с. 108]. Отмеченная юмором отсылка к средневековой немецкой легенде о Гамельнском Крысолове, легшая в основу многих художественных текстов, помогает автору мотивировать вторую неудачу царя Ивана при осаде Казани.

Армия кротов, которую призвал немец-чародей, не повредила городу благодаря ловкости кота Мурзая и его собратьев. Юзеев намеренно использует анахронизм, перенося в эпоху Ивана Грозного событие, относящееся к веку Елизаветы Петровны, когда царица в 1745 году, удивленная отсутствием мышей и крыс в Казани, велела привезти оттуда в Санкт-Петербург обученных котов. Обыгрывается в тексте и реальный факт использования при осаде города итальянской военной инженерии, и другие реалии, подвергшиеся игровой трансформации в условно-сказочном пространстве цикла. Результат этих трансформаций — сказочный конец: «Царь московский жил долго и счастливо — как говорится, жил не тужил, в баню ходил, на коньках катался, с горем не знался. Царица же казанская тоже не тужила, хоровод водила, в Казанке купалась, хвори не давалась» [Юзеев, 2012, с. 11]. Подобное соединение исторически точных деталей и фантастического элемента дает писателю возможность «выйти за пределы современности — к внеисторическим общечеловеческим и этническим универсалиям» [Загидуллина, с. 57].

По словам Е.Г. Тихомировой, «сказочные время и пространство, сливаясь, создают отражение уникальных опорных точек — доминант развития культуры, на которых строится вся социокультурная “территория” с присущими ей “там” и “тогда” феноменами, явлениями, методами по творению бытия» [Тихомирова, с. 5]. Естественно, что в сказках татарского писателя именно история взятия Казани становится таким культурным феноменом, который осмысляется с привлечением волшебных сил природы и сказочных помощников. Представляется ожидаемой и предложенная современным «сказочником» далекая от действительности счастливая для казанцев развязка событий, что делает возможным рассмотрение оригинального цикла Юзеева как литературы, созданной в русле альтернативной истории, как текста, в котором посредством сказочной фантастики вытесняется реальная национальная трагедия. По мнению исследователей татарской фольклорной сказки Гагаевых, сказка «моделирует страх татарского этноса перед русским несправедливым государством» и потому

нередко обращается к названным событиям истории [Гагаев А.А., Гагаев П.А., с. 6]. Как видим, Юзеев предлагает авторский вариант изживания этого чувства.

Композиционная структура цикла включает вступление, в котором автор пишет о любви взрослых и детей к сказкам и их роли в культуре, собственно 7 сказок, содержательно и сюжетно связанных друг с другом, и небольшое заключение, закольцовывающее повествование. Каждая последующая сказка связана с предыдущей сюжетно, комментирует и продолжает ее, и это позволяет говорить о связи текста Юзеева с традициями восточных сказочных циклов, тем более что в других произведениях писателя (например, повести «Сквозняк тишины», романе «Не перебивай мертвых») эти восточные повествовательные стратегии проявляются весьма отчетливо. Жанр обрамленной повести также требует «наличия в нем *(жанре — Д. С.)* рассказчика и слушателя», что и соблюдает в «Казанских сказках» Юзеев, рассказывая сказки читателям [Миннегулов, 1993, с. 291]. С другой стороны, фольклорные (в том числе и сказочные) стилизации присутствуют во многих литературах народов мира, в том числе и русской, на которую также ориентируется русскоязычный по преимуществу прозаик Юзеев, о чем свидетельствует уверенно поддерживаемая в цикле сказовая манера, использование традиционных для русской сказки языковых конструкций и элементов ритмизации, узнаваемых формул зачинов и концовок. По верному замечанию М.Н. Липовецкого, в основе литературной сказки можно видеть присутствие «неразложимых элементов жанрового архетипа народной волшебной сказки, ее “памяти жанра”» [Липовецкий, с. 154]. Фольклорно-историческая основа текстов, как уже говорилось, дополняется ироническими авторскими вкраплениями с отсылками к чужим текстам, шутливой этимологией некоторых слов и выражений (например, выражения «идите в баню»), комическими анахронизмами.

«Казанские сказки» продолжают традиции авторской литературной сказки, которая образно, сюжетно и стилистически связана с фольклорной, но модернизирует ее. Как нам кажется, по отношению к циклу Юзеева убедительно звучат слова исследователей о том, что «сказка — это возвращение человека к

своему этносу и себе подлинному, творческому человеку» [Гагаев А.А., Гагаев П.А., с. 9].

3.4. Малая проза Р. Сабирова

Рустем Раисович Сабиров родился в Казани 13 декабря 1951 г. Учился в Казанском финансово-экономическом институте, который окончил в 1973 г. как инженер-экономист. Посещал литературное объединение при музее А.М. Горького и Ф.И. Шаляпина (Литературно-мемориальный музей А.М. Горького), также студию «ARS-poetica» при Казанском государственном университете. В 1988 г. в сборнике «Горизонт» вышла подборка стихотворений писателя, позднее стал публиковать прозаические и драматургические произведения. С 1991 г. стал членом Союза писателей Татарстана.

За книгу «Конец лабиринта» в 2004 г. получил Казанскую литературную премию имени А.М. Горького. В 2008 г. за книгу «Беглец» — литературную премию Союза писателей Татарстана имени Г.Р. Державина.

Малая проза Р. Сабирова тематически разнообразна и сложна. Писатель обращается как к исторически давно прошедшим эпохам (времена испанской инквизиции в рассказе «Гравер», японского сегуната в рассказе «Бездна» и др.), так и к современности, при этом в произведениях сложно сочетаются реалистические компоненты и магико-мистические, как правило, вызванные внезапным переходом от одного состояния существования к другому или неким откровением, узнаванием скрытой тайны существования (витальное-мортальное; реальные люди — их души, призраки). Сам писатель в интервью, отвечая на вопрос, касающийся основных тем в творчестве, говорит, что основные темы и вопросы — «странности любви. Хитросплетения судеб. Талант и мастерство. Отдельно — фантастическая тема параллельных миров» [Хафизова]. Рассмотрим несколько рассказов из книги «Веретено» (2016), в которых можно обнаружить характерные черты магического реализма.

Существует полуофициальная, с научной точки зрения, гипотеза о том, что «реальность» (в пределах человеческой судьбы или истории) фиксируется в тот момент, когда человек проявляет волю или осуществляется некий выбор (индивидуальный или коллективный, осознанный или бессознательный). Оставшиеся (альтернативные) «вероятности» развития событий «существуют где-то за пределами нашей вселенной, но они существуют, а не являются химерами сознания» [Рыльщикова, с. 35], то есть реальность многовариантна. Эта гипотеза активно используется в рамках фантастического дискурса, в жанре альтернативной истории, который А.Б. Гуларян определил как «системный индикатор социального дискомфорта» [Гуларян]. Обратимся к произведениям, которые можно отнести скорее к психологической прозе, в которой фантастический элемент подчинен задаче раскрытия состояния героя, осмысления им своей жизни, ее пробуксовок и тупиков, неожиданной реализации ожиданий. В современной татарской русскоязычной литературе можно выделить ряд авторов (Ш. Идиатуллин, А. Нурисламова /А. Нури/, Р. Сабиров, С. Юзеев), в творчестве которых герои-протагонисты существуют как бы на грани обыденной, физической реальности и других миров, о существовании которых получают разного рода подсказки, эзотерические откровения, а в некоторых случаях даже перемещаются в реалии иного мира и обретают в нем альтернативное существование. В этой связи обращают на себя внимание два рассказа современных татарских писателей — Р. Сабирова и С. Юзеева, в которых главные герои в переломные (пороговые) моменты своей жизни соприкасаются с иной реальностью, альтернативной или хронологически сдвинутой по отношению к той, в которой они физически существуют или существовали до сих пор.

В рассказе Р. Сабирова «Окно» главный герой Виктор Кривин таинственным образом попадает из старого дома в Казани, где прожил часть своего детства, в номер гостиницы «Колос» в городе Краснонарск, в котором ранее не бывал. Привычный ему мир резко меняется, Кривин подозревает, что это просто сон, но окружающие его люди ведут себя так, как будто давно с ним знакомы, и видят в его странном поведении результат амнезии или душевной

болезни. Попытки героя вернуться в Казань, безуспешные звонки родным, наконец, отъезд не меняют ситуации: он снова возвращается в Краснонарск «через две недели, похудевший, с отросшей щетиной», потому что, как можно догадаться, и Казань в этом параллельном пространстве оказалась другой [Сабиров, с. 114]. В эпилоге рассказа Кривин и его знакомая Вероника исчезают из городка, «будто не было их тут отродясь» — сюжет закольцовывается, так как изначально ситуация «перехода» была спровоцирована встречей героя с подругой детства или ее двойником [Сабиров, с. 114]. Две реальности в рассказе как бы отражаются друг в друге, их первичность или вторичность относительны, притом, что остается не вполне проясненным стиль и качество жизни героя в «первой» реальности (кроме состояния кризиса среднего возраста); остается и возможность истолкования происходящего как сна или душевного недуга.

В рассказе С. Юзеева «Те самые деньги» повествование ведется от первого лица. Рассказчик в деталях излагает историю, произошедшую с ним несколько лет назад, а именно случай неожиданного обогащения при продаже старого дома фирме со значимым названием «Мэджик интернейшнл компани». Не имея собственного жилья, начинающий риелтор ночует в старинном особняке, выставленном на продажу. И каждую ночь там появляется старик, потомок купеческой фамилии Афандиных, которой когда-то принадлежало здание, и рассказывает истории его обитателей. Пытаясь обнаружить между этими историями причинно-следственные связи, на которые намекает ночной посетитель, и приложить к ним законы здравого смысла, герой терпит неудачу и в итоге просто доверяется их странной неочевидной логике. Крупная сумма денег, полученная им при заключении шутливого пари с одним из покупателей, становится вопреки ожиданиям (традиционно в литературе это связано с черной сделкой) скорее благодарностью за проявленную чуткость к таинственным событиям прошлого купеческой семьи, за отсутствие скепсиса в оценке мистической стороны этих событий.

Медиумами, проводниками героев в другую реальность, в которую они погружаются или с которой соприкасаются, в рассказах обоих авторов выступают

странные знакомые центральных персонажей, с иным миром так или иначе связанные. В рассказе Сабирова проводником становится бывшая соседка Кривина — Вероника Зотова, «скрипачерка», как ее дразнили в детстве, имеющая своего двойника в другой реальности. У Юзеева это старик, больше напоминающий призрак старого дома или его дух, но представляющийся герою инженером-электронщиком на пенсии, алкоголиком и потомком рода Афандиных, изредка посещающим родовое имение.

Порталами для осуществления фантастических контактов между двумя мирами (параллельными или сдвинутыми во времени) оказываются в обоих текстах старые дома в Казани. У Сабирова это двухэтажный запущенный домишко, который не любят жильцы, «не чая, как выбраться отсюда» [Сабиров, с. 91]. Дом отвечает своим нелюбимым обитателям «неистребимым духом гнили, плесени и грибка», при этом достигая зловещего олицетворения: кажется, что именно он «исподволь будоражит внезапные, бессмысленные ссоры, перерастающие в истошные скандалы, жалкие заговоры и бойкоты» [Сабиров, с. 91]. Символом иной реальности, знаком пограничного расположения этого дома, словно избушки Бабы-Яги, становится никем не замеченное, кроме Вероники, нарушающее геометрию здания тринадцатое окно — «там никогда не горел свет по вечерам», «его не должно было быть, но оно — было» [Сабиров, с. 93]. Оно обнаруживает себя только перед теми, кто способен перемещаться в этом необычном измерении, у кого в «той» реальности есть двойники. Как отмечает В. Топоров, окно — «важный мифопоэтический символ, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний — внутренний, и видимый — невидимый и формируемое на их основе противопоставление открытости — укрытости, и соответственно опасности (риска) — безопасности (надежности)» [Топоров, с. 250]. Окно может быть связано как со светом, радостью жизни, так и с опасностью, нечистой силой и смертью. В рассказе Юзеева порталом в иную реальность становится расположенный на городской окраине трехэтажный дом, имеющий богатую биографию: построенный купцами в XIX в., он стал свидетелем непростых судеб своих хозяев, а в советское время в нем размещались

военный комиссариат, а после — санаторий для туберкулезников. Рассказчика предупредили в шутку, что «в этом доме есть привидения», и последующие события убедили его, что это по крайней мере особое место [Юзеев, 2005, с. 168]. Его «сумрачные залы, не рождающие эха, тесные, темные коридоры могли напугать и вовсе не робкого посетителя», но для героя рассказа не страх, а пафос открытия и предчувствие откровения становится здесь главной эмоцией [Юзеев, 2005, с. 169]. Герой интуитивно предполагает, что «дом надо постигать справа налево, так же, как читают листы Корана, ведь именно по этой книге сверяли свое земное существование купцы Афандины» [Юзеев, 2005, с. 169].

Для героев Сабирова и Юзеева соприкосновение с мистическими явлениями становится судьбоносным, позволяет откорректировать собственную судьбу, найти себя в ситуации экзистенциальной потерянности, сделать рывок в бизнесе, познать вкус чуда, проявить особый слух и чуткость к тайнам жизни, которым обладают далеко не все. Однако восприятие этой реальности в рассказах различно. Если герои Сабирова сначала теряются в новой ситуации, а затем смиряются с инфернальной силой другой реальности и принимают ее скорее пассивно, чем осмысленно, то герой Юзеева пытается ее логически осмыслить, восстановить разрушенную инфернальным хаосом гармонию жизни. В рассказе «Окно» параллельный мир обладает обыденными чертами и внешне мало отличается от привычной для героев реальности. Утренний кошмар, в котором очутился проснувшийся в гостинице «Колос» Виктор Кривин, «принимал все новые, реальные очертания и в общем-то переставал быть кошмаром, переходя в обыденность» [Сабиров, с. 98]. Рассматривая фотографии в квартире своего якобы «друга» Константина Платова, Кривин думает о том, что «зазор между той и этой жизнью, в сущности, не так уж велик и он вполне мог бы знать тех людей с фотокарточки», а «тамошние» вещи, оказавшиеся в карманах куртки, «с таким же успехом могли оказаться и здешними» [Сабиров, с. 103]. Однако, когда Кривин становится наблюдателем альтернативной реальности, она приобретает зловещие гротескные черты: «вопящая потно-серая масса уличной драки, призрачный сырой лесопарк с галдящими, обезумевшими воронами, залитые световой жижей

витрины и что-то обрывочно-лоскутное» [Сабиров, с. 103]. На вечеринке Кривин характеризует гостей крайне негативно: человек-нутрия, человек-кобура, женщина-петух, человек-гриб — это полчище чудовищ, отсылающее к богатой литературной традиции, жестоко, безжалостно, завистливо. Однако именно здесь герой встретит свою давнюю любовь, Веронику Зотову, и постепенно начнет обретать смысл жизни. До этого момента герой, напротив, существовал в привычном комфортном окружении, реалиях столичного города, однако пребывал в состоянии экзистенциальной тоски и отсутствия любви.

В рассказе Юзеева герой слышит от старика три истории об обитателях дома и задумывается о связи между ними, а в результате понимает, что соприкоснулся с чудом: «дом принимает тебя, и хочет что-то сказать», — предупреждает его ночной гость [Юзеев, 2005, с. 174]. Дом становится свидетелем необычайного, особым местом, в котором один из прежних жильцов, например, смог создать точные весы и с их помощью измерить вес ангела. Неделя, проведенная в стенах особняка, приобщает героя к иной реальности, делает его «отмеченным» и помогает приобрести жизненную опору. Логично предположить, что неожиданно выигранное им пари — результат стороннего вмешательства, оно происходит, по мысли самого рассказчика, «вследствие соприкосновения двух противоположных миров: нового — шумного, щелкающего, мерцающего экранами мониторов, и старого — тихого, наполненного шорохом шагов ушедших хозяев» [Юзеев, 2005, с. 186]. В какой-то степени сам рассказчик стал медиатором между этими мирами.

В обоих произведениях фантастическое начало прорастает из бытовой почвы и структурирует действие, что дает возможность согласиться с мнением Ц. Тодорова: «Фантастическое — это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явления, кажущиеся сверхъестественными» [Тодоров, с. 28]. Если в рассказе Сабирова совмещается фантастический и постмодернистский дискурс, предполагающий равенство альтернативных версий судьбы героя, то у Юзеева утверждается важность пристального, вдумчивого отношения к жизни, признание

непознаваемой ее стороны через соприкосновение с иррациональным и фантастическим.

Рассказ Р. Сабирова «Метельная арка» открывается эпиграфом из сказки Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками» («Огоньки стали уходить все выше и выше и вскоре превратились в ясные звездочки. Одна из них покатилась по небу, оставив за собой длинный огненный след…» [Сабиров, 2016, с. 115]), который задает особый ракурс восприятия, связанный как со смертью, некой призрачной снежной атмосферой видений, галлюцинаций, так и с неким сбоем в оценке окружающей действительности, вызванным сильным страхом, также освобождением от экзистенциального ужаса. Рассказ начинается с разговора мужчины и женщины по имени Диана Георгиевна, которая с неохотой согласилась встретиться с неизвестным человеком и выслушать его историю. Далее мужчина рассказывает историю странной встречи в канун Нового года с женщиной-тенью в буране, которую он отвозит на машине по уже давно несуществующему адресу, который странным образом оказывается существующим. После этой встречи жизнь мужчины начинает меняться, даже разрушаться, поскольку он пытается безуспешно отыскать ту незнакомку, которая, однако, помнит и знает то, что знать никак не может (песенка про корабль «Летучий голландец»), напоминает давно ушедшую из жизни его знакомую. Диана Георгиевна выслушивает рассказ мужчины, они расстаются, но перед расставанием мужчина отдает ей коробок с одной спичкой, который она тайно забирает с собой. Происходящее далее развивается в доме Дианы Георгиевны, которую третирует эгоистично настроенный муж, которого настолько выводит из себя ее встреча с незнакомцем, что он начинает угрожать разводом. Однако Диана Георгиевна сначала не открывает мужу дверь, а после того, как муж все-таки попадает в комнату, словно исчезает, ее не оказывается в комнате, а там, где она должна была бы быть — «ничего, кроме смятого, обшарпанного коробка и обгоревшей, скрюченной в жгутик спички» [Сабиров, с. 132]. Композиция закольцовывается: аллюзивно-реминисцентный план сказок Г.Х. Андерсена объединяет разные пласты и истории произведения. Более того,

мортальность, завывающая снежная стужа вызывает ассоциации со сказками Андерсена «Ледяная Дева», «Снежная королева», описываются как приближающаяся катастрофа («Улица походила на воющую, заиндевелую трубу» [Сабиров, с. 116]). Однако, оказавшись на таинственной улице, проехав арку, герой обнаруживает, что погода резко и внезапно изменилась, поскольку «исчезла не только пурга, но и чугунная, костлявая стужа» [Сабиров, с. 120]. Все меняется после прохода через арку — некий таинственный портал между двумя мирами: старого, уже исчезнувшего и нового, существующего («Роящейся, как гигантский штопор, вьюги там не было в помине, она так и не протиснулась, не пропихнула свое наждачно-ледяное тельце сквозь арку. Снег тут шел густыми, бесформенными хлопьями, неторопливо и вертикально, как и должно идти снегу в новогоднюю ночь» [Сабиров, с. 120]). В разговоре мужчина упоминает сказку Андерсена «Девочка со спичками», поскольку у той, встретившейся ему женщине был спичечный коробок, который потом остался на сидении в машине. Диана Георгиевна вспоминает скептично эту сказку («Помню. Страшноватая сказка. Девочка, зима, стужа. Канун Рождества, кажется. Трогательно. Но что с того?» [Сабиров, с. 127]). Возможно, герои сказки Андерсена (замерзающая девочка, боящаяся идти домой из-за злого и жестокого отца) отчасти отражаются в героях рассказа Р. Сабирова (Диана Георгиевна, боящаяся своего мужа-тирана). Более того, сказочный пласт вводится с мотивом двойничества, балагана, тени, также отсылая к сказке Андерсена «Тень», в которой тень, отделившись от своего хозяина, занимает его место в обществе, удачно женится на принцессе, а затем отдает приказ убить своего хозяина [Андерсен Г.Х., Т. 1, 2005]. Происходящее мужчина воспринимает, как некое шуточное представление, которое обязательно должно кончится: «сейчас мы не торопясь выйдем из машины, и весь этот тряпично-кукольный балаган обернется, должно быть, в пыль, труху, пыль, моль…» [Сабиров, с. 120]. Сама женщина, которую видит мужчина, напоминает тень — «даже не силуэт, а некий сгусток пространства, напоминающий объемную человеческую тень» [Сабиров, 116], «этот затемненный человеческий контур» [Сабиров, с. 117]. Мотив тени способствует усложнению рекурсивной техники,

поскольку вводит с помощью кинематографического приема параллельного монтажа воспоминания и мысли встретившейся женщины, возможно именно Дианы Георгиевны, которая, слушая рассказ-исповедь мужчины, как будто вновь переживает те произошедшие события («Мне казалось, стоит мне чуть поднапрячь память, и я непременно вспомню, каким образом, откуда и зачем я сюда попала, но именно вспоминать ничего не хотелось», «когда-то запредельно давно, в ином, но близко расположенном мире, я знала этого человека» [Сабиров, с. 117]). Женщина вспоминает эту улицу, как «уродливую нежить», «свистящий, всепроникающий холод и обреченную безысходность» [Сабиров, с. 117]. Оказавшись в доме, женщина вспоминает, что «не могла понять, признаю я этот странный, асимметричный мирок как свой, единственно мне принадлежащий, или нет» [Сабиров, с. 122]. Этой женщине кажется, что ее место занято какой-то другой женщиной, а она сама боится остаться одна в этом доме («в доме уверенно хозяйничает какая-то другая, непохожая на меня женщина, сама же я с испугом наблюдаю за нею со стороны» [Сабиров, с. 122]). После неудачного разговора с Дианой Георгиевной мужчина воспринимает себя как тень: «как жить, если ты сам давно стал собственной нагой тенью, отлипшей от тела. Тело, не ведая о том, удачливо или успешно, у него, возможно, даже будет семья и даже, кто знает, известность. А тень, возможно, даже переживет своего хозяина, ибо ничто не может так давить, как пустота. И потом скорбно склонится над ним в час последней, всепрощающей боли» [Сабиров, с. 128]. Более того, он как будто размышляет о смерти или даже о самоубийстве, осознавая душевную опустошенность и безнадежность. Диана Георгиевна тоже ждет освобождения от жизни с эгоистичным мужем, от той ситуации, в которой оказалась: «В чьей еще мучительной памяти отпечатаешься рельефной, вогнутой полутенью, ты, кочующий персонаж чужих снов?» [Сабиров, с. 131]. Реальность становится проницаемой для вторжения душ и призраков, раздвигаются границы, которые могут по каким-то неведомым причинам пройти инфернальные создания, которые так или иначе, скорее, разрушительно повлияют на тех, кто с ними столкнулся при определенных обстоятельствах.

Рассказ «Поселок Шуган» выстраивается благодаря конструкции текст в тексте (в эпилоге разъясняется, что случилось на самом деле в реальной действительности) таким образом, что большая часть повествования происходит в пространстве смерти, в котором оказывается после несчастного случая, даже не подозревающий об этом несчастном случае, главный герой — Хакимов. Изначально события подаются от лица главного героя Хакимова. который становится рассказчиком истории. В эпилоге конструкция усложняется, поскольку разговор врачей-реаниматологов перебивается с помощью кинематографического приема параллельного монтажа разговором душ погибшей в автомобильной катастрофе женщины по имени Жанна и главного героя Хакимова, которого она просит связаться со своей маленькой оставшейся в живых единственной дочерью Алей.

Повествование главного героя начинается с изложения истории о неудачном отдыхе на природе, после которого он возвращается обратно домой на электричке, видит в окне озеро, и, чувствуя непереносимость жаркого лета, решает сойти с электрички и искупаться в этом озере. При этом герой комментирует свое решение нелестно: «Ведь беды-то все, как мы знаем, не с того, что путь взят неправильный, а с того, что с пути сворачиваем. Сколько бед натворила мимолетная блажь!» [Сабиров, с. 166]. Когда Хакимов выходил из вагона, он зацепился ногой за стоящий велосипед в тамбуре и выпал на платформу из вагона, при этом «боль, которая началась с содранных ладоней, наводнила все тело, на какой-то миг стала непереносимой», «но боль быстро закончилась, попросту смешалась с темнотой и стала ее частью» [Сабиров, с. 167]. При описании происходящего на платформе мельтешения, падения вводится кино-фрейм, поскольку окружающий мир «на какое-то мгновение заполнился спертым мраком, криками, так бывало когда-то, когда вдруг гас экран в кинозале» [Сабиров, с. 167]. Хакимов отправляется к озеру, не обращая внимания на происходящее на платформе. Озеро выглядит жутко, поскольку безлюдно, Хакимову же оно показалось «неживым, ненастоящим, с неестественно приглаженной поверхностью воды», во время купания «лишь на мгновение

сонное, колышущееся тепло вдруг полыхнуло ледяным, недобрым холодком», после чего у Хакимова «потемнело в глазах» [Сабиров, с. 168]. Выйдя на берег, герой обнаруживает пропажу всей своей одежды, и, приняв некоторую анекдотичность сложившейся ситуации как данность, отправляется в сам поселок для того, чтобы сесть на электричку и добираться до дома в таком виде. В поселке он встречает людей, которые не обращают на него внимание: эти люди «смотрели, будто сквозь него», «были как-то странно одеты, словно бы одинаково», «как в полевом госпитале», «лица у всех были будто незрячие», «серые, впалые, с бесцветными выпуклыми глазами, как у античных статуй» [Сабиров, с. 169]. Вместо платформы Хакимов обнаруживает мелководный ручей, через который перекинут мостик. За ручьем — «щербатый киоск с сохранившейся надписью “Мир света”», а далее — «беспросветный, бесцветный пустырь» [Сабиров, с. 169]. Хакимов встречает человека с велосипедом, похожего на того, из-за которого он выпал из электрички на платформу. Встреча вызывает у Хакимова приступ боли, из-за которой мир поселка как будто пропадает (поселок «словно бы исчез, обернулся мечущимся хаосом» [Сабиров, с. 170]). Если до приступа боли этот мужчина, словно проводник, смотритель этого места и мира, говорил Хакимову, что ему нужно перейти на другой берег, что можно рассмотреть, как возможную попытку выбраться из этого мира или, наоборот, в нем остаться, то после приступа мужчина извиняется и говорит, что Хакимову нужно переждать в неком доме. Мужчина пристально и долго смотрит в глаза Хакимову, так что тот понимает инфернальную сущность мужчины («Это не был взгляд человека. За выпуклой глянцевитой оболочкой туманилась кромешная тьма» [Сабиров, с. 170]). Обернувшись, Хакимов видит на месте, где стоял мужчина, лишь «насквозь проржавевший скелет велосипеда» [Сабиров, с. 171]. Дом, в который приходит Хакимов, поражает своим запустением, неубранностью и неухоженностью, «бедлам», становится именно антидомом, в котором «в углу косо громоздилось зеркало, прикрытое упавшей портьерой» [Сабиров, с. 171]. Хакимов встречает в доме некую женщину, в разбитых темных очках, которая пытается рассказать, как она оказалась в этом доме и не знает, чего ждет, и что ей

делать, а потом выгоняет Хакимова к электричке. Находясь в доме, Хакимов пытается открыть зеркало, поскольку, закрытое портьерой, оно вызывает ассоциации близости смерти («висит, будто помер кто» [Сабиров, с. 172]), которой он страшиться. Хакимов ничего не видит в зеркале, «лишь бледный силуэт, похожий почему-то на кокон, а сзади — вовсе нечто едва различимое» [Сабиров, с. 172]. Лишь оказавшись в электричке, он понимает, что видел в зеркале — свою или чужую смерть. Провожающий мужчина, стоящий на платформе, дает ему напутствие: «И запомни: Шуган по-нашему называется — Судьба» [Сабиров, с. 174]. Хакимов выбирается из пространства смерти на поезде, что вызывает ассоциации с романом Г. Казака «Город за рекой», в котором герой также пересекает в вагоне поезда реку, которая становится границей между миром живых и мертвых. В эпилоге разъясняется произошедшее, поскольку один врач рассказывает о несчастных случаях другому врачу (мужчине зажимает дверцей электрички ногу и из-за этого его проволакивает по платформе; женщина Жанна, не справившаяся с управлением машиной, когда пыталась объехать ребенка на велосипеде, погибает). Если Жанна умирает, то у этого мужчины, в котором узнается рассказчик Хакимов, «полторы минуты пульс был почти нулевой», что соответствует пребыванию в поселке, где решалась судьба Хакимова [Сабиров, с. 175]. Из разговора душ становится понятно, что душа Хакимова полностью перерождается после пережитого, поскольку он решает найти дочку Жанны, и ощущает в себе новую жизнь, которая «билась внутри него, будто зародыш во чреве кокона и почему-то походила на ту девочку, которую он еще не видел, но которая обозначилась туманным абрисом» [Сабиров, с. 176]. Герой покидает пространство мортальности и открывает в своей душе и сознании новые стороны, которые помогут ему справиться с трудностями. Пространство смерти воспринимается отчасти как сон, связываясь с эпиграфом к рассказу из стихотворения Н.А. Заболоцкого «Сон»[3] [Заболоцкий Н.А., 1965,

[3] Приводим полный текст стихотворения Н.А. Заболоцког «Сон»:
Жилец земли, пятидесяти лет,
Подобно всем счастливый и несчастный,
Однажды я покинул этот свет

с. 126–127] («И тонкий свет исчезнувшей земли / Отталкивал рукой неторопливой» [Сабиров, с. 166]). Герой же просыпается, избавляется от наваждения, оказываясь в мире живых реальной действительности.

И очутился в местности безгласной.
Там человек едва существовал
Последними остатками привычек,
Но ничего уж больше не желал
И не носил ни прозвищ он, ни кличек.
Участник удивительной игры,
Не вглядываясь в скученные лица,
Я там ложился в дымные костры
И поднимался, чтобы вновь ложиться.
Я уплывал, я странствовал вдали,
Безвольный, равнодушный, молчаливый,
И тонкий свет исчезнувшей земли
Отталкивал рукой неторопливой.
Какой-то отголосок бытия
Еще имел я для существованья,
Но уж стремилась вся душа моя
Стать не душой, но частью мирозданья.
Там по пространству двигались ко мне
Сплетения каких-то матерьялов,
Мосты в необозримой вышине
Висели над ущельями провалов.
Я хорошо запомнил внешний вид
Всех этих тел, плывущих из пространства:
Сплетенье ферм, и выпуклости плит,
И дикость первобытного убранства.
Там тонкостей не видно и следа,
Искусство форм там явно не в почете,
И не заметно тягостен труда,
Хотя весь мир в движенье и работе.
И в поведенье тамошних властей
Не видел я малейшего насилья,
И сам, лишенный воли и страстей,
Все то, что нужно, делал без усилья.
Мне не было причины не хотеть,
Как не было желания стремиться,
И был готов я странствовать и впредь,
Коль то могло на что-то пригодиться.
Со мной бродил какой-то мальчуган,
Болтал со мной о массе пустяковин.
И даже он, похожий на туман,
Был больше материален, чем духовен.
Мы с мальчиком на озеро пошли,
Он удочку куда-то вниз закинул
И нечто, долетевшее с земли,
Не торопясь, рукою отодвинул.

Двучастный рассказ «Веретено», с одной стороны, как и предыдущие рассказы, актуализирует тематику мортальности (путешествие душ в ином царстве), с другой стороны, вводит античные реминисценции, связанные с богиней Ананке, которая может менять судьбы. Первая часть рассказа, носящая название «Мотель “Снег”», открывается строчкой из стихотворения казанского поэта Валерия Трофимова[4] [Трофимов В.Н.] «Снег — это символ забвения» [Сабиров, с. 210]), актуализирующей проблематику памяти, воспоминаний, чужого и своего мира. Герой рассказа Сергей Порфирьевич смотрел в мотеле «Снег» по телевизору какую-то любительскую съемку в жанре криминального боевика и триллера, в котором пара едет в машине по заснеженной дороге, на которой нет никаких следов, «просто какой-то бутафорский символ, режиссерский изыск или недосмотр», а за окнами «полуневесомость» [Сабиров,

[4] Приводим полный текст стихотворения В.Н. Трофимова:

Снег — это символ забвения.
Белыми за полчаса
Стали поля и селения,
Люди, дороги, леса.

Смотришь — как будто из поезда…
Видишь, как небытием
Мир постепенно становится,
Однообразен и нем.

Только, казалось бы, высыпал
Снег, а уж всюду бело!..
Явь эту, схожую с вымыслом,
Будет забыть тяжело.

Но исчезает из памяти
Жизнь, даже та, что сейчас —
В пепельном мареве, замети —
Рядом, почти что у глаз.

Теплая тяжесть телесная,
Запахи, сны, голоса —
Все сохранилось бы, если бы,
Если бы не начался

Этот буран, эти белые
Хлопья, густые, как дым,
Не повалили бы, делая
Все в этом мире чужим.

с. 211]. Мужчина за рулем, которого женщина называет Стасик, замечает компанию молодых людей и тормозит. Атмосфера нагнетается, дается комментарий к тому, что происходит на экране телевизора, как прием обнаженной конструкции, показывается процесс создания произведения. «И вот по замыслу режиссера взволнованный зритель должен нервно вздохнуть: “Ну зачем, зачем! Говорят же тебе! Прочь, прочь отсюда, из места этого гиблого, из скверняка гнилого….”. Окно, однако же, опустилось вниз, сразу зароились (очень натурально) снежинки, даже холодком обдало как будто» [Сабиров, с. 211]. В тот момент, когда телевизор ломается и перестает показывать изображение, Сергей Порфирьевич отправляется к соседке, утверждая, что у него погас свет. Женщина принимает его крайне грубо и холодно, пытается выяснить, помнит ли он, как оказался в этом мотеле. Сергей Порфирьевич со страхом вспоминает некоторые отрывки, последнее, что запомнил, однако воспринимаются его остаточные воспоминания нелепо (жаркое лето, хотя за окнами снежная зима; некая грузоперевозочная фура; большая скорость машины). Сами воспоминания становятся, как «подкрашенный ртутный шарик, то и дело уворачивается от него, дразнит, отскакивает, но и не исчезает совсем» [Сабиров, с. 215]. Женщина, представляясь Линдой, советует немедленно уезжать из этого мотеля, «любой ценой выбраться отсюда» [Сабиров, с. 216]. Сергей Порфирьевич уезжает по заснеженной дороге, видит некий товарный поезд, садится в него и уезжает. Однако он как будто перемещается в другой пространственно-временной континуум, попадает из снежного дня в летний. Он встречает в кафе снова ту женщину из мотеля по имени Линда, которая рассказывает ему его историю, а именно: «Сегодня где-то около одиннадцати дня вы возвращались из командировки и на полной скорости влетели в грузовую фуру компании “Орфей”» [Сабиров, с. 223]. Таким образом, Сергей Порфирьевич узнает, что умер и оказался в пространстве смерти мира мертвых.

Вторая часть рассказа носит название «Веретено Ананке». В этой второй части женщина Линда рассказывает свою историю в летнем кафе Сергею Порфирьевичу. Из девочки со счастливым детством она стала несчастной

женщиной, у которой трагически погибает сын Славик. В сознании Линды его смерть в полынье, в которую попал в новогоднюю ночь автобус, становится как «вчеканенный в душу стоп-кадр» [Сабиров, с. 225]. Потом она понимает, что «когда она, боль, отступает, вселяется тревога. Каждый человек непременно желает вернуться. В сущности, все человеческие устремления сводятся к одному: вернуться. Любая дорога, по сути, — дорога домой. Приворотную дугой…» [Сабиров, с. 224]. Потом Линда также оказывается в мотеле «Снег», где некая старушка с необычными глазами («Бездонная тень» [Сабиров, с. 228]) в вестибюле рассказывает Линде, что случилось, когда ее убили, что будет потом со всеми, кто участвовал в ее убийстве. Именно старушка рассказывает Линде, что «судьба внесла поправки», что так случается, что «судьба делает шаг назад» [Сабиров, с. 229]. Старушка объясняет это тем, что существует богиня Ананке, богиня судьбы, которую «опасались даже Боги-небожители», потому что «она была над всеми, крутила свое веретено и порой одергивала богов, когда те слишком уж зарывались» [Сабиров, с. 229]. Старушка подносит к лицу Линды зеркало, в котором она видит не свое, а совершенно другое, чужое лицо. Линда рассказывает об этом Сергею Порфирьевичу, предупреждая его о том, что его ждет. Часть душ Линды и Сергей Порфирьевича остались в таинственном мотеле, а они, обретя чужие лица, вновь вернулись в привычный им мир, как будто переродились. Линду и ту старушку в мотеле связывает одно и то же зеркало («овальное зеркальце в деревянной оправе в форме дубового листа» [Сабиров, с. 230]). Возможно, это сложная игра писателя, который пытается донести до читателя мысль о том, что богиня судьбы Ананке может появляться в разных обличиях разным людям, внося коррективы в их судьбы.

Как можно видеть, в малой прозе Рустем Сабиров обращается к некоторым традициям магического реализма как на уровне архитектонического устройства произведений (усложненная композиционная структура, совмещение различных пространственно-временных континуумов, усложнение хронотопа), так и на уровне микропоэтики, тем и мотивов (проблематика мортальности,

экзистенциальная опустошенность в восприятии мира, магия как перерождение, воскрешение душ и возвращение душ из мира мертвых).

Выводы

Произведения С. Юзеева и Р. Сабирова, затрагивающие национальную и историческую проблематику, соотносятся с различными фольклорными и литературными традициями.

Использование танатологического кода в произведениях С. Юзеева дает возможность для актуализации традиций восточных литератур, а именно для актуализации суфийского мировосприятия. Р. Сабиров апеллирует к традициям западных литератур, а именно датской.

Идеи синтеза искусств проявляются на разных уровнях произведений писателей. Например, музыкальное начало может структурировать архитектонику произведения, выражаться в дихотомии звук-тишина, также пронизывать комплекс мотивов, а кинематографическая техника делает повествование более динамичным и визуальным.

Г Л А В А 4

РОМАНЫ АЛЬБИНЫ НУРИСЛАМОВОЙ (А. НУРИ), ШАМИЛЯ ИДИАТУЛЛИНА И ГУЗЕЛИ ЯХИНОЙ

(Особенности функционирования хронотопа. Синтез искусств. Мировой литературный контекст)

4.1. Роман А. Нурисламовой (А. Нури) «Пассажир своей судьбы»

Альбина Равильевна Нурисламова (Альбина Нури) родилась в 1976 году в Казани. Окончила филологический факультет Казанского государственного педагогического университета и юридический факультет Института экономики, управления и права. Работала журналистом в изданиях «Татарстан», «Известия Татарстана», является членом редколлегии литературного журнала «Казанский альманах». В 2017 году за книгу «Цена вопроса» А. Нурисламова получила Республиканскую литературную премию имени Г.Р. Державина.

А. Нурисламова — автор большого количества романов, рассказов, пьес. Ее книги были опубликованы как в Татарском книжном издательстве, так и в московском издательстве «Эксмо». Именно издательство «Эксмо» предложило ей вариант псевдонима — Альбина Нури. Она также является членом Союза журналистов Республики Татарстан и РФ, Союза писателей РФ. В настоящий момент А. Нурисламова проживает в Сербии, рассказывает о достопримечательностях страны на своих страницах в социальных сетях.

А. Нурисламова, характеризуя художественный мир своих произведений, говорит, что «мистицизм базируется на реализме», что находит отражение в романах, в которых «магические элементы накладываются на полотно действительности, вплетаются в привычную картину мира» [Казанский, с. 111]. Подобное соединение ирреальности и реальности, мистики, магии, чудесного и

реалистически правдивого, обыденного, повседневного можно увидеть во многих произведениях Нурисламовой. Здесь наиболее подробно остановимся на романе «Пассажир своей судьбы» (2017).

В произведении рассказывается о молодом человеке Федоре, который решил изменить свою жизнь и уехать на поезде к своему отцу из Казани в далекое село Улемово под Улан-Удэ. Он едет, но замечает, что реальность изменяется, становится кошмарным сном, в котором все повторяется по кругу. В последней главе романа мы узнаем, что случилась катастрофа, а Федор находится в глубокой коме. Несмотря на такой конец, в романе есть надежда на его выздоровление и примирение с родителями.

Основная часть действия романа происходит в пространстве поезда, следующего по маршруту Казань — Улан-Удэ. События описываются от лица главного героя Федора, что придает субъективность всему повествованию. Герой опаздывает, но все-таки садится в свой вагон. Когда поезд начинает уже набирать ход, на душе Федора становится «так гадко», что он даже хочет «выпрыгнуть в окно» [Нури, 2018, с. 25]. Если изначально зеленый поезд представляется герою зеленой змеей («Длинная толстобрюхая зеленая змея замерла у перрона, и люди с тюками и чемоданами загружались в ее чрево» [Нури, 2018, с. 22]), то ближе к концу романа невидимая окружающим людям душа Федора воспринимает этот поезд как чудовище, ждущее новых жертв («проглотило неведомое чудовище» [Нури, 2018, с. 250]).

Несмотря на то, что основные действия в романе происходят в замкнутом пространстве, пространственно-временные координаты искажаются. Автор изображает сложное соединение прошлого (хрономиражи, сны, воспоминания), настоящего и будущего времен. Искажение хронотопа, достаточно часто используемый Нурисламовой прием, присутствует во многих произведениях, например, в романах «Пятый неспящий», «Дорога в мир живых» и др. Иная реальность мистического ирреального мира сосуществует в одном пространстве с миром объективной, логически-познаваемой реальности. Можно сказать, что

подобное соединение реальностей порождает третью, сложную для осмысления реальность.

Изменение пространственно-временных координат происходит в романе постепенно. Герой признается в том, что не имеет обостренного чувства времени, которым наделены некоторые люди. Федор случайно разбивает о рельсы мобильный телефон, из-за чего ему приходится следить за временем либо по косвенным признакам (изменение в освещении в вагоне, пейзаж за окном), либо спрашивать о времени у других пассажиров. Субъективное восприятие мира подводит Федора: ему кажется, что прошло полчаса, но проходит больше времени, ему кажется, что прошло около двух часов, но ему говорят, что прошло только десять минут. Ближе к концу романа Федор не может сказать, «время тянулось — или, может, мчалось» [Нури, 2018, с. 135].

Пейзаж за окном сильно меняется. Федор, наблюдая за листьями, которые выглядят, как в сентябре, а потом становятся по-весеннему зелеными, начинает задаваться вопросом, почему в картине природы такое несоответствие. В какой-то момент он замечает, что за окнами «вместо заката, вопреки всем законам природы, наступал восход» [Нури, 2018, с. 89] Попытки логически осмыслить изменения во времени и пейзаже ни к чему не приводят: герою кажется, что он «от всех испытанных потрясений слегка поплыл» [Нури, 2018, с. 116], видит странные фантасмагории, что он «действительно заболел» [Нури, 2018, с. 133]. В его голове начинают звучать различные голоса, советующие поступить по-разному в определенных ситуациях. Эти звучащие голоса в голове, а также повествование от лица главного героя, наполненное воспоминаниями и снами, сближают героя романа Нури с протагонистом романа Салмана Рушди «Дети полуночи» Салемом Синаем. Федор начинает думать о том, что все, что он видит — это его галлюцинации, кошмарные сны, и рассуждать о разрыве временных пластов, в которых почему-то блуждает его душа или астральное тело.

Время странно меняется не только в восприятии Федора. Некоторые пассажиры не помнят, что было в вагоне несколько минут назад, искренне удивляются тому, что им об этом говорят. Федор видит сложные хрономиражи,

при которых перед глазами возникают события либо прошлого, либо будущего. Так, неизвестные люди, одетые по моде десятилетней давности, оказываются в пустом купе, хотя поезд не останавливался, соседка Федора Тамара то стареет и оплакивает свою умершую дочь Катю, то вместе с живой Катей угощает кушаньями Федора. Сам поезд воспринимается Федором как что-то зловещее: при попытках сойти с него он обнаруживает, что в нем нет стоп-крана и дверей на улицу. Герой не находит ответа на вопрос, «почему поезд, самый обычный пассажирский поезд с зелеными вагонами, вдруг превратился в портал между мирами, между прошлым и будущим» [Нури, 2018, с. 83].

Подобная трансформация пространственно-временных координат в художественных произведениях есть у таких латиноамериканских писателей, как Г. Гарсиа Маркес и М.А. Астуриас. Альбина Нури в одном из интервью называет роман «Сто лет одиночества» Маркеса одной из своих любимых книг и говорит, что этот роман, по ее мнению, «загадочный, странный, великий роман, главным героем которого является Время», а повествование о семье Буэндиа — «это притча о развитии всего человечества, когда каждый отдельный человек обречен на одиночество среди себе подобных» [Книжная полка]. Главный герой романа Федор тоже испытывает душевное одиночество: он не помнит телефонные номера своих близких и понимает, что «полно знакомых, с кем можно потрепаться, но никого, к кому захотелось бы обратиться в такой ситуации, как сейчас» [Нури, 2018, с. 71]. Это чувство одиночества приводит к тому, что все происходящее в поезде Федор должен осмыслять самостоятельно.

Пространственно-временные координаты ближе к концу романа трансформируются сильнее. Смена времени становится пугающей в вагоне-ресторане, где Федор встречает патологоанатома Петра Афанасьевича и пытается выяснить у него об изменениях, происходящих в поезде. Петр Афанасьевич открывает страшную тайну: здесь все повторяется, а машиниста в поезде нет. Федор предпринимает отчаянную попытку пройти через все вагоны к кабине машиниста, но, обежав весь состав, он снова оказывается в вагоне-ресторане, а приветливо улыбающийся Петр Афанасьевич не помнит, о чем они

разговаривали. Время превращается из исторически объективного линейного в начале романа в циклическое время в конце. Соединение разных типов времени, отношения ко времени есть в романе «Маисовые люди» М.А. Астуриаса, в котором определенные случившиеся в историческом прошлом события так или иначе влияют на настоящее, трансформируют реальность, возникают в сознании героев как загадочные воспоминания, наваждения, хрономиражи и видения. В романе Нури Петр Афанасьевич говорит Федору, что он «попал в круг», из которого невозможно выбраться, а «поезд будет курсировать по кругу вечно» [Нури, 2018, с. 157]. Федор в конце романа начинает воспринимать все происходящее как цикл, круг («Кто знает, сколько их — кругов: на земле, в воздухе?», «Ты ступаешь нечаянно, застреваешь внутри, а пути обратно уже никогда не будет» [Нури, 2018, с. 167]), и хочет вырваться из этого обмана и иллюзии. Именно таинственное кружение, восприятие мира как циклически повторяющегося в одном пространстве пронизывает также роман Астуриаса.

Главный герой пытается понять тайный, скрытый смысл некоторых явлений. Он видит в поездке на трамвае что-то мистическое потому, что «уже ничего от тебя не зависит: ты следуешь туда, куда проложены пути» [Нури, 2018, с. 20]. Но герой скрывает свое мистическое отношение к миру, отрицает веру в суеверия. Именно поэтому он настойчиво отправляется на вокзал, несмотря на то, что ему «стало не по себе» после того, как разбилась любимая мамина статуэтка, стоящая далеко от края полки [Нури, 2018, с. 16]. Если изначально Федор скептично воспринимает тайные знаки и предупреждения, то позднее, уже находясь в поезде, его отношение изменяется, он начинает придавать им больше значения. Так в сознании героя даже песенка о разминке в исполнении В. Высоцкого становится некой констатацией бега по кругу в пространстве поезда.

В романе широко представлено онейрическое пространство. Федор видит в своих снах предвестие смерти, какой-то катастрофы. Обычные сны становятся кошмаром, продолжением других снов. Федор характеризует эту сновидческую рекурсию как яркую иллюзию, в которой «одна картинка вложена в другую

наподобие матрешек» [Нури, 2018, с. 116]. Такая сложная рекурсивная техника, большое количество снов, воспоминаний главного героя дает возможность увидеть в романе влияние восточного повествовательного дискурса, а именно восточной обрамленной повести. В одном из таких снов черные вихри захватывают людей в замкнутом пространстве и тем самым убивают их. Герой пытается убежать, но у него, как и других людей из этого сна, ничего не получается: дома на площади начинают сами перестраиваться так, что люди оказываются заперты на площади без выхода. Возможно, здесь можно увидеть влияние романа «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, в котором также показано уничтожение людей на площади. А. Нури усиливает мистическое, ирреальное начало: люди гибнут не по желанию других людей, а из-за вмешательства в их жизнь инфернальных сил. После катастрофы Федор оказывается лежащим в больнице в глубокой коме. Пограничное состояние между жизнью и смертью воспринимается матерью героя как сон: «Кома с древнегреческого “глубокий сон”. Он спит, ее мальчик». [Нури, 2018, с. 255]. Мать надеется на то, что сын поправится и вернется к нормальной жизни. При этом она понимает, что «сон разума, как известно, рождает чудовищ», и неизвестно, как закончится сражение с этими чудовищами [Нури, 2018, с. 253]. Сон ассоциируется либо со смертью, долго длящимся кошмаром, с катастрофой, либо с иллюзией.

Влияние восточной повествовательной техники можно увидеть не только на уровне композиционной структуры, но и на уровне отдельного эпизода романа. Герой воспринимает раздвижные двери в современном торговом центре в эстетике арабских сказок, а именно как волшебную пещеру из сказки «Али-Баба и сорок разбойников», для входа в которую нужно сказать: «Сезам, откройся» [Нури, 2018, с. 95]. В романе много отсылок к различным сказочным традициям. Федору кажется, что, блуждая по поезду в поисках ответов на вопросы, он «и так уже все потерял», и идет вперед, не раздумывая, как «сказочный Иван-царевич, куда податься — направо или налево» [Нури, 2018, с. 203]. Поездка в поезде тоже наделяется сказочными определениями, так герой думает, что едет «как в сказке

— туда, не знаю куда» [Нури, 2018, с. 147]. Пребывание в поезде становится испытанием для Федора, который как сказочный царевич, должен пройти определенные этапы в своем личностном становлении, чтобы найти ответы на вопросы о смысле своей жизни и своего будущего, неслучайно поэтому герой думает о том, что «побывал в темном царстве, где живут потерянные души» [Нури, 2018, с. 109]. Кроме отсылок к народным сказкам, в романе можно найти отсылки к сказке литературной, а именно к сказкам «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла. Странный мир поезда, вызывает у Федора сравнение со странным миром сказок Кэрролла, «провалилась же Алиса в кроличью нору, в перевернутый вверх тормашками мир, в Зазеркалье, где пироги сначала раздают гостям, а потом уж режут» [Нури, 2018, с. 179]. Федор думает, о том, что ему тоже попался кусок какого-то странного пирога, который может наделять героя разными свойствами и способностями, при этом он размышляет, что «мой ли это кусок, или я взял его по ошибке» [Нури, 2018, с. 180]. Возвращение в вагон-ресторан, замыкающее бег по всему составу в поисках машиниста, заставляет Федора подумать о своем душевном здоровье, поскольку «бывают и слуховые галлюцинации, не только зрительные» [Нури, 2018, с. 183]. Однако Федор не может поверить в реальность этого повторяющегося замкнутого мира-кошмара, поэтому думает, что скорее признает себя «чокнутым, как мартовский заяц» [Нури, 2018, с. 183]. Как можно видеть, герой может рассматривать происходящее в сказочных категориях, соотнося мир поезда с особым иным царством, а себя с различными сказочными персонажами. Федор может заметить необычные вещи в окружающей действительности. Он вспоминает, что когда городской парк носил название «Шурале», то в нем происходили странные события, связанные с поломками оборудования или несчастными случаями. Однако после того, как решили переименовать парк, поскольку «негоже парку развлечений носить имя лесного чудища, черта лукавого», все необычные события прекратились [Нури, 2018, с. 97]. Упоминание татарского мифологического персонажа, хозяина леса Шурале, вызывает ассоциации с поэмой классика татарской литературы Г. Тукая «Шурале».

Следование главного героя в поезде на большое расстояние отсылает к хронотопу пути и дороги. С одной стороны, это дает возможность показать разнообразие страны (Казань, сибирские просторы, городок с маленькой станцией), границы своего и чужого мира, внутреннего и внешнего. Несмотря на то, что Федор любит Казань, свою родину, в момент отъезда город кажется ему чужим, незнакомым, каким-то другим, потому что «он (город Казань — *Д. С.*) не принадлежал мне, как и я — ему» [Нури, 2018, с. 21]. Федор, обладающий обостренным чувством восприятия реальности, чувствует, что город его «отторгал, выдавливал из себя, и это причиняло боль» [Нури, 2018. с. 21]. Федор становится путешественником, человеком, находящимся в пограничной ситуации между своим известным и понятным миром и миром новым, неизвестным и таинственным. Он сам думает о том, что в другом городе или месте все иначе, по-другому, поэтому «хочется круто поменять жизнь, бросить все и остаться» [Нури, 2018, с. 37]. Как можно видеть, в его сознании есть утопические черты, а именно, идеализация неизвестного места. Однако герой разочаровывается в самом начале поездки, а удачная идея поехать в далекое Улемово начинает казаться «претенциозной, глупой и мелодраматичной» [Нури, 2018, с. 25]. Неизвестный провинциальный городок с маленькой станцией воспринимается Федором не как «точка на карте», а как «соринка» [Нури, 2018, с. 37]. Сибирские просторы Федора пугают, потому, что он не может правильно сориентироваться в пространственно-временных координатах. С другой стороны, как отмечал М. Бахтин, именно в дороге «своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней» [Бахтин, 1975, с. 392]. Именно в дороге происходят встречи с различными людьми, влияющие на мировосприятие главного героя. Медсестра говорит Федору о том, что он находится в поезде, в дороге, а это значит, что «нужно ехать» [Нури, 2018, с. 77]. Петр Афанасьевич рассказывает об особенностях поезда и его движения. Поездка становится связанной с судьбой, которая, по мнению А. Лосева, «совершенно реальная, абсолютно жизненная категория» [Лосев, с. 226]. Персонификацией судьбы в романе становится загадочный Проводник, следящий за порядком в вагонах и

запрещающий всем покидать свои места. Федор чувствует, что от фигуры Проводника веет ледяной стужей, исходит какой-то монотонный гул, «что-то зловещее» [Нури, 2018, с. 87]. Проводник кажется сделанным из камня, каким-то нечеловеческим существом, имеет бескровное лицо, как у «вурдалака» [Нури, 2018, с. 138]. Он обладает неким знанием о пути каждого пассажира, недоступным для остальных людей, может открывать запертые двери и читать чужие мысли. Он требует подчинения, но Федор бросает ему вызов, пытаясь сойти с поезда. Федор спорит с самой судьбой, пытается не следовать чужим предписаниям иных сил, а выбирать свой жизненный путь лично и самостоятельно. Именно поэтому Федор становится пассажиром своей судьбы. Также поездка в поезде как пересечение границы мира живых и мира мертвых, встречи с людьми, которые ушли из жизни, пространство тотальной мортальности, в котором оказывается герой, сближают роман А. Нури с романом классика немецкого модернизма, творящего в русле магического реализма Германа Казака — «Городом за рекой». Кроме того, можно увидеть еще одну параллель между двумя романами, а именно герои — люди культуры, гуманитарии, начинающие писатели, которые оказываются главными героями обоих произведений.

Нужно отметить, что именно человек творческой профессии (художник, иллюстратор) становится главным героем в таких произведениях А. Нури, как «Дорога в мир живых», «Плененные тайной». В этих романах художник неразрывно связан с инфернальным миром, страшным и рационально непостижимым, несет смерть и гибель своим близким. Героиня «Плененных тайной», планирует преступления, рисуя образы в своем блокноте, а художник-иллюстратор из романа «Дорога в мир живых» оказывается маньяком, преследующим женщин даже после смерти, став духом. В литературоведении были исследования, в которых так или иначе рассматривалась жанровая специфика и проблематика «романа творения», «романа о художнике» [Билык; Бочкарева; Маглий].

На страницах романа «Пассажир своей судьбы» А. Нурисламовой можно найти рассуждения о разной, как художественной, так и нехудожественной, литературе. Например, Федор видит у соседки в купе книгу неведомого автора под названием «Долгожданная ночь любви» и искренно удивляется, не понимая, как можно читать такие произведения, поскольку это «вывих мозга» [Нури, 2018, с. 62]. Он крайне скептично характеризует романы массовой литературы, полагая, что их «продают на развес, как картошку» [Нури, 2018, с. 62]. Можно сказать, что другие проявления массовой культуры Федор тоже оценивает отрицательно. Суета в современном торговом центре вызывает раздражение, а люди в нем ассоциируются с «зомби», потому что «идут, куда их приманивают, покупают вещи, которые им вовсе не нужны» [Нури, 2018, с. 95]. Если главный герой и не отрицает влияние современной массовой культуры и китча, то относится к нему крайне негативно.

Скептично Федор воспринимает психологические книги по мотивации, в которых авторы «учат любить себя и хвалить, радоваться каждому дню, улыбаться своему отражению в зеркале» [Нури, 2018, с. 92]. Федор не спорит с тем, что советы всех этих авторов правильные, однако утверждает, что они «невыполнимые» [Нури, 2018, с. 93]. Единственный психологический совет, к которому прислушивается Федор, говорит, что «если делаешь то, что нравится, все обязательно получится» [Нури, 2018, с. 93].

Сам Федор предпочитает другую, высоко художественную литературу. Отправляясь в свое купе он думает о том, что ему попались тихие попутчики и что «можно будет спокойно “Фабрику офицеров” Ганса Гельмута Кирста почитать» [Нури, 2018, с. 41]**.** Возможно, здесь можно увидеть влияние читательского интереса А. Нурисламовой, некоторые автобиографические черты, отраженные в образе главного героя. В одном из интервью она высоко оценивала роман Кирста, реалистично сухо и жестко рассказывающий о подготовке в школе офицеров фашистского вермахта, и подчеркивала его вневременное значение, поскольку «миллионы людей могут оказаться во власти ложной, антигуманной

идеологии, немногие способны видеть вещи в истинном свете, и лишь единицы находят в себе мужество противостоять ей» [Книжная полка].

В романе «Пассажир своей судьбы» встречаются рассуждения о причинах, основах, смысле творчества. Федор вспоминает писателя Ленара Сахапова, с которым познакомился в редакции журнала «Моя Казань», бросившим учебу в московском Литинституте. Ленар утверждает, что после освоения теории «ничего своего уже не напишешь», потому что «начнешь умничать, смыслы скрытые искать, воображать из себя», а для писателя, по его мнению, важно, чтобы «чувство жило, чтобы полет был» [Нури, 2018, с. 149]. Можно видеть, что для Ленара творчество связано с выражением чувств и чувственных переживаний. Объяснение отчисления Ленара дает главный редактор журнала: виновата не теория, убившая литературный талант, а сам Ленар, который «попросту загулял, запил» [Нури, 2018, с. 150].

Другое объяснение потребности в творчестве дает Петр Афанасьевич, в молодости желавший стать художником, но ставший патологоанатомом. Федор, глядя на него, с сожалением думает, что такие отказавшиеся от своего призвания, творческого дара люди, как он, «вместо того чтобы создавать свое, принимаются препарировать созданное Всевышним» [Нури, 2018, с. 148]. Петр Афанасьевич утверждает, что для написания романа необходим жизненный опыт, который приходит с возрастом и помогает выразить чувства и эмоции («А какие мысли и чувства могут быть без жизненного опыта? Откуда взяться идеям без должного осмысления?» [Нури, 2018, с. 153]). Федор не согласен с этим, вспоминает М.Ю. Лермонтова, С.А. Есенина и Г. Тукая, которые успели «написать за свою короткую жизнь столько гениальных вещей» [Нури, 2018, с. 154]. Федор полагает, что «роман — это забег на длинную дистанцию», его можно писать долго, прерываясь, а если не дописать его и бросить, то работа над ним все равно будет ценна и важна для автора [Нури, 2018, с. 155]. В споре Петра Афанасьевича и Федора можно видеть своеобразный спор «отцов и детей». Если Петр Афанасьевич, представляющий поколение «отцов», утверждает значимость прошлого, воспоминаний и жизненного опыта, то Федор, представляющий

поколение «детей», отстаивает значимость настоящего, «опыт молодости, живой молодости, а не воспоминаний о ней» [Нури, 2018, с. 155].

На страницах романа Федор, оказавшись в различных ситуациях — как в реальных, так и гипотетических, достаточно часто сравнивает себя и других людей с героями литературных произведений. Рассуждая о перспективах профессии писателя, он сопоставляет себя с Мартином Иденом, героем романа «Мартин Иден» Джека Лондона, и задается вопросом, «а кормить и одевать меня кто станет», пока «буду сидеть, писать шедевры» [Нури, 2018, с. 94]. После подобной саморефлексии Федор впадает в тоску и начинает сильно сомневаться в правильности выбранного жизненного пути. Однако подобное наличие рефлексии и саморефлексии в сознании характерно, по мнению В.М. Петрова, для творчества «больших художников-новаторов, “первопроходцев”, открывающих новый этап в развитии искусства» [Петров, 1983, с. 323]. В качестве примеров В.М. Петров приводит творчество Сервантеса, Стерна, Пушкина, которые в своих произведениях («Дон Кихот», «Тристрам Шенди», «Евгений Онегин») уделяли значительное место рефлексии, «отражению литературной ситуации, а также непосредственного процесса написания произведения в самом же произведении» [Петров, 1983, с. 323]. На страницах романа А. Нурисламовой можно найти подобную рефлексию. При этом Федор утверждает, что «писатель — профессия штучная» [Нури, 2018, с. 93]. Он признает особое призвание в этой профессии и понимает, что «по блату стать топовым автором невозможно, даже если у тебя есть миллионы на раскрутку» [Нури, 2018, с. 93]. Даже если такому автору повезет, и первые книги его будут успешно проданы, то последующие вряд ли кто-то будет покупать с энтузиазмом и интересом. После сна-кошмара, созданного в рекурсивной повествовательной технике, Федору представляется, что сердце стучит с такой силой, как будто «хотело вырваться из грудной клетки и засиять, освещая кромешную тьму, как сердце Данко» [Нури, 2018, с. 115]. Соотнесение себя с героями произведений русской классики не единственное в романе. Оказавшись в сложной жизненной ситуации, Федор начинает переосмыслять свое отношение к героям и ситуациям в произведении, к которым

относился скептически. Если утверждение критиков о том, что «если бы Наташа Ростова не любила так сильно Андрея Болконского, то не изменила бы ему с Анатолием Курагиным», казалось Федору «полным идиотизмом», то позднее он признает, что подобное объяснение «не так уж глупо», объясняя это тем, что «иногда чувства и эмоции настолько сильны, что переживать их в полной мере — самоубийственно» [Нури, 2018, с. 130]. Федор соотносит не только себя самого с героями сказочных или литературных произведений, но также и других своих попутчиков, например, внешность ворчливого старика из соседнего купе напоминает Федору эльфа Добби из цикла романов Джоан Роулинг о Гарри Поттере.

В романе дается краткое описание творческого пути Федора. Изначально он хотел стать журналистом. В беседе с Петром Афанасьевичем Федор говорит о том, что писал рассказы и повести, которые были опубликованы в студенческой газете, а также в журнале «Моя Казань», чем Федор в глубине души очень гордился. Федор пишет также стихотворения, одно из которых даже написал в поезде под шум колес. Именно в поезде Федор понимает, что не будет делать того, «к чему не лежит душа», и займется творчеством [Нури, 2018, с. 59]. Он рассказывает сюжет своего романа «Ловушка», в котором судьба героя Артура сильно напоминает ту ситуацию, в которой оказывается и сам Федор, в мире, в котором никто ему не верит. Федор изумленно понимает, что «написанное в рукописи странным образом пересекается с происходящим» [Нури, 2018, с. 151]. В контексте событий в поезде Федор начинает думать о том, что его главный герой — «реальный человек», заключенный «на страницы недописанного текста, брошенный в тяжелой ситуации» [Нури, 2018, с. 151]. Текст автора начинает влиять на своего создателя, становится проекцией жизни главного героя. Те вопросы, которые писатель не может решить на страницах своей рукописи, он начинает решать в жизни. Подобное влияние текста на его создателя, тесная связь придуманного текста и автора вызывает ассоциации с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Это также дает возможность говорить о реализации модели «текст в тексте», с одной стороны, и усложнении рекурсивной

повествовательной техники и связи с восточным повествовательным дискурсом, а именно с восточной обрамленной повестью, с экфрастической поэтикой, с другой стороны.

Сознание Федора литературоцентрично. Он не только сопоставляет себя с героями художественных произведений как русской, так и мировой классики, но и воспринимает окружающую действительность в литературных категориях и понятиях, ориентируется на письменную словесную культуру. Федор, внимательно рассматривая девушку Катю, думает, что в ее волосах «запутался солнечный зайчик» [Нури, 2018, с. 46]. Однако резко прерывает свои мысли, спрашивая: «Господи, что еще за метафоры?» [Нури, 2018, с. 46]. Бесконечные линии электропередач за окнами поезда Федор воспринимает как «тонкие полоски в тетрадке в линеечку» [Нури, 2018, с. 88]. Федор тонко чувствует слово, неслучайно поэтому обычная фраза («Я вообще пришел сюда только затем, чтобы уйти отсюда»), «звучит, как строчка из стихотворения» [Нури, 2018, с. 139]. Он размышляет над афористичными фразами и приходит к выводу, что они только на первый взгляд кажутся мудрыми и глубокими, потому что если повторить их несколько раз, то «в глаза начинают лезть претенциозность, нелепость», и можно заметить «отсутствие смысла за элегантной оболочкой» [Нури, 2018, с. 139]. Федор как художник имеет особое видение окружающей действительности, благодаря которому может заметить в обычных и обыденных вещах и предметах что-то особенное, необычное, может наблюдательно фиксировать такие детали, на которые многие люди не обращают внимания. Оказавшись в вагоне-ресторане, Федор внимательно рассматривает тарелки, «нарядные, кремового цвета, с цветочным узором по краю» [Нури, 2018, с. 145]. Федор особенно чувствителен к цветам и запахам. Он признается, что не любит коричневый цвет, потому что он вызывает «тоску» [Нури, 2018, с. 140]. Также он не любит красный и оранжевый из-за того, что они «действуют на нервы» [Нури, 2018, с. 140]. От желтого цвета у Федора «болят глаза» [Нури, 2018, с. 140]. Неслучайно поэтому Федор негативно воспринимает лимон, который он и Петр Афанасьевич заказали к чаю в вагоне-ресторане, поскольку этот «солнечно-желтый лимон блестел от сока, и при одном

взгляде на него сводило челюсть» [Нури, 2018, с. 152]. Визуальное восприятие начинает формировать оценку вкуса, и Федор думает, что этот лимон, «кислый, наверное, ядреный» [Нури, 2018, с. 152]. Можно отменить, что у других татарских русскоязычных писателей тоже можно найти негативные ассоциации, так или иначе связанные с желтым цветом. В романе «Не перебивай мертвых» С. Юзеева в огороде завистника Яхьи Атнагулова, прадеда садиста Минлебая, цветут «желтые, цвета зависти, одуванчики» [Юзеев, 2015, с. 51]. Федор фантазирует идеальную цветовую гамму и представляет, что бы был «мир вокруг сине-зеленым, с вкраплениями черного, белого и фиолетового» [Нури, 2018, с. 140]. Голубые глаза Петра Алексеевича ассоциируются у него с ясным, чистым небом, «и ни одна тучка не набегала на эту синь» [Нури, 2018, с. 146]. Таинственная бледность Проводника в поезде заставляет Федора предположить, что «такими бледными бывают, наверное, лица людей, которые вынуждены долгое время проводить в темноте, не видя солнечного света» [Нури, 2018, с. 140]. Как можно видеть, писатели наделяют эмоции и чувства своим индивидуальным цветовым кодом.

Федор чувствителен не только к цветам, но и к запахам и ароматам, наполняющим окружающую действительность. В поменявшейся реальности в вагоне-ресторане он начинает чувствовать не приятный аромат вкусно приготовленной еды, а совершенно другой запах — «вонь разложения, увядших листьев, пыли и запустения» [Нури, 2018, с. 160]. После неудачной попытки найти машиниста, пробежав весь состав, Федор чувствует, «резкий, кислый запах», «запах страха и отчаяния», который «никакой дезодорант не в состоянии замаскировать» [Нури, 2018, с. 182]. Несмотря на то, что Федор оказался в тяжелых жизненных обстоятельствах, он не отчаивается, а вспоминает свое творчество, начинает размышлять о писательском таланте, даре, своих способностях, что дает возможность сравнить его с главным героем романа В. Набокова «Дар» Федором Годуновым-Чердынцевым. Восприятие мира Федора сенситивно и чувственно, также он верит в силу дара мастера слова.

Магическая реальность создается в романе «Пассажир своей судьбы» разными средствами. На уровне макропоэтики — различными трансформациями пространственно-временных координат, снов, воспоминаний, фрагментарностью повествования, которые усложняют художественную реальность произведения, с одной стороны, а с другой стороны, обнаруживают связь с эстетикой восточного повествовательного дискурса. На уровне микропоэтики — отдельными эпизодами, связанными с пониманием судьбы и сказочными персонажами. Связи с романами Г. Гарсиа Маркеса, М.А. Астуриаса, С. Рушди, Г.Казака говорят о влиянии на роман А. Нури эстетики магического реализма. А. Нурисламова изображает не только начинающего писателя, художника слова, глубоко чувственно воспринимающего окружающую действительность, но и пытается показать, в чем состоит тайна, загадка самого процесса творчества, те причины, которые заставляют человека писать.

4.2. Роман А. Нурисламовой (А. Нури) «Пятый неспящий»

Роман «Пятый неспящий» (2018), заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку, с одной стороны, благодаря композиционной структуре актуализирует восточные повествовательные стратегии, а с другой стороны, отличается сильной экзистенциальной направленностью, вводит проблематику мортального.

Нужно отметить, что А. Нурисламова часто обращается к проблематике танатологического, которая может быть задана как эксплицитно, в поэтике названия произведения (романы «Город мертвецов», «Дорога в мир живых», «Глоток мертвой воды», «Погребенные за мостом»), так и имплицитно, в мотивной, композиционной структуре произведения (роман «Пассажир своей судьбы»).

Смерть, одна из констант бытия любого живого организма, часто становилась предметом рефлексии, как научной, так литературно-художественной. Изучению мортальности в англоязычных антропологии и социологии посвящены так называемые исследования death studies («наука о

смерти»), связанные с широким пластом проблем, так или иначе относящимися к смерти, ее восприятию, ритуализации похоронных обрядов и обычаев, а также с проблематикой памяти, как личной, так и исторической. Иллюстрацией пересечения подобных проблем являются такие места, как кладбища, склепы, массовые захоронения. Изменение восприятия смерти от вызывающей ужас, благоговейный трепет до способа и средства развлечения, при которых кошмар становится специально сделанным приемом, особой модной тенденцией, используемым в эпоху постгуманизма, отмечает историк Д. Хапаева [Хапаева]. В отечественных исследованиях интерес к танатологии, мортальности, возможно, заданный переводом книги Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти», в которой рассказывается о католических представлениях людей Западной Европы об умирании и изменении отражения этих представлений в искусстве, в последнее время проявляется отчетливо [Арьес]. Социолог С. Мохов пытается выделить особую дисциплину некросоциология, о которой он рассуждает в книге «Археология русской смерти. Этнография похоронного дела в современной России»; также речь об этой дисциплине идет в ряде статей разных авторов, опубликованных в журнале «Археология русской смерти» [Мохов]. Литературоведы также обращают свое внимание на данную проблематику. Полина Новикова, следуя за методологией Мориса Бланшо, пытается выделить особое «пространство смерти», которое становится характерным для произведений И. Шмелева, В. Шаламова и А. Солженицына [Новикова]. Круг мортальных тем раскрывается и в статьях сборника «Мортальность в литературе и культуре» [Мортальность…], в работах Романа Красильникова [Красильников].

Смерть может быть связана с экзистенцией, может включаться в комплекс экзистенциальных мотивов, наличествующих в произведении. Более того, как отмечает В. Заманская, в исследованиях советского периода «экзистенция трактовалась как активный антоним к понятию жизнь (общественная и классовая борьба)», а «экзистенция человека оказывалась в ряду идеологических антонимов к жизни личности» [Заманская, с. 24]. С.А. Кибальник, давая характеристику русской литературной традиции, подчеркивает «понимание смерти как инобытия,

а также иррационализм и антиидеологизм», восходящие к поздним работам Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше [Кибальник, с. 132]. Несмотря на то, что в русской литературе экзистенциалистскую традицию «в последнее время предложено рассматривать весьма расширительно», в основном она связывается с творчеством писателей-эмигрантов таких, как В.В. Набоков, Г.И. Газданов, Б.Ю. Поплавский, Г.И. Иванов. [Кибальник, с. 131]. В национальных литературах исследователи тоже находят мотивы, так или иначе связанные с философским настроением экзистенциализма. В татарской литературе они присутствуют у М. Ханафи [Мирсияпова] и Дэрдменда [Саяпова], в чувашской литературе — у Г. Айги [Анисимова], в якутской литературе — у Айсена Дойду [Бурцева].

Как отмечает Д. Загидуллина, в татарской литературе конца XX — начала XXI веков обозначилась экзистенциальная направленность, связь же между разными дискурсами мифологического и реалистического «возникает в виде экзистенциальной философии» [Загидуллина, с. 59]. Можно предположить, что произведение А. Нурисламовой продолжает определенные традиции сложившиеся в татарской литературе рубежа XX–XXI веков.

В романе «Пятый неспящий» экзистенция смерти прочитывается на разных уровнях организации текста. На уровне макропоэтики роман выстроен как чередование историй, восприятий одних и тех же событий разными людьми, каждый из которых рассказывает свою историю, благодаря предельной субъективации, полилогу голосов и сознаний героев, внутренней фокализации создается картина отношений в семье, разрываемой противоречиями. В этой семье отсутствуют теплота, душевная близость, любовь, эти люди раздражают друг друга, а откровенных разговоров друг с другом избегают. Однако в последней главе романа выясняется, что все рассказывающие истории люди мертвы, а роман — это повествование мертвецов или призраков, что позволяет говорить об отражении традиций магического реализма. Роман открывается прологом, в котором говорится о человеке, чаяния и надежды которого остаться в одиночестве в большом и богатом доме сбылись, однако, вместо удовлетворения от сбывшейся мечты этот человек боится неведомого, представляет себя тенью, с

ужасом ожидает наступления смерти. Ближе к концу романа выяснится, что человек из пролога — это одна из героинь романа, девушка Роза. Здесь можно увидеть некоторую параллель с романом Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Композиционная структура романа (в развернутом прологе предвосхищается часть сюжета) характерна для композиционной структуры текстов, актуализирующих эстетику и поэтику магического реализма. Роль первой фразы или более развернутого пролога становится значимой как на уровне временной организации повествования, так и на уровне композиционного, архитектонического единства текста.

На уровне микропоэтики в романе сталкиваются два представления о смерти. Герои, семья Нагимовых (старшее поколение — брат и сестра Роберт и Римма, дочь Роберта — Румия, дочь Румии — Роза), оказавшись в новогоднюю ночь в большом и богатом доме Риммы, не могут объяснить провалы в памяти после шести часов вечера 31 декабря, отсутствие какой-либо связи в доме, отсутствие людей во всем коттеджном поселке, странное полнолуние, при котором полная Луна светит несколько ночей подряд. В какой-то момент они начинают понимать, что в доме что-то происходит, кто-то, некий пятый неспящий следит за ними и пугает их по ночам. От пережитого ночного потрясения, Роберт начинает рассказывать историю своих отношений с умершей женой, раскаивается в совершенных поступках, многочисленных изменах и предательстве. Он, писатель-неудачник, сравнивает себя с грешниками из девятого круга Ада «Божественной комедии» Данте Алигьери, которые, по его мнению, «самые страшные грешники — обманувшие доверившихся, предатели, изменники» [Нури, 2018, с. 163]. Его кажущаяся банальной история усложняется, когда Роберт рассказывает о том, что его жена Машенька писала прекрасные стихи, которые никогда никому не показывала, потому что не хотела причинить боль мужу, который, несмотря на то, что сам считал себя писателем, был лишен искры писательского дарования. Роберт не смог ее простить из-за чувства гордости и уязвленного самолюбия, поэтому он придумал историю измены с лучшей подругой своей жены, а после трагической смерти Машеньки уничтожил тетрадь

со стихами. После признания Роберт как будто растворяется в огромном пространстве дома, и его никто не может найти. Если точка зрения этого героя ориентирована на литературную традицию, литературоцентрична, то точки зрения других героинь романа, скорее, связаны с мифологическими представлениями. Пытаясь выяснить, кто такой пятый неспящий, некий демон, пугающий всех по ночам, Румия в разговоре с дочерью Розой предполагает, что это жен. Румия говорит, что он — «что-то вроде нечистого духа, беса», когда «негодяй, убийца умирает без раскаяния, то после смерти превращается в это существо» [Нури, 2018, с. 204]. Жен поглощает зло, если раньше он был «человеком», то «сейчас это порождение тьмы», жен «не будет прощен и не жаждет прощения» [Нури, 2018, с. 205]. Как указывает Л. Давлетшина, жен «в системе представлений может объединять отрицательные характеристики мифологических персонажей, замещая их собой», его генезис связывается как с джинами в исламской религиозной традиции, так и с народными представлениями о низших духах, нечистой силе, которые бытовали еще до распространения ислама [Давлетшина: 144]. В романе Нури этим демоном становится душа молодого человека Олега, с которым познакомилась Роза и вместе с которым планировала напугать, а затем обокрасть свою тетю Римму. Однако, узнав всю необходимую информацию у Розы, Олег решил совершить преступление, убив всех свидетелей. Именно в шесть часов вечера 31 декабря произошло убийство всех членов семьи Нагимовых, однако Румия в последний момент смогла поджечь газовый котел, и в результате взрыва и пожара погибли и Румия и Олег. Если все члены семьи Нагимовых рано или поздно раскаиваются в совершенных дурных поступках, получают прощение и освобождаются, то душа Олега остается блуждать во тьме. Этот демон пугает всех членов семьи Нагимовых по ночам, как будто сдергивает с них маски тех, кем они хотят представляться как себе, так и окружающим. После встречи с ним, ощутив негативную, злобную силу, представляющейся как «темный, маслянистый человеческий силуэт, облаченный во что-то наподобие балахона в капюшоне» [Нури, 2018, с. 109], Римма от страха прячется в ванной всю ночь. Утром, приведя себя в порядок, она понимает, что

внешне она та же, что и была до этой жуткой встречи, однако «женщина другая» [Нури, 2018. с. 110]. Роберт после встречи с жен, решается на откровенный разговор с дочерью. Роза видит его парящим в воздухе и заглядывающим в окна, что вызывает у нее приступ истерики.

Размышляя о происходящем, герои озвучивают разные версии. Роза утверждает, что «все чудится», «кажется», или думает о своем сумасшествии [Нури, 2018, с. 200]. Ее мать, Румия, спокойно предполагает, что «все происходит в нашем сознании, именно так человеческий мозг и реагирует на свое умирание» [Нури, 2018, с. 201], «есть вот такое блуждание в том месте, где ты умираешь» [Нури, 2018, с. 201]. Председатель коттеджного поселка Валентин Борисович, увидев призрак Риммы Нагимовой в своей гостиной, как будто заглядывает в другой, параллельный мир, поскольку видит хрономираж из прошлого 25 февраля, уже после того, как все описанные в романе события произошли. Однако внезапное столкновение с вестником иного мира вызывает ужас, поскольку, если бы Римма обратила на него свое внимание, он либо «сошел с ума», либо «умер — сердце бы не выдержало» [Нури, 2018, с. 275]. Валентин Борисович оказывается случайным наблюдателем, который создает ту реальность, в которой может существовать уже исчезнувшее из реального мира и времени семейство Нагимовых, поскольку «Вселенная состоит из частиц, природа которых такова: пока наблюдатель не обратит на них внимания, не вмешается, они существуют в виде потенциала. Существуют одновременно и везде» [Нури, 2018, с. 238]. Сама реальность подвергается сомнению, потому что она — «всего лишь чистый потенциал до тех пор, пока мы сами не сконцентрируем своего внимания и не увидим чего-то» [Нури, 2018, с. 238]. Соединение мира реальности и причудливого, магического, мистического мира призраков и духов порождает в итоге третью, сложную для понимания и интерпретации действительность, характерную для поэтики магического реализма. Подобное столкновение с прошлым соотносится со сновидением: «Как во сне: ты узнаешь предметы вокруг себя, но при этом они кажутся немного не такими, как наяву. Это было все равно что оказаться в зазеркалье, в параллельной вселенной, и глядеть оттуда на наш

мир» [Нури, 2018, с. 275]. Герои боятся признать себя мертвыми, призраками, страшатся признать процесс умирания и распада собственного сознания.

Состояние умирания актуализирует дихотомию внешнее-внутреннее, при которой процессы, происходящие в душе человека, начинают так или иначе проявляться визуально. Герои, перешагнувшие онтологический порог, испытывают или выражают разрушение как внутреннее, так и внешнее. Проснувшись после новогодней ночи Роза испытывает сильное чувство тошноты, ее внешний облик, неопрятный, вульгарный и неаккуратный, вызывает лишь чувство раздражения и неприятия как у Румии, так и у Риммы. Глядя на дочь, Румия констатирует, что «краше в гроб кладут», поскольку Роза «нечесаная, лицо отекшее, глаз почти не видно — опухли» [Нури, 2018, с. 19]. Но вместо сочувствия и сострадания к дочери Румия испытывает лишь «неприязнь» [Нури. 2018, с. 19]. Ядовито Румия характеризует Римму, свою родную тетю: «Железная леди основательно проржавела» [Нури, 2018, с. 140]. Сама же Римма ощущает себя сломанной механической куклой, у которой не закрываются глаза. В зеркале она видит свое пугающее отражение: «На нее смотрела перепуганная, исстрадавшаяся старуха с ввалившимися глазами. Щеки обвисли, нос выдался вперед, как у покойницы» [Нури, 2018, с. 113]. Роберту вообще «смотреть на собственное иссохшее, дряблое тело было неприятно» [Нури, 2018, с. 33]. Старость воспринимается им как «злобная ведьма», которая «уже успела незаметно, по-воровски, подкрасться к тебе и стоит за спиной, хихикая над твоей наивной самонадеянностью» [Нури, 2018, с. 34]. Отправляясь спать, он чувствует себя «зловещим живым мертвецом», а идти спать воспринимается им как «заживо ложиться в гроб» [Нури, 2018, с. 88].

Неприятие друг друга, доведенное до крайней степени, выражается либо в вежливой предупредительности (Румия), либо в хорошо слаженной, почти актерской игре, в которой герои заранее знают и исполняют отведенные им роли (Римма, Роберт), либо в вызывающем поведении (Роза). При этом каждый из героев ощущает сильное чувство непреодолимого одиночества. В. Заманская так характеризует отношение к одиночеству в культуре после философских

размышлений Жана-Поля Сартра: «...одиночество причина или следствие: человек ненавидит себе подобных, или он уходит в одиночество, тая в себе изначальное, природное качество — ненависть к другому, потому что одинок» [Заманская, 93]. Такая амбивалентность пронизывает канву романа Альбины Нури. Герои не могут до конца понять, почему стали чужими друг другу и одинокими. Румии кажется, что «на всей земле не отыщется других четверых людей, настолько оторванных от всего человечества. Настолько ненужных, бесполезных, неприкаянных и жалких в своей заброшенности существ» [Нури, 2018, с. 26]. В восприятии Роберта вся его семья «не люди», а «какие-то осколки» [Нури, 2018, с. 35]. Римма, основавшая свой бизнес, под старость начинает думать, что ее ничего не связывает с родственниками, поскольку «не лежит ни к кому из них душа», «не тянет делиться ничем сокровенным, обсуждать то, что кажется важным» [Нури, 2018, с. 52]. А решение остаться в одиночестве воспринимается ей как жестокая ошибка. Она не может найти ответ на вопрос, что происходит, когда «обычное выражение привязанности вызывает лишь подозрение и опаску, но никак не ответное желание улыбнуться» [Нури, 2018, с. 118].

По мнению В. Заманской, экзистенциальное мировосприятие формирует особый тип пространства, которое характеризуется, как «замкнутое пространство внешнего мира, помноженное на пространство замкнутого в себе Я» [Заманская, 30]. Герои романа оказываются как замкнуты в отдаленном коттеджном поселке, в большом доме, так и замкнуты в своем сознании и внутреннем мире. Если изначально пустынность и безлюдность поселка воспринимаются ими как некоторая странность, для объяснения которой находятся причины (не достроены многие дома, жители встречают Новый год в Казани и приедут позже), то по мере развития действия они начинают пугать, вызывают чувство жути, желание вырваться из этого места и уехать. Отношение к большому дому, отрезанному от цивилизации, также изменяется: если изначально он воспринимается как необходимая передышка, возможность в тишине и покое собрать свои силы и обдумать планы на будущее, то позднее он начинает восприниматься как склеп,

как ловушка, из которой невозможно выбраться. Пространство смерти расширяется, любая попытка выйти за его пределы может привести к исчезновению навсегда, даже из мира мертвых.

Пространство смерти захватывает не только настоящее существование героев, также оно отбрасывает зловещий свет на их прошлое. Регина (Румия) рассказывает дочери Розе о таинственном происшествии в горах Южного Урала, после которого внезапно умер ее муж и отец Розы — Сергей. Рекурсивная техника усложняется в данном эпизоде романа: воспоминание включается сначала в воспоминание, а затем в сон героини. Герои собираются всей семьей (маленькая Роза, Регина, Сергей) в заповеднике «Синие камни», расположенном на реке Белой, где «живописный комплекс прозрачных озер, затерянных в густых лесах» [Нури, 2018, с. 211]. Однако поездка складывается неблагополучно: сначала у героев прокалывается колесо, затем, следуя маршруту навигатора, они теряют правильный маршрут и оказываются далеко от нужного заповедника. Регина испытывает нарастающее чувство тревоги, раздражение, усталость, полагая, что в этой ситуации они оказались из-за неосмотрительности Сергея. Дорога оказывается усыпанной «мелкими камушками с острыми гранями», а их самих «окружали совсем дикие места — и это казалось странным и пугающим» [Нури,2018, с. 213]. Пространство становится зловещим. На остановке Розе кажется, что за ними кто-то наблюдает из кустов, а Регина замечает природную странность — в разгаре лета листья в этом месте желтеют. Дорога суживается, что кажется, что «какие-то зловещие существа пытаются схватить их длинными зелеными руками, остановить, утянуть за собой в чащу» [Нури, 2018, с. 215]. Лес выглядит так, как будто пережил сильный ураган: «многие деревья были вырваны с корнем, стволы лежали вповалку, громоздясь друг на друга и создавая непролазные завалы» [Нури, 2018, с. 215]. Регина чувствует нарастающую опасность («В этих местах вполне может притаиться какой-то страшный монстр» [Нури, 2018, с. 216]). В итоге герои приезжают к некому дому, который «вынырнул перед ними внезапно, что они все вскрикнули от удивления» [Нури, 2018, с. 216]. Сергей комментирует странное здание («Одноэтажное строение,

почерневшее от времени, было обнесено глухим некрашеным забором» [Нури, 2018, с. 217]) — «Избушка на курьих ножках» [Нури, 2018, с. 217]. Они видят старуху «в меховой душегрейке и клетчатом платке, низко надвинутом на глаза», опирающуюся «на суковатую палку» и глядевшую «без тени улыбки» [Нури, 2018, с. 218]. Старуха разговаривает грубо, ядовито, ехидно, сообщает им, что они заблудились. Если жилье странной старухи вызывает у Розы ассоциации с Бабой Ягой («Там живет Баба-Яга?» [Нури, 2018, с. 217]), то сама старуха вызывает резкое неприятие у других героев — нелюдимая старуха, «старая ведьма» [Нури, 2018, с. 221]. Старуха разрешает героям остаться переночевать, но просит истопить баню. Также старуху раздражает, что Роза выпила воду из родника, рядом с которым расположено старухино жилище. Регина отмечает редкостную некрасивость хозяйки — «бледные узкие губы, глубоко посаженные карие глаза и острый тонкий нос, загибающийся к скошенному подбородку» [Нури, 2018, с. 222]. Регине приходят мысли о ведьме из «Вия» и «сказка братьев Гримм про Гензеля и Гретель» [Нури, 2018, с. 223].

Ночью происходят странности, потому что Регина видит сон, в котором старуха, стоя над их кроватью, держит в руке «нож с длинным узким лезвием» [Нури, 2018, с. 225]. Регина боится, что старуха убьет ее мужа и дочку, однако старуха начинает объяснять, что ей нужно и кто она такая. Старуха обвиняет семью Регины в том, что они — городские люди — нарушают «священную тишину этих мест» и считают, что «вправе окунать руки в святые воды» [Нури, 2018, с. 226]. Старуха говорит, что она хранила красоту и силу этих мест «с сотворения мира», а время измеряет «десятилетиями и столетиями» [Нури, 2018, с. 227]. Старуха говорит, что может забрать к себе всю семью Регины и ее саму, но якобы великодушно предлагает Регине выбрать, кого оставить, пожертвовать. В результате после душевных мук Региной овладевает жутко сильная злость на мужа, из-за которого они все оказались в этом месте. В итоге старуха вонзает свой нож в грудь Сергея. Регина от ужаса кричит, всех будит, пытается уверить всех и саму себя, что ей приснился сон-кошмар. Однако на утро Регина видит пятно на груди мужа, которое «алело ровно в том месте, куда ночью вонзился нож ведьмы»

[Нури, 2018, с. 232]. Регина начинает понимать, что стала предательницей, пытается искупить свою вину.

В эпизоде со старухой можно увидеть следы сказочного начала. Сама дорога, по которой перемещаются герои на машине, наделяется страшными, пугающими координатами, как будто препятствует продвижению вперед героев (острые камушки, ветки деревьев, узость проезжей части). Герои воспринимают путешествие в сказочных координатах, упоминают известные сказки и сказочных персонажей. Дом старухи, в котором им приходится ночевать, наделяется чертами антидома, в котором невозможно жить из-за его ветхого состояния и удаленности от каких-либо населенных пунктов, цивилизации. Одежда неведомой старухи, а именно клетчатый платок выступают маркером инаковости. Мишель Пастуро, проводивший исследование расцветки одежды с точки зрения семиотического подхода, пришел к выводу, что такие расцветки ткани, материи, как полосатая, пятнистая, клетчатая, разноцветная, различающиеся визуально, обладают схожим концептуальным и социальным смыслом, а именно «символизируют различные степени одного и того же состояния — отклонения от нормы» [Пастуро, с. 29]. Старуха, таинственная Баба-Яга, как будто выступает хранительницей не только уральских мест, но самого мира мертвых, пересечение границ которого карается смертью. В. Пропп указывал, что отправление в лес сестры, брата и какого-то родственника может становиться знаком смерти, актуализировать пространство мортальной экзистенции. При этом осуществляется посвящение, при котором «родственникам показывались знаки совершившейся смерти» [Пропп, с. 72]. Таким знаком, как бы меткой становится пятно на груди Сергея. Также исследователь указывал на особое испытание баней, в которую отправлялись посвящаемые. В романе А. Нури такими посвящаемыми в тайну мест становится целая семья, однако не все преодолевают испытание.

Маркерами зоны смерти становятся образы Луны и снега. Полнолуние начинает длиться больше 10 дней, что вызывает у всех героев панику и бессонницу. Снег, изначально кажущийся уютным и безмятежным, начинает навевать тоску, становится той причиной, по которой нельзя покинуть поселок на

машине, поскольку он заметает все дороги, превращая их в огромные сугробы. Образ Луны актуализирует приемы киностилистики, а именно игру света и тени, также элементы фильма-хоррора, когда особая фокусировка и направление света подчеркивают отрицательные, зловещие черты в облике персонажа (тень пятого неспящего, старуха во сне-кошмаре Регины).

Экзистенция смерти является одной из организующих роман констант, прочитывается на разных уровнях произведения, становясь значимым художественным переживанием. Эстетика мортальности задает композиционную структуру романа, прочитывается как сложное взаимодействие различных мотивов и образов, связанных как с литературной, так и с фольклорной традициями, дает возможность рассмотреть роман как продолжение как традиций магического реализма, так и определенных традиций татарской литературы.

4.3. Сербский текст в романах А. Нурисламовой (А. Нури)

Исследователи часто обращались в своих трудах к проблематике, так или иначе связанной с взаимодействием различных культур и литератур. Интерес к сербско-русским взаимосвязям обусловливается длительной историко-политической традицией отношений двух стран, а также наличием общего славянского мировосприятия. Сербский исследователь Мара Кнежевич указывает, что «связи сербского и русского народов существуют еще с XII века, со времен династии Неманич, когда Растко Неманич, младший сын великого князя (жупана) Немани Стефана отказался от престола и стал монахом в русском монастыре Святого Пантелеймона на Святой горе» [Кнежевич, с. 81]. Другой сербский ученый Радойка Степанов Тмушич подчеркивал, что такие русские писатели, как Пушкин, Гоголь, Крылов, Толстой, Достоевский, в значительной степени повлияли на развитие сербской литературы, ее переводческих традиций, что творческий импульс, который смогла дать русская литература прочитывается в произведениях сербских классиков XX века (П.П. Негош, Б. Нушич, Л. Костич, И. Секулич, Иустин Попович) [Тмушич]. Отечественные ученые отмечали

наличие сербских мотивов в произведениях русских писателей, особенно у Пушкина и Гиляровского [Лещиловская; Беляева], рассматривали влияние творчества Вука Караджича на русскую литературу и общественную мысль 1800–1860-х годов [Осипова; Гудков]. В исследованиях, посвященных феномену эмигрантской литературы, указывается, что в 1920–1930-х годах Белград стал одним из центров русской культуры, вводится понятие «русский Белград» для обозначения этого явления, хотя и признается его условный характер [Шешкен]. В современных отечественных исследованиях вводится понятие «сербский текст» русской литературы, по аналогии с «кавказским текстом», делается попытка выделить основные мотивы и тропы (мотивы смерти, ножа, волка, войны) [Мароши]. Д. Медведева и А. Фаттахова, анализируя сербские языковые вкрапления в произведениях русской литературы, выделяют два способа представления национального колорита: «номинация артефактов, явлений и реалий, отличающихся от российской действительности», и «вкрапления, которые демонстрируют как генетическое родство, так и различия двух языков» [Медведева Д.И., Фаттахова А.Ж., с. 277]. Как можно видеть, интерес к рассмотрению сербско-русской и русско-сербской проблематики не ослабевает, многое еще требует изучения. Творчество А. Нурисламовой (А. Нури), во-первых, дает возможность продолжить рассмотрение «сербского текста» русскоязычной литературы на примере романов «Черные души праведников» (2019), «Тот, кто стоит снаружи» (2019), «Плачущий лес» (2020), «Погребенные за мостом»(2020). Во-вторых, на основании некоторых текстов показать особенности восприятия Сербии, ее культурных реалий русскоязычным татарским писателем, человеком несколько иной культурной традиции.

В интервью А. Нурисламова так характеризует Сербию: «Это маленькая страна — небогатая, скромная и уютная, с неброской, но выразительной красотой. Здесь не кичатся размахом, зато научились беречь то, что имеют, в том числе — душевную гармонию» [Нурисламова, 2019, с. 161]. Какая же Сербия на страницах ее романов, как она представлена?

Во-первых, в указанных нами выше произведениях Сербия — место действия описываемых событий. В романах часто действие разворачивается в двух пространственно-временных плоскостях (прошлое-настоящее), как правило, некие мистические, катастрофические события, произошедшие в прошлом влияют на события в настоящем, задают перспективу развития действия, что приводит к усложнению хронотопа, в котором знаками минувшего могут выступать дневники, письма, исторические документы, воспоминания героев, сны, некие прозрения и видения. Герои по-разному оказываются в Сербии. Они прилетают на самолетах из России, как герои романов «Черные души праведников», «Тот, кто стоит снаружи», «Погребенные за мостом», или же знакомятся друг с другом в самой Сербии, как герои романа «Плачущий лес». Аэропорты и будущий перелет вызывают противоречивые чувства, поскольку «во всем этом присутствовало что-то чарующее, волшебное, но вместе с тем тревожное» [Нури, 2019 («Черные души праведников»), с. 15]. Более того, подобный перелет из-за разницы во времени между Москвой и Белградом может восприниматься как сдвиг не только во времени, но и в памяти: «Настоящий полет в прошлое: двигаясь вперед, ты оказываешься в уже оставленной тобой точке бытия» [Нури, 2019 («Черные души праведников»), с. 29]. Героев часто удивляет теплый климат, хорошая солнечная погода в декабре. Тишина и отдаленность горных высот и местностей воспринимаются двойственно: то способствуют покою и умиротворению, то несут угрозу, ассоциируются с ловушкой, чреваты оползнями, разрушениями и смертью. Сербия особенно красива и ярка весной, когда начинают расцветать сады с многочисленными фруктовыми деревьями. Упоминаются города Западной Сербии (Златибор, Ужица, Лозница, Мали Зворник, Куршумлия), реки (Штира, Дрина), природные парки (Джаволя Варош), многочисленные туристические комплексы (Бани). В романе «Погребенные за мостом» действие в плоскости прошлого разворачивается в XVII в. в монастыре, построенном в XI–XII вв., в окрестностях Златибора, что имеет реальные исторические основания: так средневековый монастырь Увац был разрушен турками-османами в XVII в. В романе «Плачущий лес» главная героиня Кристина признается, что культурный

памятник Нишская крепость наводит на нее «жуть», поскольку именно в Нишской крепости есть башня черепов Челе-Кула — страшное напоминание о поражении сербских повстанцев в сражении с Османской империей: ее построили «прямо на дороге, с каждой стороны которой были вмурованы черепа погибших», «всего девятьсот пятьдесят два черепа», а «поверх башни выстроили часовню» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 62]. Герои романов «Черные души праведников» и «Погребенные за мостом» приезжают в Сербию как туристы, планирующие хорошо провести время в оздоровительных центрах — Банях. Однако туризм в Сербии воспринимается скептично, поскольку там только «горные курорты и еще Бани» [Нури, 2019 («Черные души праведников»), с. 21].

Во-вторых, Сербия — «это страна победившего мифа» [Нури, 2020 («Погребенные за мостом»), с. 74], а «Балканы — сплошная мистика» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 85]. А. Нурисламова использует различные предания, мифы, истории, тонко вплетая их в канву романов. В «Погребенных за мостом» указывается, что «сербские ученые доказывают, что вампиры появились и существовали именно на территории Сербии», что этому есть многочисленные свидетельства архивных документов XVII века [Нури, 2020 («Погребенные за мостом»), с. 74]. Узнав от историка Милицы о пробуждении вампира Вриколакоса, местные жители начинают в панике покидать свои дома. Мифологические представления пронизывают быт и жизнь населения Сербии, им верят. Особым знамением пробуждения тайных, мистических сил становится жуткая Луна («красный шар, напоминающий раскрывшийся в небе воспаленный глаз неведомого чудовища» [Нури, 2020 («Погребенные за мостом»), с. 55], особые «шесть дней Кровавой луны», когда «Луна красного цвета, и ни облачка вокруг» [Нури, 2020 («Погребенные за мостом»), с. 102]) или же месяц, который может светить «ненормально ярко, как электрическая лампочка» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 102]. Нужно отметить, что в сербском фольклоре Месяц и Солнце могут становиться мстительными и обидчивыми существами, например, в сказках «Почему у месяца нет платья» и «Как Солнце задумало жениться». Возможно, Нурисламова творчески переосмысляет традиционные образы светил,

связывая их с сербскими представлениями, также мотивы Луны вызывают ассоциации с «сербским текстом» русской литературы. В художественном пространстве романов Нурисламовой мифологические существа могут вторгаться из небытия в реальность. В романе «Погребенные за мостом» оживает вампир Вриколакос, в романе «Тот, кто стоит снаружи» успех и богатство семьи обеспечивает страшное существо Ырка-Эрка, требующее душу ребенка, душа самоубийцы, с которой заключила сделку бабушка главной героини. В романе «Плачущий лес» рассказывается о князе-оборотне Вуке Огнезмие, который может превращаться в волка и в разных зверей для того, чтобы «с помощью потусторонних сил защищать свой народ» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 86]. Здесь можно видеть связи романов А. Нурисламовой с поэтикой и эстетикой магического реализма, в котором сложный синтез национального, мифологического и предельно реалистического пронизывает художественную организацию произведения на всех уровнях. Царящая атмосфера экзистенциального одиночества, жути, которую вызывают у главных героев старые родовые дома, расположенные, как правило, в далеких малонаселенных местностях, блуждающие призраки и духи давно умерших предков сближают романы А. Нурисламовой с романами «Дом духов» Исабель Альеде и «Мексиканская готика» Сильвии Морено-Гарсиа.

В-третьих, в романах А. Нурисламовой дается большое количество бытовых деталей, подробностей жизни в Сербии. Часто отмечается сходство сербского и русского языков, однако «сербы произносят звуки тверже, артикулируют четче» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 63], «кажется, что русский и сербский похожи, а в действительности говорить и понимать других — непросто» [Нури, 2019 («Тот, кто стоит снаружи»), с. 34], «это вообще наивная иллюзия, что сербский и русский — похожие языки» [Нури, 2020 («Погребенные за мостом»), с. 69]. Нурисламова отмечает открытость, дружелюбие сербов, готовность всегда прийти на помощь. Однако в маленьких городах и поселениях могут быть сплетни, зависть, а незначительное событие может восприниматься как значимое и обсуждаться очень долго. Подчеркивается размеренный, медленный, неспешный

стиль жизни, который характеризуется словом «полако», «которое можно было примерно перевести как медленно, постепенно», подобный ритм пронизывает все сербское существование, поскольку «жизнь прекрасна, надо ценить каждое мгновение» [Нури, 2019 («Тот, кто стоит снаружи»), с. 33].

А. Нурисламова останавливается на гастрономических предпочтениях сербов, называет их мясоедами, которые «соленую рыбу считают сырой [Нури, 2019 («Тот, кто стоит снаружи»), с. 42]. Отмечает большие порции кушаний и любимое сербами печенье «Плазма». Автор подробно описывает такие праздники, как Божич (Рождество) и Крестная слава. Крестная Слава — это «древняя традиция почитания предков, прочно связанная с христианством, с прославлением святого — хранителя рода» [Нури, 2019 («Тот, кто стоит снаружи»), с. 121]. На Крестную Славу хозяин отправляется в церковь, чтобы освятить «свечу, славски колач, жито и красное вино — символы Крестной Славы» [Нури, 2019 («Тот, кто стоит снаружи»), с. 121]. Отказ справлять Крестную Славу воспринимается как вызов общественному мнению, особенно в небольших городках и селах. Божич (Рождество) — главный праздник, который отмечается дольше и больше, чем старый сербский Новый год. Отмечается, что сербы проще относятся к смерти, они, например, «хоронят, как правило, повинуясь с желанием умерших» [Нури, 2019 («Тот, кто стоит снаружи»), с. 91]. Поэтому может быть так, что могилы умерших предков и родственников располагаются рядом с жилыми строениями в одном месте. Считается, что во время празднования Крестной Славы все души умерших предков собираются под крышей своего родного дома вместе со своими живыми потомками. Для характеристики национальных понятий А. Нурисламова использует сербскую запись слов, иноязычные вкрапления, как например, *Црна Куђа* ‘Черный дом’, *приземна куђа* ‘одноэтажный дом’, *гроблье* ‘кладбище’, *павлока* ‘тип сметаны’, *ракия* ‘вино’, *продавница* ‘магазин’, *месара* ‘мясная лавка’.

Остановимся подробнее на романе «Плачущий лес» (2020), в котором помимо сложной композиционной формы, напоминающую по своей изысканной архитектонике структуры обрамленных повестей, получивших широкое

распространение в литературах Востока, наличествует сильная экзистенциальная направленность, где важную роль играет репрезентация и экзистенция смерти, реализующиеся посредством включения в художественную канву произведений отсылок к «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Роман «Плачущий лес» предваряется двумя эпиграфами. Первый взят из 13 песни Ада Данте Алигьери в переводе Михаила Лозинского: «Поведай нам, как душу в плен берут / Узлы ветвей; поведай, если можно, / Выходят ли когда из этих пут» [Данте, 61]. Это последняя часть вопроса, который задает Вергилий во 2-м поясе 7 круга Ада, где терзаются души тех, кто совершил насилие, душе, ставшей деревом в Лесу самоубийц. Этот эпиграф задает восприятие дальнейшего сюжета романа через призму «Божественной комедии», вводит как тему смерти, так и тему воздаяния за совершенные преступления. Второй эпиграф взят из книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова, стих 18, 22: «Ничто да не препятствует тебе исполнить обет благовременно, и не откладывай оправдания до смерти». Он вводит тему служения, некой высшей цели жизни, которую должен совершить человек. Темы смерти, воздаяния и служения так или иначе будут звучать в романе. Композиционная структура романа состоит из 2 глав, пролога и эпилога. В прологе рассказывается о некой молодой девушке, возлюбленный которой после прихода вечером незнакомца таинственным образом исчезает. Позднее, уже ближе к концу романа выясняется, что этой девушкой была одна из героинь — Сара, возлюбленного которой в ту ночь убили из-за мести албанцы. Основной сюжет романа повествует о поиске некоего странного места под названием Плачущий лес. Сначала этим поиском занимается мать главной героини, Мария, затем после ее исчезновения этот поиск продолжает ее дочь Кристина, которая случайно или по воле высших сил оказывается вместе со своим женихом, Игорем, в отдаленном месте под названием Полье Купине в Сербии, где находит не только этот лес, но и пропавшую мать. Повествование насыщено снами, воспоминаниями героев.

На уровне микропоэтики в романе «Плачущий лес» представления о смерти связываются с «Божественной комедией» Данте Алигьери. Ключевым образом

романа становится образ Плачущего леса — странного и мистического. Согласно романной логике, это мистическое место расположено недалеко от сербского города Куршумлия, на месте которого располагался «когда-то римский город Ad Fines, что в переводе означает на краю» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 19]. А «в этом была особая магия — магия истории, древности, утекающего безвозвратно времени» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 19]. Найти это место крайне сложно, поскольку «ни на одной карте его нет, однако в некоторых старинных книгах есть упоминания, причем различные источники называют разные варианты месторасположения» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 25]. Оно может быть в Ирландии, Румынии, где-то в Южной Америке. Этот неведомый Плачущий лес становится своеобразным сакральным центром. Этот Плачущий лес меняется в восприятии героев. Если изначально журналистка Мария отправляется на его поиски для того, чтобы написать новую статью про неведомое таинственное место, чтобы развеять некий мифический ареал вокруг него, то позднее она видит в нем зловещее, пугающее начало, заставляющее видеть галлюцинации и сводящее людей с ума. Ее дочь Кристина сначала не придает значения рассказанным об этом лесе историям, а затем начинает не только верить в его существование, но и понимать его амбивалентность: жуткое место становится своеобразной границей между злом и теми добрыми силами, которые защищают мир от этого зла. Мария встречает Сару — пожилую женщину, которая провожает ее в Плачущий лес, который оказывается существующим местом, которое крайне сложно найти. Мария видит странный лес, поскольку деревья в нем «были полностью лишены листьев», «только толстые стволы и поднятые к небу, словно в молитве, ветви» [Нури лес: 51]. «По шершавым стволам сползали и застывали на солнце крупные капли смолы, только она была не янтарно-золотой, а ярко-алой, будто кровь» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 51], потому что деревья «плакали кровавыми слезами» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 52]. Лес, в котором оказывается Данте со своим проводником Вергилием, также мистичен и пугающ. В этом лесу, расположенном в 7 кругу Ада, к которому отсылал предпосланный всему роману эпиграф,

оказываются самоубийцы, насильники, которые после своей смерти были превращены в деревья. Именно поэтому, когда Данте отломил ветку от одного дерева, он слышит восклицание:

… «Не ломай, мне больно!»
34 В надломе кровью потемнел росток
И снова крикнул: «Прекрати мученья!
Ужели дух твой до того жесток?
37 Мы были люди, а теперь растенья.
И к душам гадов было бы грешно
Выказывать так мало сожаленья».

[Данте, с. 59–60]

Атмосфера, царящая внутри леса в романе А. Нури, в зарослях еще более пугающа: «Сухая, пережженная красновато-коричневая почва, бурые стволы, алые, словно коралловые бусины, капли, что сочились из глубины деревьев, — и гулкая, оглушающая тишина» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 52]. В результате столкновения с мистической природой леса Мария сначала видит галлюцинации, а затем сходит с ума и остается жить в доме Сары, покидая тем самым привычный мир, становится оракулом, который с помощь рисунков может предугадывать будущие события. Мария рисует лица своей дочери Кристины и ее жениха Игоря, которые, сами того не ведая, случайно попадают тоже в деревушку Полье Купина. Однако, если в «Божественной комедии» образ леса связывается с грешниками и с совершенными ими когда-то в жизни преступлениями, то в романе Нури лес становится границей и рубежом, служением, а не наказанием. Пытаясь спасти своего жениха от смерти, в лес приходит Кристина, которая, встретив свою мать и узнав о том, что с ней случилось, стоически принимает произошедшее, выбирая путь служения через страдания. Дотронувшись до одного дерева она оказывается в другом, инфернальном измерении, в котором происходит постоянное столкновение сил добра и зла. Кристина видит бездну, под землей, на которой

росли искореженные деревья, находится «озеро, ледяное и жгучее одновременно, неспокойное и бурливое, как кипящий котел» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 271]. Антиполюсом светлого начала в произведении Данте также становится ледяное озеро, в котором застыл Люцифер. Кристина воспринимает все жестокие, злые, разрушающие мысли тех, кто оказался в этом жутком Нижнем мире, понимает, что становится деревом, «принимала на себя все ужасы, беды и горести — и плакала кровавыми слезами, изливая их» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 273]. Более того, она понимает, что «пока лес плачет, зло не просочится в мир. Пока текут кровавые слезы, проход в мир живущих закрыт» [Нури, 2020 («Плачущий лес»), с. 273]. Однако, получив странные мистические знания, Кристина как будто умирает, проходит метафизическую смерть, понимает, что ей нужно остаться в Полье Купина. Как когда ее мать Мария бесследно исчезает для друзей и родственников и никто не может ее найти, так и Кристина вместе со своим женихом исчезает, их следы присутствия, пребывания в этом мире растворяются.

Герои обоих романов А. Нури оказываются на рубежных этапах своих жизней, пытаются найти выход из трудных обстоятельств. В романе «Плачущий лес» мотив рубежного этапа жизни связывается в основном с Марией, журналисткой, которая надеется вернуться в мир прессы, написав интересную статью о таинственном месте, и с ее дочерью Кристиной, которая отправляется в туристическую поезду вместе со своим возлюбленным. Однако в романе также дается история Сары, в настоящем жительницы деревушки Полье Купина, стража и хранительницы тайн Плачущего леса, своеобразного лидера деревенской общины, а в прошлом — молодой девушки, пережившей сильное душевное потрясение, вызванное жестоким убийством ее мужа. Как известно, мотив рубежа, переходного этапа, периода жизни задается в самом начале поэмы Данте (1 песнь Ада):

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,

Утратив правый путь во тьме долины

[Данте, с. 9]

В романах Альбины Нури присутствуют проводники, вестники, те, кто так или иначе сообщает информацию или передает знания. В «Плачущем лесе» — жительница Полье Купине Сара.

В романе «Плачущий лес» дантовский «след» задается эпиграфом, взятым из «Божественной комедии», ко всему роману, прочитывается как на уровне макропоэтики (центральный образ романа — некий мистичный лес, в котором оказываются души), так и на уровне микропоэтики (мотивы рубежных этапов жизни, героев-проводников). Также в романе связи с «Божественной комедией» актуализируют сложную тематику мортальности, отношения к смерти и ее восприятия.

В романах А. Нурисламовой образ Сербии представляется по-разному. С одной стороны, указываются те или иные характерные географические реалии, основные точки на туристической карте, важные места, в которые либо хотят попасть, либо попадают прибывшие в Сербию. С другой стороны, даются определенные национальные реалии, бытовые подробности, для характеристики которых используются вкрапления иностранных (сербских) слов и выражений. Особый интерес представляет репрезентация Сербии через народные мифологические представления, благодаря которым усиливается национальный колорит романов, определенные мотивы (мотив Луны, мотив волка Вука), возможно, позволяют говорить о своеобразном преломлении сербского текста русской литературы, в более частном случае сербского текста русскоязычной литературы. На страницах романов А. Нурисламовой Сербия, по большей части, описывается как контрастная страна, в которой органично соединяются волшебное, чарующее и умиротворяюще-спокойное течение бытия и жуткий, пугающий мир народных представлений, смертельных опасностей, поджидающий путешественников.

4.4. Роман Ш. Идиатуллина «Последнее время»

Писатель, журналист Шамиль Шаукатович Идиатуллин родился 3 декабря 1971 г. в Ульяновске.

В 1993 г. окончил факультет журналистики Казанского университета. Работал в газете «Известия Татарстана» (впоследствии «Время и Деньги») корреспондентом, заместителем главного редактора (1992–2001), собственным корреспондентом Издательского дома «Коммерсантъ» (с 1994 г.), главным редактором «Коммерсанта» в Казани (с 2001 г.). С 2003 г. работает в московском офисе ИД «Коммерсантъ» руководителем корреспондентской сети, затем обозревателем журнала «Коммерсантъ-Власть».

Автор романов «Татарский удар» (2005), «Эра Водолея» (2006), «Обмен веществ» (2009), «Убыр» (2012), «Это просто игра» (2016), «Город Брежнев» (2017), «Тубагач» (2018), «Последнее время» (2020) и др.

Кратко остановимся на романе Ш. Идиатуллина «Убыр», в котором сказочная эстетика, отмечавшаяся А.С. Чугуновым, Р.Х. Шаряфетдиновым [Чугунов; Шаряфетдинов], прослеживается на уровне композиционной структуры, так и на уровне художественной образности.

В романе «Убыр» детям — мальчику Наилю и девочке Диле из обычной татарской семьи, живущей в Казани, предстоит столкнуться со злом — Убыром. В реальность современного мира, которая изображается в произведении, проникают существа татарской мифологии (Убыр, бичура, Албасты), а также существа инфернального мира (призраки, карчык), изменяя ее. Ш. Идиатуллин говорит в интервью о двух мирах, изображенном в романе, о мире яви, современной действительности, и мире нави, в которой существуют инфернальные и мифологические персонажи. Эти миры причудливо пересекаются. Наиль Измайлов — главный герой романа, ребенок, проходит путь инициации, становится защитником своей семьи от Убыра. Как утверждает сам автор, «сказка — способ освоить местность и выжить в ней» [Мельникова]. Именно

сказочный хронотоп помогает структурировать хаотическую реальность, дает возможность победить зло.

Композиционная структура романа (предвосхищение дальнейших событий повествования в прологе) отсылает к композиционным структурам магического реализма.

В романе «Убыр» на разных уровнях организации произведения можно увидеть влияние кинематографической техники. Например, эпизод борьбы Наиля с Убыром в вагоне электрички ассоциируется со сценами из триллеров или фильмов ужаса. Использование киноязыка можно видеть и в других романах писателя — «СССР тм», «Город Брежнев», «Последнее время».

Роман Ш. Идиатуллина «Последнее время» (2020) становился предметом научной рефлексии в статьях Т.М. Колядич. Она писала об особенностях композиционной структуры, подробно разбирая каждую главу произведения [Колядич, 2021], рассматривала мифологические мотивы и такие фольклорные элементы, как дерево, земля, мир [Колядич, 2022].

В романе «Последнее время» рассказывается о катастрофических событиях, предшествующих образованию древнего государства Итиль. В определенный момент времени, который характеризуется в художественном мире произведения словосочетанием «последнее время», земли, на которых с давних пор жили разные народы (франки, гелы, мары, кочевники) перестают принимать людей. В их мирах начинают происходить события (вспышки болезней, отсутствие урожая, засухи), которые заставляют людей искать новые места обитания и совершать своеобразное переселение народов. Особой притягательностью как для жителей Ночной стороны (франки, гелы), так и для жителей Дневной стороны (кочевников из Великой степи) наделяются земли колдунов, мары, в которых, по мнению других народов, царит полное благополучие, однако сами мары сталкиваются с такими же жизненными трудностями, что их соседи. Роман заканчивается сражением между кочевниками, франками и мары, в котором не оказывается победителя. Однако, если мары уходят в другие земли, франки теряют практически всех своих воинов, то кочевники пытаются остаться на земле мары.

В романе можно выделить две сюжетные линии. Первая из них связана с событиями, происходящими в земле франков, которые разрабатывают план проникновения в землю мары и отправляют реализовывать этот план двух авантюристов. Вторая сюжетная линия связана с событиями, происходящими в земле колдунов мары, живущими в своей земле, не пускающей к ним чужаков. Обе сюжетные линии связываются друг с другом с помощью приемов параллельного монтажа, что говорит об использовании приемов киностилистики, которые можно найти и в других произведения писателя, и соединяются друг с другом в определенных эпизодах.

Возможно, первая сюжетная линия романа «Последнее время» позволяет говорить о трагическом переосмыслении традиций авантюрно-плутовского романа, или традиций авантюрного романа испытания. М.М. Бахтин, рассматривая греческий роман на примере таких произведений, как «Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга, выделил определенные черты, характерные для авантюрного времени и пространства, поскольку «разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высока и полна, что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило» [Бахтин, 1975, с. 237]. Сам авантюрный хронотоп «характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и переместимостью в пространстве» [Бахтин, 1975, с. 250].

Время в романе неизбежно *связано с жанровой спецификой*. Завязка первой сюжетной линии романа «Последнее время» начинается тогда, когда на совете Союза вольных городов и земель члены союза приходят к выводу, что необходимо идти военным походом на Рав, протекающий по землям мары, поскольку это — «срединная река, основа Великого торгового пути, кто на ней сидит, тот хозяин торговли и владелец врат мира» [Идиатуллин, 2020, с. 87]. Однако на совете предлагается войти в земли мары хитростью, потому что существует особое растение трехсмертник, «корень которого позволяет любому

войти в эту землю и подчинить ее людей» [Идиатуллин, 2020, с. 90]. На поиск этого растения в чужой и чуждый мир колдунов-мары отправляются два авантюриста, пытающиеся достигнуть своей цели любой ценой (ложью, подкупами, убийствами невинных людей), а именно, наемник Хейдар и молодая женщина Кошше. В авантюрном романе, как и во всей авантюрной литературе, как указывает Н.Д. Тамарченко, «изображенное пространство отчетливо разделяется на две сферы: “свой” и “чужой” для героя миры» [Тамарченко, 2008, с. 8]. Если «свой» мир — «область действий обычных (с точки зрения героя) жизненных законов и норм, как бы они ни истолковывались», то «чужой» мир «обусловливает возможность неожиданных, непредсказуемых (но лишь по отношению к привычным для героя законам жизни) событий и поступков» [Тамарченко, 2008, с. 8]. Именно таким чужим миром становится для героев земля мары, в которой много чудесного и волшебного. Хейдар рассказывает Кошше, что мары умеют летать, не пользуются колесами, а используются для передвижения силу земли, могут дышать под водой. Кошше не верит в умения мары и называет это: «Сказки» [Идиатуллин, 2020, с. 143]. Сами же мары с насмешкой воспринимают другой мир, лежащий за границами их земель.

М.М. Бахтин отмечал, что плуты, шуты и дураки могут «быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения» [Бахтин, 1975, с. 309]. Если про взгляды Хейдара сложно сказать что-то определенное, то Кошше мечтает вырваться из того мира, в котором она живет, накопить побольше денег и жить вдвоем со своим сыном. Несмотря на то, что они действуют вместе, они не доверяют друг другу, а следят друг за другом. Также, несмотря на то, что они забирают растение трехсмертник, цели своего путешествия они не достигают. Хейдар погибает на утесе, пытаясь спасти Кошше с растением. Кошше же прыгает с утеса в воду на таинственную тихую лайву и спасается, но сумку с трехсмертником теряет. Как можно видеть, их авантюра завершается трагически. Вернувшись в город Вельдюр Кошше понимает, что все это было зря, поскольку таинственная тихая лайва трансформировала

окружающую действительность: три дня, которые они должны были потратить на свой поход, еще не прошли. Это подчеркивает трагизм их путешествия, которое заканчивается неудачей и смертью.

Особой чертой жанра авантюрно-плутовского романа, как уже было сказано выше, является авантюрное время и авантюрный хронотоп. Авантюрное время лишено цикличности, исторической принадлежности. Оно фрагментарно, отрывочно, что соответствует характеру авантюр. По мнению М.М. Бахтина, это «пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения» [Бахтин, 1975, с. 241]. По мнению исследователя, маркерами этого времени становятся слова «вдруг», «как раз», поскольку «нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой» [Бахтин, 1975, с. 242]. В романе Идиатуллина слова «вдруг», «внезапно» также становятся маркерами смены хода событий. Первое появление Кошше на страницах романа неожиданно и немотивированно. Она появляется перед стражником Альгером, который схватил за руку «внезапно шмыгнувшую мимо женщину» [Идиатуллин, 2020, с. 104]. Таинственная тихая лайва появляется на реке, что заставляет Хейдара «вдруг» замолчать [Идиатуллин, 2020, с. 166]. Кул, которого находят в земле мары Кошше и Хейдар, объясняет их появление случайностью («Нет, это просто… случайность, наверное» [Идиатуллин, 2020, с. 226]). Можно сказать, что для национальных литератур подобное трагическое переосмысление, трагическое восприятие тех или иных событий характерно. Например, такое переосмысление можно увидеть в пьесе Мустая Карима «Салават. Семь сновидений сквозь явь», в которой как на содержательном уровне выстраивается сложная аллюзия на «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина, так и на формальном уровне подчеркивается трагедийность. В романе Ш. Идиатуллина подобное переосмысление затрагивает, скорее, формальный уровень жанровой принадлежности.

В «Последнем времени» проблематика, связанная со временем, которое существенно влияет на специфику жанра, обнаруживается на разных уровнях

организации произведения. Можно выделить несколько временных моделей. В художественном мире романа *циклическая модель времени* характерна для степняков-кочевников и мары. Степняки-кочевники поклоняются Небу. Небо наделяется антропоморфными чертами, поскольку может ждать и «могло обидеться, если поклонялись кому-то, кроме него» [Идиатуллин, 2020, с. 214]. Ему невозможно возражать, поскольку оно наделяется высшей силой и становится божеством. Степняки оборачивают лоскутную одежду, баулы, учитывая движение по кругу, а именно «необходимый ход по четверти круга» [Идиатуллин, 2020, с. 157]. В представлениях Кула даже «сны лепит небо, черпая человеческим нутром из земли, а сам человек этой части своего нутра не знает и за предмет и итог лепки не отвечает» [Идиатуллин, 2020, с. 206]. Название года у степняков соотносится с конкретным животным, и этому соответствуют определенные приметы («в год мыши горох родится хорошо» [Идиатуллин, 2020, с. 155]). Кошше, не зная названия созвездий, сама дает им названия — Стадо жеребят, Лепешка, Котел с Бараньей ногой, Брат и Сестра. Через каждую звездочку на небе пытается, как через «прокол черной страшной бездны», вырваться более жаркое, несущее смерть ночное солнце. Именно Кошше характеризует восприятие времени степняков, связанное с движением астрономических светил: «Если небу, которое днем и ночью любуется на землю и живущих на ней людей, перестанет нравиться вид, оно позволит ночи затянуться. Тогда ночное солнце сквозь проколы звезд доберется до земли — и наступит Ахыр заман[5], Последнее время. Но пока время терпит. Раз за разом приходит рассвет, и дневное солнце выталкивает ночное из дозволенного участка мира» [Идиатуллин, 2020, с. 112].

В представлениях кочевников «истинное государство создается небом и подчиняется его законам», «начинается восходом, к которому обращены лица людей, двери домов и надежды мира» [Идиатуллин, 2020, с. 177]. Историю государства же помнят камни. Привычный порядок, при котором каждая сторона

[5] Ахыр заман (араб.) — «последнее слово», т. е. конец света. По смыслу этому понятию близка греческое «апокалипсис».

наделяется своими характеристиками (дневная сторона — свет, тепло, изобилие; ночная сторона — мрак, холод, отдых; закатная — тени, смерть; восходная — жизнь), начинает разрушаться: одни йорты вытесняют другие йорты с их исконных земель. Степняки принимают подобное крушение их привычного мироустройства с неизбежностью и терпением, начинают готовить военный поход на земли колдунов-мары, а верховный правитель — элик пытается «сохранить степь в памяти, как сохраняют буквы в камне» [Идиатуллин, 2020, с. 179]. Они верят, что «только земля устала, а небо нет», «всякая земля может изгнать надоевший ей народ, но вместо него должна принять новый» [Идиатуллин, 2020, с. 180].

Если представления степняков связаны с Небом, то представления мары связаны с Землей, которую они называют матерью. Мары приходят к выводу о том, что за пределами их мира живут «невежды, ничего не знающие про обет, про истинный закон и про будущих богов, что держат этим законом землю, небо и народ, не позволяя им сорваться с места и убить друг друга» [Идиатуллин, 2020, с. 61]. Себя же мары считают другими, отличными от чужаков, утверждая: «Мы не товар, мы мары. Мы не убиваем, не продаем, не подчиняемся и не отступаем. Мы ростки земли, дети богов, сестры птиц и матери мира, мы решаем сами и отвечаем за себя» [Идиатллин, 2020, с. 41]. Также мары «не берут пленных, не держат рабов, не принимают чужаков и не обижают детей» [Идиатуллин, 2020, с. 195].

Мары помнят древние времена, когда был введен запрет на вход в воду, когда появилась таинственная тихая лайва, когда боги наказали за то, что овца не была вовремя принесена в жертву, про степняка-кузнеца, который решился нарушить обет и добыть железо из Земли, в результате чего возник Патор-утес. Мары полагают, что случайностей не бывает, а то, что происходит — имеет глубокий смысл и свои особые причины. Они не разбивают «свою жизнь по дням, лунам и летам», взрослым мары становится в «свое пятнадцатое весеннее равноденствие» [Идиатуллин, 2020, с. 197]. Каждый час они соотносят с определенным животным, например, ночью существует Час Рыси, когда «луна

опустилась за верхушку самой высокой ели» [Идиатуллин, 2020, с. 321]. В темноте мира, который сам по себе «темный, мелкий и бессмысленный» [Идиатуллин, 2020, с. 80], остаются лишь «Береза-Праматерь, звезды, луна и боги» [Идиатуллин, 2020, с. 59].

По представлениям мары, у каждого должно быть «всё время — первое должно быть, лучшее должно быть, и последнее тоже» [Идиатуллин, 2020, с. 42]. Именно поэтому они как неизбежно-должное воспринимают уход своего главного колдуна Арвуя-кугызы, с уходом которого к богам начинается предпоследнее время. Уход старого Арвуя-кугызы и возвращение нового Арвуя-кугызы были неизменными на протяжении всей жизни мары на этой земле, давали всему народу надежду на благополучное существование. Мары готовятся к проводам Арвуй-кугызы, полагают, что поскольку за свою долгую жизнь он накопил большую корзину срезанных ногтей, то он сможет забраться высоко на скалу, на которой живут боги, и занять место какого-нибудь бога, «стать одним из главных богов, самую чуточку ниже Кугу-Юмо», и «занять место Азырена», которое может быть свободно, поскольку «бог смерти вечно бегает по земле, собирая души» [Идиатуллин, 2020, с. 63]. Верховные боги мары жестоки, капризны, мстительны. Они могут попросить человеческую жертву, могут обидеться и поддаться раздражению. Именно поэтому странное возвращение обратно помолодевшего Арвуя-кугызы воспринимается всеми мары как начало катастрофы, будущей войны, поскольку «в бессобытийном мифологическом мире всякое событие предстает как агрессия «извне», связанная с насилием, всякая перемена — как перемена к худшему» [Кофман, 1997, с. 85]. Арвуй-кугызы, оказавшись на скале богов, не нашел ни одного бога, поскольку «Кугу-Юмо умер, как умерли его братья, жены, дети, друзья и враги» [Идиатуллин, 2020, с. 265]. Смерть богов оставила мары одних в мире, без помощи и защиты. Именно поэтому, утешая свой народ, Арвуй-кугыза говорит, что «тысячи лет прошли. Наступило последнее время для нашего союза с этой землей — но не для этой земли и не для нас. Земля уйти не может. Поэтому уходим мы, а она остается» [Идиатуллин, 2020, с. 429].

Мир мары же полностью мифологичен. Они устраивают моления, проводы умирающих в Священных рощах, где растут деревья, с которыми они могут разговаривать. На поляне одной Священной рощи растут Три Старца — три дуба, почитающиеся как хранители этих мест. У мары есть Смертные рощи и околосмертные деревья — те места и деревья, которые возникли после сильного боевого колдовства, закончившегося смертью многих людей. В глубине земли мары есть Заповедный остров — сакральное место, на котором растут целебные и волшебные растения. Если в начале романа на этот Заповедный остров Айви отправляется, чтобы найти Серебряный гриб, который может вернуть ей любимого, то в конце романа Айви ищет и находит этот гриб, с помощью которого трансформирует окружающую реальность и убивает врагов и чужаков. Именно «достижение сакрального центра (либо приближение к нему) всякий раз обращает героя к началу времен, нередко сопровождается мифологическими метаморфозами» [Кофман, 1997, с. 83]. В этом, вероятно, можно увидеть перекличку с романом Ю. Полякова «Грибной царь», главный герой которого, запутавшийся в жизненных и семейных проблемах бизнесмен, находит в лесу огромный гриб, Грибного царя, по-детски веря, что этот гриб чудесным образом разрешит все его трудности. На Заповедный остров мары нужно долго добираться, потому что «летать на остров было не положено, бегать на водоступах тоже, лодки не приветствовались, только вплавь» [Идиатуллин, 2020, с. 32]. Идти в определенном состоянии духа, поскольку «остров ловил чувства, раздувал их, выращивал и возвращал десятирицами, как возвращает земля верно посеянное зерно» [Идиатуллин, 2020, с. 373]. Этот остров «мог задушить страхом, злого — заставить захлебнуться ненавистью» [Идиатуллин, 2020, с. 373]. Живут мары на реке Юл (в переводе с марийского языка — название реки Волги). На земле мары много чудесного и необычного, но сами мары не видят в этих чудесах ничего необычного, для них это естественный мир. Они выращивают особые деревья из меди, могут перемещать русла рек и озер (в марийских преданиях и легендах можно найти сюжеты о подобных перемещениях водоемов), могут летать, используют так или иначе силу земли. Мары умеют пользоваться

заклинаниями, могут морочить людей и отводить им глаза, лечить магией больных, могут управлять птицами и дикими животными. Мары дорожат своим прошлым. В случае спорных вопросов они обращаются к своим преданиям, памяти, или же преданиям соседних близких народов. Все спорные вопросы они решают сообща, на Круге старейшин — строгов. Мары любят песни. В них они пытаются найти ответы на то, что происходит с их миром. Так, Эврай говорит, что в песнях поют, «что жена, берущая мужа, дарит миру бессмертие, а дева, отвергающая мужа, закапывает себя и народ» [Идиатуллин, 2020, с. 286]. Здесь он коварно намекает на положение Айви, которая отвергает всех, кому она симпатична. При этом здесь можно увидеть отсылки к мифологии марийского народа, а именно к мифу о Юмынӱдыр, деве, дочери верховного бога Юмо, выбравшей себе в мужья мужчину Мари [Шкалина, с. 74]. Кто же такая Юмынӱдыр? По марийским представлениям, это женский мифический персонаж, с которым связан следующий сюжет. Однажды утром Юмынӱдыр (в одном из вариантов мифа есть ее имя — Пиамбар [Шкалина, с. 75]), дочь верховного бога Кугу Юмо, у родника, к которому она спускалась по шелковой лестнице с небес в нижний мир для того, чтобы пасти скот отца, встретила красивого парня Мари. Молодые люди полюбили друг друга, но из-за разного положения не смогли быть вместе. Тогда Юмынӱдыр предложила Мари выкрасть ее, а на месте оставить белый платок, что они и сделали. Однако за ними наблюдал Керемет, также влюбленный в Юмынӱдыр и сильно завидовавший Мари. После рождения сына Юмынӱдыр и Мари решили навестить Кугу Юмо. Однако их подстерег Керемет и коварно убил Мари, выбросил растерзанные части тела на землю. На местах падения выросли березы и дубы. Юмынӱдыр спустилась на землю и стала воспитывать своего сына, «наставляя Юмо гай лияш — стать как Юмо» [Шкалина, с. 75]. Потом марийцы стали молиться верховному богу Ош Поро Кугу Юмо в священных рощах кӱсото. Юмынӱдыр стала покровительницей женщин — мари, научив их прясть, вышивать, создавать мир и гармонию в доме и во всем мире. Керемет, ставший злой силой, мог насылать мор, несчастья, неудачи на охоте, рыболовстве, поэтому его нужно было задабривать.

По мифологии народа мари, Юмынӱдыр прядет нитки и ее прялкой является Кава менге — небесный столб, ось мира, а веретеном является звезда. Она приводит в движение весь мир. По-марийски, веретено (шӱдыр) и девушка (ӱдыр) близки по созвучию. Как отмечает Галина Шкалина, Дочь Бога — это Небесная звезда, небесная пряха, а ее прялка Кава менге (Мировой столб — Полярная звезда), откуда Юмынӱдыр вращает весь небосвод [Шкалина, с. 75]. Ее нити — нити Вселенной, т. е. вращение звезд вокруг Полярной звезды объясняется прядением небесной Девой серебряной нити. Одновременно Юмынӱдыр является и небесной Пастушкой, поскольку у ее отца образуется небесное стадо. И вращение звезд вокруг Полярной звезды понимается как пастушество небесного стада, подгоняемого пастушкой Юмынӱдыр. Под небесной рекой понимается Млечный путь. Что говорит о связи образа Юмынӱдыр с астральными представлениями марийцев.

По мнению исследователей Г. Шкалиной, Ю. Калиева, К. Юадарова, Э. Колчевой, образ Юмынӱдыр также связан с главной сказкой марийцев — «Сереброзубая Пампалче», из которой можно понять, что Юмынӱдыр — старшая дочь Ош Поро Кугу Юмо (верховного марийского божества), а Пампалче — младшая. Если старшая дочь покровительствовала всем женщинам — мари, обучила их искусствам, то младшая Пампалче владела красотой народа, но убежала от преследований чудовища в небесную обитель своей сестры.

Также Юмынӱдыр — Великая богиня, от которой зависит плодородие Марийской вселенной. Она не находится в первом ряду творцов, создавших космос, как Шочын-Ава, но является средоточием сакрального пространства и сакрального времени — Центра мира и времени Начала. Происходит это потому, что Дочь Бога вращает вокруг себя небесное пространство, работая веретеном и находясь на Кава менге, откуда возможен переход и в Правремя, и на Землю по шелковой лестнице (солнечным лучам). С появлением Человека постепенно разворачивается жизнь людей на земле, осью бытия которого становится следование небесным законам через обряд и ритуал. Юмынӱдыр предложила

способ общения с миром, богом, вселенной через вышивку, священную рощу (кӱсото) и обряд как отражение небесного ритуала.

Исследователи Э. Колчева и К. Юадаров отмечали архетипичность образа Юмынӱдыр как идеального женского образца. Ю. Калиев рассмотрел образ Юмынӱдыр как первый антропоморфный в мифологической картине мира мари; она выступает не только праматерью народа, но и репрезентацией идеи личностного начала в культуре. Как небесная пастушка-пряха-ткачиха-вышивальщица Юмынӱдыр мыслится первым практическим субъектом в культуре мари, «это первый антропоморфный образ в полотне астральной модели мира мари» [Калиев, 139].

В художественном мире романа Ш. Идиатуллина можно найти параллели с образом Юмынӱдыр. В землях мары живет Айви. В переводе с марийского ее имя Айви означает — Дева [Черных, 43]. В начале романа Айви отправляется на сакральное место мира мары — Заповедный остров для того, чтобы найти волшебный Серебряный гриб, который может помочь ей вернуть любимого Позаная, собирающегося жениться на девушке из другого племени. В отличие от других мары, Айви полагает, что «пара — это серьезно, это взрослые, которые не должны единиться со всеми подряд». Именно поэтому она хочет вернуть Позаная. Однако попасть на Заповедный остров у нее не получается, как и найти Серебряный гриб. Несмотря на то, что Айви не может простить подобную измену — уход к Позанаю, на прощальной племенной трапезе она находит в себе силы пожелать ему счастливого пути — «Милостью богов. Лети легко» [Идиатуллин, 2020, с. 69]. С одной стороны, сохраняются черты мифологической Юмынӱдыр (Дева, сильное чувство любви), с другой стороны, уже можно увидеть некую трансформацию — чувство любви не получает реализации и дальнейшего развития. Канва мифа сохраняется и далее, поскольку после трапезы выясняется, что Позаная убивают неизвестные, из-за чего в землях мары начинает полыхать неугасимый огонь.

Вторгшиеся в землю мары кочевники-степняки приносят в жертву земле мары своих стариков для того, чтобы обеспечить безопасный проход своим

основным войскам. Однако в плен им попадаются сначала мары Озей, а затем и Айви. Похищение происходит, но трагедийно трансформируется, поскольку вместо любимого мари, Айви похищают враги. Кочевники воспринимают появление местного жителя, а особенно женщины как знак и веление небес, кочевник «должен был вскрыть вены Айви ее кровью кровь каждого старика, запечатывая принесенный земле дар», поскольку степняки полагали начало и такое завершение жертвоприношения самым надежным [Идиатуллин, 2020, с. 392].

Трагедийная трансформация образа Айви завершается в тот момент, когда она находит Серебряный гриб на Заповедном острове, и с его помощью изменяет реальность: уничтожает всех врагов мары, которые пришли, чтобы захватить их землю. Поскольку мары полагают, что «женщина должна покинуть поле битвы, даже если ради этого ей придется перебить всех» [Идиатуллин, 2020, с. 433]. Айви превращается в деву-воительницу[6], что совершенно отсутствует в марийских представлениях об Юмынӱдыр.

С персонажем марийской мифологии Айви сближает то, что она чутко заботится о хозяйстве своего племени: пытается помогать запечатывать молочные запасы и крупы, носит на груди волшебную вышивку, с помощью которой может сообщить соплеменникам важную информацию или позвать на помощь. Ее постоянным спутником является куница Луй, которая может подслушивать и читать мысли других людей, распознавать их дурные намерения. Айви отличает сильная связь с духовным отцом мары, главным колдуном Арвуем-кугызы, единственным человеком, который может ее понять. Несмотря на это, скорее всего, Ш. Идиатуллин использует канву мифа об Юмынӱдыр, но наделяет большим трагедийным звучанием.

Также в художественном мире романа Идиатуллина с помощью песен передается в поколениях истина о том, что «когда десятый твой отец вслед за

[6] Более подробно о проблематике, связанной с реализацией образа девы-воительницы в литературе и искусстве см.: Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты / Отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2021.

девятым с тобой простится, в землю ляжет, — земля становится твоей» [Идиатуллин, 2020, с. 329].

Как можно видеть, представления степняков и мары о времени могут быть охарактеризованы как мифологическое время, характерное для циклической модели времени. Образы вращательного движения, повторения действий и ритуалов, деление времени на мифологические эпохи (у степняков: что помнят камни под великим Небом; у мары: что было в древние времена до принятия Обета, незыблемая повторяемость действий после Обета) становятся репрезентацией надвигающейся грандиозной катастрофы, уничтожающей привычный мир обитателей разных земель. Подобная смена эпох воспринимается как завершение большого цикла, вводит эсхатологическую перспективу.

Возможно, здесь можно говорить о некоторой параллели с романом Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Композиционная структура романа (в развернутом прологе предвосхищается значимая часть сюжета) характерна для композиционной структуры текстов магического реализма. В романе Идиатуллина роль начальной фразы, повторяющейся так или иначе на протяжении всего произведения и задающей основные тональности повествования (как в романе «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса), в такой функции выступает пролог, в котором рассказывается о военном вторжении степняков в земли мары, во время которого они подбрасывают ребенка Кула, «кукушонка», который через много лет должен помочь им попасть в земли мары и захватить их. Об этом вторжении вспоминают, как сами мары (о своем погибшем соплеменнике Сидуне), так и степняки, надеющиеся на удачный исход своего военного похода. Конец романа Идиатуллина также ассоциируется с романом Гарсиа Маркеса. Кул находит в старом дубе кольцо погибшего тогда степняка Малого, тем самым завершая сложно и давно продуманный степняками цикл действий, приводящий к финальной катастрофе. В романе Гарсиа Маркеса катастрофа происходит в тот момент, когда потомок рода Буэндиа, Аурелиано Бабилонья, расшифровывает старинную рукопись Мелькиадеса о себе самом. Макондо «будет сметен с лица земли ураганом и стерт из памяти людей» [Гарсиа

Маркес, с. 415], покидающий же свои земли навсегда народ мары «без достоинства не заслуживает внимания» [Идиатуллин 2020, с. 479]. При этом, по сравнению с романом Гарсиа Маркеса, в котором утрачивается надежда, в романе Идиатуллина надежда на спасение остается: мары уходят на восточную сторону, которая связывается с жизнью.

В романе Идиатуллина присутствует *линейная модель времени*, «основными характеристиками которой являются объективность, непрерывность, необратимость и линейность» [Кофман, 1997, с. 84]. Однако эта модель не так сильно представлена в художественном мире произведения, как модель циклического времени. Линейно воспринимают время в Союзе Вольных городов и земель (франки, гелы, убиры и другие). Своеобразным символом восприятия временной перспективы становится отрубленная голова бывшего купца Желтой гильдии и неудачного полководца, проигравшего войну с вендами, Фридриха Величавого, который «через три месяца после позорной смерти превратился из достопримечательности в один из неаккуратно выделанных черепов, обреченный на безымянное существование» [Идиатуллин, 2020, с. 133]. Это восприятие времени неотвратимо и безжалостно. Именно поэтому послы от городов и земель вспоминают прошлое эмоционально, и, подводя итог своему современному жизненному состоянию, при котором все портится, гниет, уничтожается болезнями, умирает, не видят ничего другого, как отправится войной на земли мары.

В романе присутствует *субъективное время*, при котором характеристика времени дается конкретным человеком. Оно может застывать или же обращаться вспять, в воспоминания. Кошше вспоминает свое прошлое, работу в даваре, которые вызывают у нее страх за своего ребенка и желание мести. Именно она полагает, что многое начинается с простого шага, «многое продолжается и кое-что завершается, иногда даже счастливо» [Идиатуллин, 2020, с. 121]. Стражники Эбербад и Альгер, имеющие общее прошлое (Эбербад спас Альгеру на войне жизнь), зависят от него, именно прошлое приводит их к смерти, поскольку

«последнее время наступает и выходит по собственному усмотрению» [Идиатуллин, 2020, с. 112].

Как было сказано выше, в романе используются приемы киностилистики, которые пронизывают, прошивают или сшивают текст. При соединении частей и эпизодов романа используется монтажная техника композиции, при которой герои из разных сюжетных линий как будто ведут друг с другом разговор:

Часть 1, 7: «— Война будет, — тихо сказала Мать-Гусыня». [Идиатуллин, 2020, с. 85].

Часть 1, 8: «— Конечно, будет, — сказал Фредгарт. — Дикари зашевелились, отовсюду сообщения — из степи сухой и морской, с гор и из пустынь…» [Идиатуллин, 2020, с. 86].

Продолжением синтаксической фразы, как бы ответной репликой в диалоге, достигается соединение разных пространственно-временных континуумов, также разных сюжетных линий.

При описании битвы между франками, мары и кочевниками используются приемы, соотносимые с использованием крупного кадра, замедленной съемки, с одной стороны, усиливающие динамизм или же ретардацию, с другой стороны, дающие возможность показать разные места сражения. Также сражение подается с разных ракурсов, точек зрения (Озея, Айви, Кошше, Кула), что вызывает ассоциации с фокальными персонажами кинематографа, вводящими субъективное начало.

С помощью необычной завораживающей интонации Ш. Идиатуллин создает особую магию текста: «Белое родится из черного, а черное из белого, но без красного они не рождаются и не становятся белым или черным. Черный уголь становится белой золой, из белого дыма опадает черная сажа, но творит их красный огонь. Ночью или днем на снегу или на земле человек может быть черным или белым, но внутри он красный, и человек он до тех пор, пока красный внутри. Пока из него может литься кровь. Нет крови — нет человека. Есть кровь — человек есть». [Идиатуллин, 2020, с. 254]. Это создает некую вневременность,

выводит произведение на уровень философских, витальных обобщений высшего порядка.

Также завораживающая интонация создается с помощью синтаксической анафоры. Например, при описании орта Махися, друга Кула:

«***Зато он*** все понимал.

Зато он умел слушать.

Зато он умел появляться перед Кулом, когда это необходимо, и исчезать, когда не был нужен.

Зато он стал другом Кула, единственным настоящим.

Зато он спас его тогда и вывел из чащи». [Идиатуллин, 2020, с. 210].

Помимо повторения определенной синтаксической конструкции (***Зато он***…), ритмизирующей текст, писатель выстраивает текст так, что визуально он воспринимается как записанные стихи (каждое предложение с новой строки), что вызывает особый динамизм, вводит поэтическое начало в прозаическую канву произведения.

Ш. Идиатуллин изображает как различные модели времени (циклическая, линейная), так и восприятие глобального времени различными народами, упоминаемыми в произведении (франки, гелы, мары, кочевники), как времени катастрофы, крушения существующего миропорядка. Представления о времени как о последнем, катастрофическом влияет на восприятие своего и чужого мира, своей и чужой земли, а границы, как территориальные, так и ментальные, начинают переосмысляться, что приводит к началу боевых действий, затрагивающих все народы. Представления о времени влияют на жанровую специфику романа, в результате чего можно говорить о трагическом переосмыслении традиций авантюрного романа.

В романе Ш. Идиатуллина «Последнее время» можно найти черты литературной сказки. Л.Ю. Брауде писала, что в литературной сказке присутствует «сочетание элементов действительности с фантастикой», а ее признаком становится «ее социальность, извечная борьба добра и зла, правды и неправды, справедливости и несправедливости, борьба, которая всегда венчается

победой и торжеством добрых, честных и справедливых сил» [Брауде, с. 233]. Литературная сказка может быть основана либо на «фольклорных источниках», либо быть произведением оригинальным, в котором «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой для характеристики персонажей» [Брауде, с. 234]. Литературная сказка может выражать вечные проблемы бытия, искать ответы на вечные вопросы, которые преломляются в ней сквозь призму авторского начала. По мнению Л.В. Овчинниковой, в литературной сказке «при сохранении некоего ядра, узнаваемого каждым, структура сказки открыта для любых литературных воплощений» [Овчинникова, с. 57]. М.Н. Липовецкий указывал, что «литературная сказка поверяет обострившиеся противоречия действительности светом первичных, фундаментальных представлений о духовной сущности человека и его месте в мире, исходящих от “памяти жанра” народной волшебной сказки» [Липовецкий, 1992, с. 153]. Хронотоп сказки имеет «беспредельные возможности проявления чудес и волшебства в обоих мирах сказочного пространства» [Зворыгина, с. 95].

О.И. Зворыгина выделила две модели, в которых описывается пространство литературной сказки. Первая из них построена так, что «реальное и фантастическое пространство существуют отдельно, при этом фантастическое чаще всего воплощено в образе “иного царства”» [Зворыгина, с. 111]. В этой модели присутствует мотив поиска «страны за краем земли (“иного царства”), где “красное солнышко всходит”, является одним из древнейших и связан с солярными мифами» [Зворыгина, с. 111]. Эта модель реализуется в литературных сказках А.С. Пушкина, П.П. Ершова. Вторая модель литературной сказки представляет собой наложение «фантастического пространства на реальное» [Зворыгина, с. 111]. Эта модель реализуется в «рамках метода романтизм», в «совмещении фантастического пространства с психологическим и включением данного компонента в пространство, близкое к реальному», например, в произведениях В.Ф. Одоевского, А. Погорельского [Зворыгина, с. 111]. В произведениях реалистического характера можно обнаружить «социальные мотивы, фантастическое носит характер сатирического, обличающего, но опять

же включенного в реалистическое пространство», например, в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.С. Петрушевской [Зворыгина, с. 111]. Исследователи А.А. Гагаев и П.А. Гагаев, пытаясь выделить особенность татарской сказки, писали, что волшебная татарская сказка имеет «естественную психологическую реальность борьбы людей и соответствующие экзистенциальные обобщения, а не волшебство и не фантастику, будучи сосредоточена на взаимном познании и их использовании друг другом в своих интересах в ближней и будущей жизни» [Гагаев А.А., Гагаев П.А., с. 6]. Отличая татарскую сказку от русской, исследователи писали, что «в русской сказке фантазии и волшебства намного больше, богатырь использует волшебные средства и т. п. для победы, а в татарской сказке основание победы — собственный ум, хитрость и сила, ум в соединении с силой, а не волшебство» [Гагаев А.А., Гагаев П.А., с. 6]. Само же волшебство присутствует, но только как «кондициональные условия осуществления действия», «дополняет ум и силу героя» [Гагаев А.А., Гагаев П.А., с. 6].

Можно предположить, что в романе отчасти реализуется первая модель литературной сказки (сказочный хронотоп, образность, чудеса), по представлениям О.И. Зворыгиной. Иным царством, в которое отправляются герои-авантюристы Хейдар и Кошше, становится земля мары. При этом для мары иное царство — это мир, лежащий за границами их земель. Мир мары чудесен. В их землю не могут проникнуть чужаки: они либо сгорают заживо, либо их поглощает земля. Проникнуть в их мир хитростью могут только те, в чьих жилах течет кровь лесных колдунов из приграничных территорий. Однако общение мары с чужаками не приветствуется, поскольку оно «считалось странным, неудобным и никак не требующим свидетелей, тем более из своего круга» [Идиатуллин, 2020, с. 175]. Мары считают чужаков дикарями, потому что они «тупые, бесштанные, орут» [Идиатуллин, 2020, с. 45]. Общение с чужаками на ярмарках заканчивается ссорами и приводит к последующей мести. Например, когда торговец выпускает дым из трубки в лицо колдуну Арвуй-кугызе, колдун призывает разных насекомых (тараканов, жужелиц, мух, комаров), которые

нападают на торговца. Хейдар объясняет Кошше характер мары их веселостью, потому что «любое не свое — такое странное, смешное и глупое, какого ты и представить не можешь» [Идиатуллин, 2020, с. 165]. При этом плут отмечает, что у них «городов нету, живут своим кругом, деревенщины, одни и те же лица кругом, одни и те же голоса, не только интонации наизусть знают, но и наперед кто что скажет — и это без колдовства даже, а колдовство-то у них везде» [Идиатуллин, 2020, с. 165].

В сказочном и волшебном мире мары есть волшебные помощники. С одной стороны, это «помогатели» — крылья, с помощью которых мары могут летать на большие расстояния, и земляные речки, которые они используют для перемещения вещей по земле. С другой стороны, это таинственное существо, орт Махись, о происхождении которого мары не знают. Именно Махисю Кул доверяет свое одиночество, отчаяние и свои мысли. Именно Махись спасает Кула от авантюристов на утесе, спасает попавшего в плен к чужакам-кочевникам мары Озея. Махись-орт, но откуда произошли орты на земле мары никто не знает. Среди мары есть разные точки зрения на происхождение ортов. Кто-то полагает, что они возникают из порчи. Кто-то видит в них «двойника человека, который есть у каждого, просто обычно невидим» [Идиатуллин, 2020, с. 234]. Кто-то полагает, что «орт раньше был человеком, а стал нелюдем» [Идиатуллин, 2020, с. 234]. У Махися вместо крови течет жидкое серебро, смертельное для любого живого существа. Возможно, в образе орта Идиатуллин в трансформированном виде отобразил марийские представления об овде (овды — отрицательные пресонажи-женщины марийской мифологии).

Несмотря на то, что в художественном мире романа можно найти черты литературной сказки (например, сказочный хронотоп, волшебных помощников, волшебство и чудеса, статичное время), жанр литературной сказки переосмысляется автором трагедийно, как и жанр авантюрного романа. Если в сказке побеждает добро и справедливость, а зло становится наказано и повержено, то в мире Идиатуллина ни добро, ни зло не побеждает. Мары, чей мир можно охарактеризовать как сказочный, не одерживают победы в решающем

сражении. Они убивают франков, воинов Союза вольных городов и земель, но не остаются на своих землях, а уходят дальше, на сторону Восхода, пытаясь найти новую землю, которая примет их и станет своей. Можно сказать, что Шамиль Идиатуллин использует черты литературной сказки в романе, но по-своему, трагедийно переосмысляет ее жанровую природу.

Роман «Последнее время» Шамиля Идиатуллина имеет сложную жанровую природу. С одной стороны, в нем трагедийно переосмысляются черты авантюрно-плутовского романа, авантюрного романа испытания. С другой стороны, в романе можно выделить черты литературной сказки, сюжетную линию, реализованную с опорой на основные признаки литературной сказки. Однако автор также трагедийно переосмысляет черты и литературной сказки, поскольку мары, персонифицированные силы добра, не торжествуют и не побеждают, а уходят.

4.5. Романы Г. Яхиной «Дети мои», «Зулейха открывает глаза»

Гузель Шамилевна Яхина родилась в Казани в 1977 году. Окончила факультет иностранных языков Казанского педагогического института, затем в 2015 году — сценарный факультет Московской школы кино.

Романы Яхиной востребованы у широкой читательской аудитории. Так, роман «Зулейха открывает глаза» (публикации отдельных глав в журнале «Сибирские огни» в 2014 и 2015 гг.), выдержал несколько переизданий. В 2019 году по роману был снят сериал.

Части из другого романа «Дети мои» (2018) были использованы при проведении Тотального диктанта в 2018 г.

Романам Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои» посвящено большое количество исследований, что говорит об интересе к ее произведениям. Романы анализировались в совершенно разных аспектах. Например, есть работы, в которых рассмотрены глубинные мифологические, сказочные структуры, пронизывающие повествование [Богумил Т.А., Побивайло О.В.; Шпак;

Шафранская; Нестерова; Чэнь Фан; Сухина; Осьмухина О.Ю., Логинова А.В.; Мешкова; Павлова], кинематографическая техника повествования и интермедиальные стратегии письма [Стадник; Баранчук; Набиуллина 2023], особые топосы пространства (образ Волги) [Набиуллина 2019]. В исследованиях отмечалась проблематика мортальности [Кондакова], коллективной памяти и травмы [Канарская; Султанов, 2019, с. 178–233; Султанов, 2022], преломление сюжета о Юзуфе и Зулейхе восточных литератур [Букарева Н.Ю., Шушкова Д.Р.]. Постараемся кратко перечислить те черты, которые сближают романы Яхиной с поэтикой и эстетикой магического реализма.

На уровне макропоэтики:

Усложненный хронотоп, мотив движения и перемещения

В романе «Зулейха открывает глаза» часть действий происходит в пути: перемещение Зулейхи Валиевой и высланных на новое поселение в Сибири. Поезд включается в пространство смерти, гибель людей на переполненной барже также актуализирует тематику мортального. В романе «Дети мои» перемещения происходят на разных уровнях. Это и пересечение Волги — своеобразной границы между поселком и хутором Гримма, это и перемещения по стране, также перемещение между миром живых и миром мертвых (неудавшееся самоубийство Баха в Волге). Пересечение границ предельно широко трактуется в обоих романах — не только как переход не/личных-личных границ, но также как переход и пересечение культурных границ и реалий (жители татарской деревушки — коммунисты; мир немцев Поволжья — мир советский).

При этом используются конструкции «текста в тексте», вводящие либо воспоминания, сны героев («Зулейха открывает глаза»), либо новые тексты («Сказка о Деве-Узнице» в «Дети мои», сказка о Семрук в «Зулейха открывает глаза»). Онейрическое пространство связывается с мистическим опытом, помогает предвидеть дальнейшее развитие событий, чаще катастрофического характера (сны-кошмары Упырихи в романе «Зулейха открывает глаза»).

Сказочная структура, мифологическая составляющая

В романе «Зулейха открывает глаза» становление личности главной героини и ее жизненный путь дают возможность провести аналогию с волшебной сказкой, в который персонаж, после испытаний, выходит на новый уровень взаимоотношений с другими героями и миром в целом. При этом мифологизируются герои, представляющие отрицательно заряженный полюс романа (сотрудники советских спецслужб; свекровь Зулейхи — злобная Упыриха). Интерес представляют персонажи народной демонологии — духи-хранители определенных мест, с которыми так или иначе сталкиваются герои романа. В романе говорится, что «угодить духу — дело непростое» [Яхина, 2016, с. 25]. Бичура, живущая в сенях, «неприхотлива», банная — «покапризнее», поскольку «ей орехи или семечки подавай» [Яхина, 2016, с. 25]. Дух хлева «любит мучное», «дух ворот — толченую яичную скорлупу», а «дух околицы — сладкое» [Яхина, 2016, с. 25]. Эти знания передаются из поколения в поколение (Зулейху этому учила мама). Зулейха выполняет сложный ритуал, просит духа околицы поговорить с духом кладбища, чтобы он «посмотрел за могилами дочек, укрыл их снегом потеплее, отогнал злых озорных шурале» [Яхина, 2016, с. 25]. Дух околицы принимает угощение, пастилу, после чего сердце Зулейхи наполняется надеждой и радостью. При этом Зулейха понимает, что просить самой духа кладбиза опасно, поскольку она не ошкеруче — родовая жрица, целительница. Свою свекровь Зулейха именует убырлы карчык — ведьма, Упыриха, подчеркивая тем самым ее злобную, мстительную, ревнивую натуру.

В романе «Дети мои» сказочная составляющая прочитывается более отчетливо, пронизывает все произведение, дает возможность рассмотреть сложное взаимодействие магического реализма и социалистического реализма. Роман рассказывает о жизни поволжских немцев в колонии Гнаденталь, о судьбе шульмейстера Якоба Ивановича Баха на фоне исторических событий 1920-х годов. В одном интервью Г. Яхина говорит о замысле романа: «Я хотела совместить две эстетики: раннего советского времени — суровую, и в чем-то даже брутальную — и эстетику германской сказки, тоже очень жестокую» [Тверитина,

с. 40]. Автор рассуждает и о трансформации своего замысла романа. Если вначале она хотела «сделать роман о беззащитности мифологии и фольклора перед лицом идеологии», то позже «на передний план вышла другая мысль — о сказке советской, которая сбылась не так, как чаялось людям» [Тверитина, с. 40]. В романе сказочность проявляется на нескольких уровнях произведения. Во-первых, она определяет пространственно-временные координаты, в которых разворачивается действие романа. Так, хутор Удо Гримма, расположенный на правом недоступном берегу Волги, вызывает ассоциации с таинственным миром немецких сказок, например, со сказкой «Гензель и Гретель» («Пряничный домик»). Волга разделяет «мир надвое»: на левом берегу расположилась немецкая колония Гнаденталь, а на правом — таинственный хутор. Хутор окружает таинственный лес, который кажется Якобу Баху то светлой рощей, то зловещим темным лесом, чащей. Бах плутает в этом лесу, путается в тропинках и воспринимает происходящее как морок. В этом хуторе многое Баху кажется таинственным и загадочным: деньги, неизвестно откуда появляющиеся в карманах, а старая няня Тильда, прядущая шерсть, — ведьма с красной прялкой. Фамилия же хозяина, Гримм, вызывает ассоциации с немецкими сказочниками. Жители Покровска и Марксштадта кажутся прибывшему вождю низкорослыми карликами, которые живут в чистом и светлом мире. Однако вождь чувствует сильное беспокойство, хочет уничтожить этот мир, поскольку в мире великанов не существует места карликам. Когда в конце романа Бах пытается совершить самоубийство, утонуть в реке Волге, он видит подводный мир, призраков всех умерших и чувствует, что сам начинает растворяться в воде: «Пальцы ног его несло в тихие заводи Шексны и Мологи, к пологим берегам Дубны и Костромы. Колени и голени раскинулись по Оке, бедра легли в синие воды Свияги. Руки его дотянулись до Камы, распластались по изгибам Вятки, Чусовой Вишеры. Туловище растеклось вдоль Жигулевских гор и Змеёвых гор, по устьям Иргиза и Еруслана. Волосы — разметались по Ахтубе, концами макнувшись в Каспий» [Яхина, 2018, с. 483]. Но Баха спасают киргизы, ставшие сотрудниками ОГПУ, бывшие работники на хуторе Гримма, тем самым возвращая Баха к жизни, а ход

романа — в правдоподобно реалистическую плоскость. Во-вторых, в романе много места уделено рассуждениям о сказках, фольклоре и национальным традициям немцев Поволжья. Парторг горбун Гофман проводит агитацию среди населения, пытается заменить традиционную народную мудрость на советские идеологемы. Евгений Добренко указывает, что обращение соцреализма к сказке «культурно значимо», поскольку «сказка апеллирует к детству человечества и потребность в ней — как бы генетически — возникает в детстве каждого человека» [Добренко, с. 33]. М. Элиаде указывал на близость эсхатологических мифологических представлений о герое-искупителе с марксистской идеологией, более того, по мнению исследователя, «Маркс восстанавливает эсхатологическую надежду на абсолютный конец истории» [Элиаде, с. 171]. В романе Гофман переписывает, корректирует сказки, написанные Бахом, так, чтобы они отвечали требованиям идеологии. Баху кажется, что все, что он напишет в своих сказках, начинает сбываться. Реальность наполняется персонажами его сказок (двенадцать охотников, обернувшихся юными девами, Дева-Узница, Сметливый Портняжка, Глупый Ганс). Написанное слово Баха приобретает таинственную власть, становится инструментом по преобразованию реальности. В это же время парторг Гофман «верил, что изменения в Гнадентале создаются его усилиями» [Яхина, 2018, с. 252]. Именно Гофман руководит стройками, открывает избу-читальню и клуб, колхозное управление. Однако они создают все это вместе, потому что «Гофман строил — мертвое», «а Бах вдыхал в это мертвое — жизнь» [Яхина, 2018, с. 354]. В-третьих, рассуждения о сказках, сопоставление жизни и сказки встречается на уровне отдельного эпизода романа. Соцреализм творит свою мифологию, основанную на глубинных, часто сказочных архетипах культуры. К подобным архетипам относятся герой, враг, мудрый отец, мать. Соцреалистический канон представляет собой попытку создания большого стиля. Главным творцом этого Большого стиля «являлись Сталин и партия» [Гройс, с. 6]. Е. Скороспелова разделила понятия социалистический реализм — «культурная парадигма, согласно которой осуществлялось огосударствление литературы», и литература социалистического выбора [Скороспелова, с. 246]. Литература

социалистического выбора создавала мифологическое пространство советского государства, которое «явилось результатом стихийных устремлений писателей, одушевленных идеей социализма» [Скороспелова, с. 246]. В исследовании выделены некоторые мифы, которые творит эта литература: миф о создании нового мира, миф о победе над Временем, миф о едином пространстве Страны Советов, миф о защитнике обездоленных и демиурге нового мироздания. Последний опирался на архетип героического мифа о Прометее и сформировался потому, что «нужна была титаническая фигура, чье трагическое обаяние захватило бы массы и способствовало утверждению идеи» [Скороспелова, с. 265]. В романе можно видеть реализацию некоторых архетипов. Гофман, уходящий в Волгу, гибнущий в ней после восстания жителей Гнаденталя, становится тем самым Прометеем, чья мужественная смерть способствует утверждению советской идеологии в колонии. Неслучайно его начинают защищать пионеры, молодое поколение, восстающее против порядков, установленных их родителями. Вождь, летящий на самолете и обозревающий страну, показан как заботливый и мудрый отец, думающий о всей стране. Изображение огромного пространства страны, которое можно обозреть с самолета, говорит о реализации мифа о едином пространстве Страны Советов. В романе показана значимость идеи мировой революции, которая становится неразрывно связанной с Лениным и персонифицируется («Это она лежит сейчас под белой, словно уже погребальной простыней; она сипит и стонет устало, не в силах даже повернуть на бок свое измученное тело; она — идея мировой революции» [Яхина, 2018, с. 130]). Счастье детей Баха в детском доме наполнено радостью, чувством исторического оптимизма, характерным для соцреализма. Однако нужно отметить, что взаимопроникновение и пересечение эстетик магического реализма и соцреализма в романе очень тонко.

Роман «Дети мои» вызывает ассоциации с романом «Дети полуночи» Салмана Рушди. В романе Г. Яхиной учитель Бах, прибывши на хутор Удо Гримма, понимает, что учить Клару, дочку Удо Гримма, придется не видя ее, через ширму, крепко закрепленную на стене. Этот эпизод вводит мотив слепоты,

неведения, при этом возвышенной чистоты светлой героини. В романе Рушди молодой доктор Азиз вынужден лечить дочку помещика так же ее саму, не видя, поскольку две служанки-телохранительницы держат большую белую простынь, в которой вырезана круглая дырка, через которую и можно осмотреть больную. Однако, если в романе Рушди общения в таких условиях связывается с национальными индийскими традициями, то в своем романе Яхина, скорее, вводит сказочную перспективу — служанка Тильда, наблюдающая и сторожащая Клару напоминает сказочного персонажа, а не телохранительницу.

На уровне микропоэтики:

Обращение к синтезу искусств

Гузель Яхина в романе «Зулейха открывает глаза» использует кинематографическую технику (игра света, совмещение разных планов, комментирование, фокальные персонажи), которой владеет профессионально (она сценарист по второму образованию), что усиливает динамизм романа. Прием параллельного монтажа дает возможность для сопоставления событий Большой истории страны, всего мира и Малой истории, частной жизни Якоба Баха, использование крупного кадра передает субъективное восприятие героя произведения определенных реалий (взгляд Васьки на граммофонную пластинку и иглу) в романе «Дети мои».

В романе «Зулейха открывает глаза» мотив тишины, молчания, безмолвия раскрывается более усложненно. В начале романа тишина связывается со страхом главной героини. Зулейха, боясь разбудить свекровь Упыриху, передвигается по дому бесшумно, босиком, поскольку «бесшумно пройти в войлочных ката не получится, какая-нибудь половица да и скрипнет» [Яхина, 2016, с. 9]. При этом муж Зулейхи Муртаза, как будто наказывает Зулейху молчанием, не отвечает ей, а только приказывает, называя ее не по имени, а просто «женщина» [Яхина, 2016, с. 17]. Упыриха же, наоборот, начинает очень много говорить, тоже ругая невестку. Молчание, тишина становятся спасением Зулейхи, скрывают ее от агрессии и негатива родственников. В молчании и тишине Зулейха приносит

подарки духам, которые сторожат кладбище (зират иясе) и околицу (капка иясе). Красноармейцы, которых встречают Муртаза и Зулейха в лесу, поют песню про интернационал, разрушая ее торжественное молчание заснеженного леса.

Доктор Вольф Карлович Лейбе, находясь у себя дома, просит о тишине, пытаясь сосредоточиться на своих научных размышлениях, в своих мыслях. Однако эта тишина становится для него также укрытием от событий, которые наполняют мир, поскольку, по словам его домработницы Груни, «Вольф Карлович не выходит из своей комнаты вот уже десять лет» [Яхина, 2016, с. 125].

Резко наступающая тишина в тайге пугает Игнатова, заставляет его почувствовать всю свою беспомощность и предельное одиночество. Привыкнув к окружающим пустынным просторам, Игнатов замечает, что «лес вдали — тихий, прозрачный: нежно-серые стволы пообтрепавшихся за зиму елей, бело-черные, в тонких полосах ветвей — редкие березовые, ломкие рыжие кружева можжевеловых кустов» [Яхина, 2016, с. 315]. Такая тишина приносит успокоение в его мятующуюся душу. Зулейха чувствует удаленность мест не только от других населенных пунктов, но и от высших сил. Если изначально ей страшно от того, что она оказывается без покровительства высших сил, то позднее она смиряется и привыкает. Зулейха с большой душевной болью отпускает своего сына Юзуфа в город. Их прощание происходит в молчании, потому что именно Зулейха молчит. Встреча Зулейхи с Игнатовым на поляне происходит в молчании: Игнатов понимает, что стал старым, Зулейха понимает, что «заполнившая мир боль не ушла, но дала ей вздохнуть» [Яхина, 2016, с. 504].

В романе «Дети мои» реализуется антитеза тишина, молчание — музыка, звучащий мир. Фамилия главного героя романа, Бах, вызывает ассоциации с немецким композитором, педагогом Иоганном Себастьяном Бахом. После смерти молодой жены Бах как будто замолкает, из него уходит музыка жизни, погружается в молчание, выбранную немоту. При этом не понимает звуков нового мира, его шокируют восторженно патриотические мотивы музыкальных произведений. Приобщение воришки Васьки к культурным реалиям уходящего прошлого в доме Баха происходит благодаря звучанию пластинок, которые Бах

вставляет в граммофон. Васька воспринимает это как «чудо», как некий поток воды, «перед незнакомой рекой», звучание мужских и женских голосов, исполняющих произведения на неизвестном Ваське языке, захватывает его, как «волжская вода в паводок» [Яхина, 2018, с. 365].

Обращение к искусству, приобщение к миру живописи через обычные рисунки заставляет Юзуфа проситься в город, чтобы не только обучиться, увидеть большой город, но и понять смысл своего предназначения.

Тематика травмы

В обоих романах травматический опыт так или иначе проживается и проговаривается. Обращение к историческим катаклизмам прошлого проникнуто сильным гуманистическим пафосом. Травма связывается с мотивами смерти, запустения, экзистенциального кризиса, заброшенностью человека в мир чуждый, чужой и крайне враждебный по отношению к человеку. Зулейха в романе «Зулейха открывает глаза», размышляя о жизни и смерти, катастрофическом начале, захлестнувшим как ее лично, так и многих ее земляков, приходит к неутешительной рефлексии: «Ей казалось, что она видит жизнь. Позже оказывалось, что видела смерть» [Яхина, 2016, с. 140]. В романе «Дети мои» неприятие жестокости мира приводит к тому, что Бах начинает измерять года, давать названия годам в зависимости от тех жестоких, травматичных событий, которые в тот год случились, выстраивая собственный календарь.

Выводы

В романах А. Нурисламовой (А. Нури), Ш. Идиатуллина, Г. Яхиной можно видеть усложнение пространственно-временных координат. В романах А. Нурисламовой особую роль играет проблематика мортальности, которая пронизывает все уровни повествования, с одной стороны, вызывая ассоциации с путешествием в пространство смерти волшебной сказки, с другой стороны, связывается с мотивами присутствия инфернальных, магических сил в окружающей действительности. Интерес к другим культурным мирам в романах

Нурисламовой приводит к реализации сербского текста, благодаря которому показывается сербская реальность и ментальность.

В романах Ш. Идиатуллина «Убыр» и «Последнее время» можно обнаружить влияние сказочных структур. Интерес к фольклорно-мифологическим представлениям мари в романе «Последнее время» приводит автора к сложному переосмыслению ключевого мифообраза марийского пантеона богов — Юмынӱдыр.

В романах Г. Яхиной актуализируется проблематика исторической памяти, травматического опыта, как в индивидуально-личной, так и общественной перспективе.

В романах писателей особая роль отводится кинематографической технике, кинематографическим приемам, проявляющихся как на уровне микропоэтики (особое синтаксическое устройство фраз, детализация, фокализация), так и на уровне макропоэтики (киноприемы способствуют соединению различных пространственно-временных континуумов в цельное полотно повествования).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая результаты диссертационного исследования можно сделать следующие выводы:

Творчество русскоязычных татарских писателей — С. Юзеева, Р. Сабирова, Ш. Идиатуллина, А. Нурисламовой (А. Нури), Г. Яхиной введено в научно-исследовательский оборот. В ходе анализа их произведений выделены специфические черты магического реализма в русскоязычной прозе татарских писателей, к которым можно отнести:

— усложнение хронотопа: взаимосвязь различных пространственно-временных континуумов, хрономиражей;

— использование конструкций «текст в тексте», возрастающая роль рекурсивной повествовательной техники;

— особая роль пролога, начала повествования, в котором предвосхищается значимая часть дальнейшего сюжета;

— реализация идей синтеза искусств (интермедиальных практик) на разных уровнях повествования;

— использование образов, имеющих магический, мистический смысл (зеркало, окно, поезд);

— возрастающая роль тематики, проблематики экзистенциального кризиса, мортальности.

Магия, с давних пор присутствующая в жизни, как отдельного индивида, так и социума, вновь получает импульс к дальнейшему развитию на современном историческом этапе. С одной стороны, обращение к магии, как к способу описания и познания мира, окружающей действительности дает возможность индивиду найти внутреннюю точку опоры, обрести гармонию в мире, в котором привычные установки и принципы начинают разрушаться; с другой стороны, обращение к подобным практикам становится маркером глубокого экзистенциального кризиса. Пограничная литература, к которой можно отнести русскоязычную татарскую литературу, включающую в себя различные

фольклорные и литературные традиции, становится более восприимчивой к подобным социо-культурным изменениям, более чувствительной к экзистенциальным трансформациям.

Идеи, высказанные Францем Ро применительно к европейскому искусству 1920-х годов, находят подтверждение в современности, поскольку, с одной стороны, словесное искусство становится более восприимчиво к наследию других, чужих, ментально далеких культур и цивилизаций, почти искусством рецепции, с другой стороны, актуализация проблематики экзистенциального кризиса, танатологического кода репрезентации окружающей действительности связывается с ощущением чудесного и верой в чудо, вызывает ощущение жути, неустойчивости, шаткости этой действительности. Смерть присутствует в большей части произведений русскоязычных татарских писателей, обращающихся к поэтике магического реализма, она задает особый ракурс восприятия как окружающей действительности, отражаемой в текстах, так и глубинных основ бытия. Изображаемый мир наделяется крайней неустойчивостью, шаткостью, болезненной трагедийностью, также подчеркивается его ценность, поскольку грань жизни слишком тонка, а смерть почти преследует героев, которые так или иначе оказываются в ее пространстве (романы А. Нурисламовой /А. Нури/, С. Юзеева, Г. Яхиной, Ш. Идиатуллина). Антивитальность, вызванная неприятием жестокости окружающей действительности и эгоизма людей, становится возможностью спасения, поскольку помогает бесследно исчезнуть в мире (рассказ Р. Сабирова «Метельная арка»). Инфернальный мир духов, призраков, душ присутствует в логически определяемом мире, а взаимодействие с этим миром может как спасти, так и погубить.

Интенции магического реализма обнаруживаются в различных литературах народов мира, наделяя явление специфическими чертами, характерными для каждого региона. Включение фольклорного и мифологического материала, отображающее своеобразие национального, которое так или иначе ведет сложный и противоречивый диалог с чужим и другим, способствует предельному

расширению творческого потенциала авторов, творящих в русле выбранного направления.

Магический реализм связывается с наследием далеких, как в географическом, так и в ментальном плане культур, которые, несмотря на свою отдаленность, становятся источником вдохновения, могут дать возможность акцентировать внимание как на своем, так и на чужом опыте бытия (различное восприятие татарской и индейских деревень в романе С. Юзеева «Не перебивай мёртвых»).

Благодаря магическому реализму писатели получают возможность говорить о сложной проблематике, связанной с историческим наследием прошлого. При этом прошлое не отвергается, а, наоборот, принимается таким, каким оно было или казалось бывшим автору. Травматический опыт изживается, хотя проговаривание и акцентирование трагического воспринимается некоторыми авторами болезненно (например, в творчестве Г. Яхиной).

В этнокультурном плане магический реализм связывается с проблематикой границы и пограничья, которые могут выражаться по-разному в произведениях. Пограничье может представляться как сложное взаимодействие различных видов искусств, интермедиальных практик и стратегий, актуализировать определенные текстовые построения (конструкции «текст в тексте», усложненная рекурсивная повествовательная техника). С другой стороны, граница связывается с различными этнокультурными общностями, взаимодействующими друг с другом в определенном пространственно-временном континууме, например, в Поволжье. Сложные контакты народов в различные исторические эпохи, показанные в произведениях русскоязычных татарских писателей (например, С. Юзеев «Казанские сказки», Ш. Идиатуллин «Последнее время»), отображаются с особой сказочной имманентностью, которая заставляет вспомнить слова В.О. Ключевского, утверждавшего, что «сказка бродит по всей нашей истории» [Ключевский].

У русскоязычных татарских писателей, творящих на стыке различных культур и традиций, обращение к магическому реализму получает реализацию в

различных жанрах (роман, повесть, рассказ, цикл литературных сказок). Писатели, благодаря идеям различных искусств, так или иначе воплощенных в произведениях, создают сложный художественный мир, значимыми в котором становятся дихотомии философского характера (жизнь – смерть; добро – зло; звук – тишина и т. п.). Изображаемый в произведениях художественный мир предельно визуализируется благодаря использованию кинематографических приемов, кинематографического начала, а также живописного начала. Живописное начало, проявляющееся в использовании экфрасиса и цветописи, как будто вновь заставляет вспомнить о работе Франца Ро, в которой рассматривалась живопись, в том числе возможности цветового спектра полотен современных исследователю художников.

Перспектива дальнейшего исследования видится в рассмотрении специфики и функционирования магического реализма в русскоязычных произведениях национальных писателей Поволжья и других регионов Российской Федерации, сложного взаимодействия разных культурных традиций, которые актуализирует поэтика магического реализма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. Андерсен, Г.Х. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1.: Сказки и истории / Г.Х. Андерсен. — М.: Вагриус, 2005. — 734 с.

2. Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества: роман / Г. Г. Маркес; пер. с испанского В.С. Столбова, Н.Я. Бутыриной. — М.: АСТ, 2016. — 416 с.

3. Данте Алигьери. Божественная комедия / Алигьери Данте. — М.: Наука, 1967. — 628 с.

4. Дьячковская, Н.Е. Исповедь исчезнувших / Н.Е. Дьячковская. — Якутск: Айар, 2021. — 112 с.

5. Заболоцкий, Н.А. Стихотворения и поэмы / Н.А. Заболоцкий. — М.; Л.: Советский писатель, 1965. 504 с. (В серии «Библиотека поэта»).

6. Идиатуллин, Ш.Ш. Убыр: Дилогия: романы / Ш.Ш. Идиатуллин. — СПБ.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 608 с.

7. Идиатуллин, Ш.Ш. Последнее время: роман / Ш.Ш. Идиатуллин. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. — 478, [2] с.

8. Кундера, М. Книга смеха и забвения / М. Кундера. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 336 с.

9. Кундера, М. Бессмертие / М. Кундера. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 384 с.

10. Летучий Голландец: легенды Средневековья. — М.: Махаон, 2016. — 155 с.

11. Матвеева, А.А. Завидное чувство Веры Стениной / А.А. Матвеева. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. — 541 с.

12. Нури, А. Пассажир своей судьбы / А. Нури. — М.: Эксмо, 2018. — 320 с.

13. Нури, А. Пятый неспящий / А. Нури. — М.: Издательство «Э», 2018. — 320 с.

14. Нури, А. Тот, кто стоит снаружи / А. Нури. — М.: Эксмо 2019. — 320 с.

15.Нури, А. Черные души праведников / А. Нури. — М.: Эксмо, 2019. — 320 с.

16.Нури, А. Плачущий лес / А. Нури. — М.: Эксмо, 2020. — 288 с.

17.Нури, А. Погребенные за мостом / А. Нури. — М.: Эксмо, 2020. — 320 с.

18.Русская басня. — М.: Правда, 1986. — 544 с.

19.Сабиров, Р.Р. Веретено: новеллы и рассказы / Р.Р. Сабиров. — Казань: Татарское книжное издательство, 2016. — 320 с.

20.Трофимов, В.Н. Стихи // Звезда. — 2007. — № 9. — С. 6–7.

21.Шах, И. Притчи суфийских дервищей / И. Шах; пер. с англ. Ю. Аранова]. — М.: РИПОЛ классик, 2018. — 240 с.

22.Юадаров, К.Г. Юмын — ӱдыр (Дочь Бога) / К.Г. Юадаров. — Йошкар-Ола, ГУП «Газета “Марий Эл”», 2003. — 32 с.

23.Юзеев, С.И. Сквозняк тишины: повесть и рассказы / С.И. Юзеев. — Казань: Татарское книжное издательство, 2005. — 224 с.

24.Юзеев, С. Не перебивай мертвых: роман, рассказы, пьеса / С. Юзеев. — Казань: Татарское книжное издательство, 2015. — 384 с.

25.Юзеев, С. Казанские сказки / С. Юзеев // Казань. — 2012. — № 10. — С. 105–111.

26.Яхина, Г. Зулейха открывает глаза / Г. Яхина. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. — 508 с.

27.Яхина, Г. Дети мои: роман / Г. Яхина. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. — 493 с.

Исследования

28.Аинса, Ф. Реконструкция утопии / Ф. Аинса. — М.: Наследие, 1999. — 208 с.

29.Аинса, Ф. Граница как предел, инаковость и топос встречи и трансгрессии / Ф. Аинса // Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012). — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 21–37.

30.Альфонсов, В.Н. Слова и краски / В.Н. Альфонсов. — СПб.: САГА; Азбука-классика; Наука, 2006. — 320 с.

31.Альшванг, А.А. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1 / А.А. Альшванг. — М.: Музыка, 1964. — 432 с.

32.Аминева, В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / В.Р. Аминева. — Казань: Казанский государственный университет, 2010. — 474 с.

33.Аминева, В.Р., Набиуллина, А.Н. Транскультурная литература: вопросы теории и методологии изучения / В.Р. Аминева, А.Н. Набиуллина // Национальные литературы на современном этапе: научные концепции и гипотезы: круглый стол, посвященный 80-летию создания Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (11 сентября 2019 г., г. Казань): сб. ст. Вып. 1. — Казань: ИЯЛИ, 2019. — С. 6–17.

34.Анисимова, Е.Г. Художественный мир Г.Н. Айги и философия экзистенциализма в контексте французской литературы второй половины XX века / Е.Г. Анисимова // Вестник Чувашского университета. — 2010. —№ 1. — С.263–269.

35.Арутюнова, Н.Д. Молчание: контексты употребления / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык речевых действий. — М.: Наука, 1994. — С. 106–117.

36.Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес; пер. с фр.; под общей ред. С.В. Оболенской. — М.: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992. —528 с.

37.Асеева, С. Музыка в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» как интермедиальный и философский компонент / С. Асеева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филологические науки. — 2016. — № 2. — С. 155–160.

38.Ассман, А. Забвение историей — одержимость историей / А. Ассман; сост., пер. с нем. Б. Хлебникова. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 552 с. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).

39.Ахметов, К.С. Кино как универсальный язык / К.С. Ахметов. — М.: АСТ, 2019. — 464 с.

40.Ясновидение былого и чудесного / Вс. Багно // Книга песчинок. Фантастическая проза Латинской Америки / Пер. с исп., сост., вступ. статья Вс. Багно. — Л.: Художественная литература, 1990. — С. 5–6.

41.Багратион-Мухранели, И.Л. Трансформация классического немецкого фольклора в романе Гузель Яхиной «Дети мои» / И.Л. Багратион-Мухранели // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XX вв.: коллективная монография. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. — С. 327–333.

42.Барабаш, Ю.Я. Этнокультурное пограничье: концептуальный, типологический и ситуативный аспекты (Чужое–Иное–Свое) / Ю.Я. Барабаш // Studia littterarum. 2019. — Том 4. № 3. — С. 290–329.

43.Барабаш, Ю.Я. Чужое–Иное–Свое. К проблематике этнокультурного пограничья / Ю.Я. Барабаш. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 336 с.

44.Баранчук, М.В. Синтаксические средства выражения кинематографичности в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / М.В. Баранчук, // Заметки ученого. — 2020. — № 9. — С. 107–112.

45.Барсукова, Т.В. Морфологическое исследование феномена тишины / Т.В. Барсукова // Вопросы. Гипотезы. Ответы: наука XXI века. — Краснодар: Априори, 2015. — 170 с. — С. 20–41.

46.Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.

47.Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.

48.Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. — 416 с.

49.Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин.. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.

50.Баяртуев, Б.Д. Трансформация мотивов «Панчатантры» в устном народном творчестве бурят / Б.Д. Баяртуев // Типология традиционных жанров бурятского фольклора: Сб. ст. — Улан-Удэ: БНЦ СО АН СССР, 1989. — С. 108–123.

51.Белоусова, Е.В. Магия как форма жизни и способ «приручения» мира в культуре. Автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.01 / Е.В. Белоусова. — Екатеринбург, 2011. — 20 с.

52.Беляева, Ю.Д. Сербские мотивы в русской литературе (А.Ф. Вельтман и В.А. Гиляровский) / Ю.Д. Беляева // Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. Балканские исследования. — М.: Наука, 1984. — Вып. 9. — С. 327–343.

53.Бем, А.Л. Магический реализм / А.Л. Бем // Молва. 1932, 2 октября. — URL: http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem15_magicreal.htm (дата обращения: 6.02.2022).

54.Беспамятных, Н.Н. Границы и пограничья: подходы, понятия, перспективы / Н.Н. Беспамятных. — Минск: РИВШ, 2012. — 206 с.

55.Библер, В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В.С. Библер. — М.: Прогресс; Гнозис, 1991. — 176 с.

56.Билык, Н.Д. Английский реалистический «роман о художнике» послевоенных десятилетий: основные проблемы и тенденции. Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.05 / Н.Д. Билык. — Киев, 1987. — 192 с.

57.Биякаева, А.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором…» в контексте современной магической прозы. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Биякаева. — Омск, 2017. — 186 с.

58.Богомолов, Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н.А. Богомолов. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 560 с.

59.Богумил, Т.А., Побивайло, О.В. Мотив охоты в романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Т.А. Богумил, О.В. Побивайло // Культура и текст. — 2020. — № 1 (40). — С. 46–52.

60.Бочкарева, Н.С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв. Дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.03 / Н.С. Бочкарева. — Пермь, 2001. — 390 с.

61.Брагинский, В.И. Суфийский символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-поэтологическому изучению топики) / В.И. Брагинский // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. — М.: Наука, 1988. — 311 с.

62.Бразговская, Е.Е. Интерпретация текста-в-тексте: логико-семиотический аспект / Е.Е. Бразговская // Критика и семиотика. Вып. 8. — Новосибирск, 2005. — С. 91–100.

63.Брауде, Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л.Ю. Брауде // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — 1977. — Т. 36. — № 3.— С.226–235.

64.Бубличенко, М. Большой эзотерический словарь / М. Бубличенко. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. — 381 с.

65.Букарева, Н.Ю., Шушкова Д.Р. Интерпретация сюжета о Юзуфе и Зулейхе в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Н.Ю. Букарева, Д.Р. Шушкова // Мир русскоговорящих стран. — 2022. — №1 (11). — С. 68–81.

66.Бурцева, Ж.В. Русскоязычная литература Якутии: художественно-эстетические особенности пограничья / Ж.В. Бурцева. — Новосибирск: Наука, 2014. — 132 с.

67.Вавулина, А.В., Кольцова, Н.З. Политекстуальность в закатных романах М.А. Булгакова / А.В. Вавулина, Н.З. Кольцова // Язык, литература, культура. — Т. 12. — М.: МАКС Пресс, 2016. — С. 111–123.

68.Великий Кинемо: каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 568 с.

69.Владимирова, Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность / Н.Г. Владимирова. — Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого 2016. — 170 с.

70.Гагаев, А.А., Гагаев, П.А. Философия татарской сказки / А.А. Гагаев, П.А. Гагаев. — Саранск–Пенза, 2017. — 190 с.

71.Гачев, Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. — 3-е издание / Г.Д. Гачев. — М.: Академический проект, 2015. — 511 с.

72.Геллер, Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 571 с.; 16 с. илл.

73.Гервер, Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л.Л. Гервер. — М.: Индрик, 2001. — 248 с.

74.Герхардт, Миа И. Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи» / М.И. Герхардт. — М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1984. — 456 с.

75.Гирин, Ю.Н. «Дом» Гарсиа Маркеса / Ю.Н. Гирин // Вестник РГНФ. — 2002. — № 4. — С. 110–122.

76.Глухов, М. Tatarica. Энциклопедия / М. Глухов. — Казань: Ватан, 1997. — 554 с.

77.Гречишников, С.Е. Магия как социокультурный феномен. Автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.06. / С.Е. Гречишников. — М., 1994. — 22 с.

78.Гринцер, П.А. Санскритская «обрамленная повесть» / П.А. Гринцер. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. — М., 1962. — 20 с.

79.Гринцер, П.А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть) / П.А. Гринцер. — М.: Издательство восточной литературы, 1963. — 268 с.

80.Гринцер, П.А. Индийская обрамленная повесть как массовая литература средневековья // П.А. Гринцер // Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении). — М.: Наука, 1985. — С. 31–49.

81.Гройс, Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. — М.: Знак, 1993. — 376 с.

82.Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 168 с.

83.Грязнова, О.Б. Функционирование структуры «текст в тексте» в русскоязычной прозе Бурятии (вторая половина XX — начало XXI в.). Дис. … канд. филол. наук: 10. 01. 02 / О.Б. Грязнова. — Улан-Удэ, 2013. — 184 с.

84.Гугнин, А.А. Магический реализм в контексте искусства и литературы XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / А.А. Гугнин. — М.: Институт славяноведения РАН, 1998. — 117 с.

85.Гугнин, А.А. Магический реализм / А.А. Гугнин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2003. — Ст. 489–492.

86.Гудков, В.П. К изучению русских связей Вука Караджича. Караджич и Александр Тургенев / В.П. Гудков // Сербско-русские литературные и культурные связи XIV–XX вв. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 148–162.

87.Гуларян, А.Б. Жанр альтернативной истории как системный индикатор социального дискомфорта [Электронный ресурс] / А.Б. Гуларян. — URL: http://samlib.ru/f/forum_a_i/doclad1.shtml (Дата обращения: 26.08.2019).

88.Давлетшина, Л.Х. Татарская проза рубежа XX–XXI веков в контексте актуальной мифологической традиции. Дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.02; 10.01.09 / Л.Х. Давлетшина. — Казань, 2021. —322 с.

89.Дамдинсурэн, Ц., Серебряный, С.Д. «Обрамленные повести» в Индии и у монгольских народов / Ц. Дамдинсурэн, С.Д. Серебряный // Литературные связи Монголии. — М.: Наука, 1981. — С. 130–151.

90.Дмитриева, С.И. Лимология / С.И. Дмитриева. — Воронеж: Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2008. — 112 с.

91.Добренко, Е. Соцреализм и мир детства / Е. Добренко // Соцреалистический канон: Сб. ст. — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 31–41.

92.Донгак, А.С. Индо-тибето-монгольская «обрамленная повесть» в тувинской сказочной традиции / А.С. Донгак. — Абакан, ТИГИ при Правительстве Республики Тыва, 2010. — 180 с.

93.Еникеев, И.А. Казанская русскоязычная литература (1960–2000 гг.) / И.А. Еникеев. — Казань: Школа, 2019. — 92 с.

94.Еникеев, И.А. Русскоязычная литература Татарстана (1960–2020 гг.) / И.А. Еникеев. — Казань: ИЯЛИ, 2021. — 120 с.

95.Ермолина, Ю.В. Магия как культурно-религиозный феномен. Автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.13 / Ю.В. Ермолина. — Орел, 2009. — 22 с.

96.Загидуллина, Д.Ф. Картина мира и художественные особенности средневековой татарской суфийской поэзии / Д.Ф. Загидуллина // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. — 2007. — Т. 149. — Кн. 2. — С. 206–217.

97.Загидуллина, Д.Ф. Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски / Д.Ф. Загидуллина. — Казань: Татарское книжное издательство, 2018. — 287 с.

98.Зайнуллина, Г. Синтез документального и художественного в романе Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» / Г. Зайнуллина // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. — 2011. — Вып. 3. — С. 400–407.

99.Закревская, А.А. Некоторые особенности «магического реализма» в европейском кинематографе второй половины XX века. Дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.03 / А.А. Закревская. — М., 2015. — 159 с.

100. Заманская, В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В.В. Заманская. — М.: Флинта: Наука, 2002. —304 с.

101. Затонский, Д.В. В наше время: Книга о зарубежной литературе XX в. / Д.В. Затонский. — М.: Советский писатель, 1979. — 431 с.

102. Зворыгина, О.И. Русская литературная сказка: жанр, язык, стиль / О.И. Зорыгина. — Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2009. — 264 с.

103. Земсков, В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества / В.Б. Земсков. — М.: Художественная литература, 1986. — 224 с.

104. Земсков, В.Б. Цивилизационно-культурное пограничье — универсальная константа и средство самостроения мирового историко-культурного процесса / В.Б. Земсков // Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012). — М., ИМЛИ РАН, 2014. — С. 13–21.

105. Земсков, В.Б. О литературе и культуре Нового Света / В.Б. Земсков. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2014. — 592 с.

106. Зись, А.Я. Виды искусства / А.Я. Зись. — М.: Знание, 1979. — 128 с.

107. Злыднева, Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н.В. Злыднева. — М.: Индрик, 2008 — 304 с.

108. Зусева-Озкан, В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты / В.Б. Зусева-Озкан. — М.: Индрик, 2021. — 712 с.

109. Ибрагимов, М.И. Национальная идентичность татарской литературы: современные методы исследования: очерки / М.И. Ибрагимов. — Казань, 2018. — 104 с.

110. Ибрагимов, М.И. Миф в татарской литературе XX века: проблемы поэтики / М.И. Ибрагимов. — Казань: Gumanitarya, 2003. — 64 с.

111. Имихелова, С.С. «Текст» восточной (кочевой) культуры в бурятской русскоязычной литературе / С.С. Имихелова // Восточное общество: проблемы стандартизации, тенденции и перспективы в образовательном пространстве Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы международной научно-практической конференции (г. Улан-Удэ, 23–27 июня 2010 г.). — Улан-Удэ: Изд-во Бурятского государственного университета, 2010. — С. 20–31.

112. Иоанесян, Е.Р. Семантика молчания и тишины / Е.Р. Иоанесян // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. — 2020. — №1 (12). — С. 164–186.

113. Казанский, А. Интервью с колес. Прорыв / А. Казанский // Казанский Альманах. Бирюза. — 2017. — С. 108–112.

114. Калиев, Ю.А. Мифы марийского народа / Ю.А. Калиев. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство. — 2019. — 447 с.

115. Канарская, Е.И. Проблема соотношения коллективной памяти и личностной идентичности в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Е.И. Канарская // Языки истории и языки литературы: коллективная монография. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2022. — С. 129–141.

116. Кардек, А. Книга Медиумов / А. Кардек. — М.: Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1993. — 486 с.

117. Карманова (Ноева), С.Е. «Город на костях»: Якутск как экзистенциональный порог в якутской прозе XX века / С.Е. Карманова (Ноева) // Вестник Северо-восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. — 2020. — № 3 (77). — С. 74–84.

118. Кац, Б. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии / Б. Кац. — СПб.: Композитор, 1997. — 272 с.

119. Кибальник, С.А. Экзистенциализм в русской литературе и мысли / С.А. Кибальник // Литературоведческий журнал. —2005. —№ 19. — С. 131–139.

120. Кинг, Р. Чарующее безумие: Клод Моне и водяные лилии / Р. Кинг; пер. с англ. А. Глебовской, А. Захаревич. — СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018. — 496 с.; 16 с. илл.

121. Кислицын, К.Н. Проза С.А. Клычкова: поэтика магического реализма. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / К.Н. Кислицын. — М., 2005. — 200 с.

122. Кларк, К. Петербург, горнило культурной революции / К. Кларк; пер. с англ. В. Макарова. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 484 с.

123. Клинг, О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе: Тр. Лозан. симп.: [Сборник] / Université de Lausanne; под ред. Л. Геллера. — М.: МИК, 2002. — 215 с.

124. Кнежевич, М. Культурно-исторические связи русских и сербов / М. Кнежевич // Общество. Среда. Развитие. — 2017. — № 2. — С. 81–85.

125. Колчева, Э.М. Юмынӱдыр как женский архетип традиционной культуры народа мари. Опыт культурно-психологического анализа / Э.М. Колчева // Финно-угорский мир. — 2016. — № 3. — С. 88–92.

126. Колядич, Т.М. Поэтика композиции в романе Ш. Идиатуллина «Последнее время» / Т.М. Колядич // Наука и школа. — 2021. — № 6. — С. 20–27.

127. Колядич, Т.М. Мифологические и фольклорные компоненты в современной фэнтези (Ш. Идиатуллин «Последнее время») / Т.М. Колядич // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. — 2022. — Т. 32. — Вып. 2. — С. 363–367.

128. Кольцова, Н.З. Булгаков как словесный кино-мастер (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Н.З. Кольцова // Вестник Бурятского университета. — 2016. — № 5. — С. 165–173.

129. Кондакова, О.А. Мортальные мотивы в романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» / О.А. Кондакова // Сибирский филологический форум. — 2020. — №1 (9). — С. 56–63.

130. Константини, М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / М. Константини // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 571 с. 16 с. илл.

131. Корбен, А. История тишины от эпохи Возрождения до наших дней / А. Корбен; пер. с фр. О. Поляк. — М.: Текст, 2020. — 141 с.

132. Кофман, А. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе / А.Ф. Кофман // Современный роман: опыт исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 183–200.

133. Кофман, А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А.Ф. Кофман. — М.: Наследие, 1997. — 318 с.

134. Кофман, А.Ф. Магический реализм латиноамериканский / А.Ф. Кофман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2003. — Ст. 492–493.

135. Кофман, А. Проблема синтеза в латиноамериканской культуре / А.Ф. Кофман // Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX — начала XXI веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 392–403.

136. Кофман А.Ф. Испанец на границе культурных миров / А.Ф. Кофман // Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012). — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 323–348.

137. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского / С.А. Асриева // Проблемы поэтики. Т. 2. Труды Самаркандского государственного университета имени А. Навои. — Самарканд, 1973. — С. 238–254.

138. Красильников, Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. Введение в литературоведческую танатологию / Р.Л. Красильников. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — 487 с.

139. Кремлев, Ю. Выразительность и изобразительность музыки / Ю. Кремлев. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 52 с.

140. Кремлев, Ю. О месте музыки среди искусств / Ю. Кремлев. — М.: Музыка, 1966. — 62 с.

141. Кротова, Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX — первой трети XX века: А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко. Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.В. Кротова. — М., 2013. — 34 с.

142. Кротова, Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм / Д.В. Кротова. — М.: МАКС Пресс, 2018. — 224 с.

143. Кутейщикова, В., Осповат, Л. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Литературно-критические очерки / В. Кутейщикова, Л. Осповат. — М.: Советский писатель, 1983. 424 с.

144. Латинская Америка. 1982. — № 5. — 120 с.

145. Латинская Америка. 1982. — № 6. — 122 с.

146. Латинская Америка. 1983. — № 1. — 120 с.

147. Латинская Америка. 1983. — № 2. — 118 с.

148. Лейдерман, Н.М. Русскоязычная литература — перекресток культур / Н.М. Лейдерман // Русская литература XX–XXI веков: Направления и Течения. Выпуск 8. — Екатеринбург: Издательство Уральского гос. пед. университета, 2005. — С. 48–59.

149. Лепахин, В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации / В. Лепахин // Визуализация литературы. — Белград: Издательство Белградского университета, 2012. — С. 7–31.

150. Лещиловская, И.И. Сербские мотивы в творчестве А.С. Пушкина / И.И. Лещиловская // Сербско-русские литературные и культурные связи XIV–XX вв. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. — С. 162–180.

151. Липовецкий, М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов) / М.Н. Липовецкий. — Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1992. — 184 с.

152. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. — 320 с.

153. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. — Таллин: Ээсти раамат, 1973 — 135 с.

154. Лотман, Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. — Таллинн: Александра, 1992. — 480 с.

155. Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 448 с.

156. Маглий, А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX — начала XXI вв. Аавтореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01. / А.Д. Маглий. — М., 2017. — 27 с.

157. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А.И. Мазаев. — М.: Наука, 1992. — 326 с.

158. Макарова, С.А. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема (А.А. Фет и русские символисты). Дис. … доктора филол. наук: 10.01.08 / С.А.Макарова. — М., 2018. — 497 с.

159. Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский; пер. с англ. А.П. Хомика. — М.: Академический проект, 2015. — 298 с.

160. Манько, Л.И. Философско-эстетическая сущность музыки в суфизме (на материале музыкально-философских исследований суфия Хазрат Инайят Хана). Дис. … канд. философ. наук: 09.00.04 / Л.И. Манько. — М., 2010. — 197 с.

161. Мароши, В.В. «Сербский» и «кавказский» тексты русской литературы: мотивы, тропы и архетипичность персонажей / В.В. Мароши // Критика и семиотика. — Новосибирск-Москва, 2012. — Вып. 16. — С. 298–307.

162. Мартьянова, И.А. Кинематограф русского текста / И.А. Мартьянова. — СПб.: Свое издательство, 2011. — 237 с.

163. Маслова, Е.Г. Традиции магического реализма в романном творчестве Т. Моррисон 1970–1990-х годов. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.Г. Маслова. — Казань, 2012. — 25 с.

164. Махов, А. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Махов. — М.: Intrada, 2005. — 224 с.

165. Махов, А.Е. Музыкальное в литературе / А.Е. Махов // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.

166. Медведева, Д.И., Фаттахова, А.Ж. Иноязычные вкрапления в русских текстах о Сербии / Д.И. Медведева, А.Ж. Фаттахова // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. — 2017. — Т. 8. — № 2. — С. 267–279.

167. Мешкова, О.В. Сказка vs действительность в повести Ч. Айтматова «Белый пароход» и в романе Г. Яхиной «Дети мои» / О.В. Мешкова // Вестник гуманитарного образования. — 2022. — № 1 (25). — С. 130–138.

168. Миннегулов, Х. Татарская литература и восточная классика: Вопросы взаимосвязей и поэтики / Х. Миннегулов. — Казань: Издательство Казанского гос. университета, 1993. — 381 с.

169. Миннегулов, Х.Ю. Восточная классика и татарская литература / Х.Ю. Миннегулов. — Казань: Яз, 2014. — 292 с.

170. Мирсияпова, Т.И. Экзистенциальные мотивы в творчестве М. Ханафи. Автореф. дисс. …канд. филол. наук: 10.01.02 / Т.И. Мирсияпова. —Казань, 2009. — 28 с.

171. Михайлов, А.В. Слово и Музыка: Музыка как событие в истории Слова / А.В. Михайлов // Слово и Музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 36. М.: Московская государственная консерватория, 2002. — 358 с.

172. Михалев, В.П. Видовая специфика и синтез искусств / В.П. Михалев. — Киев: Наукова думка, 1984. — 100 с.

173. Мортальность в литературе и культуре: сборник научных трудов. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 430 с.

174. Мохов, С. Археология русской смерти: рынок ритуальных услуг в современной России / Сергей Мохов. — Фонд поддержки социальных исследований Хамовники. — М.: Common place, 2020. — 189, [2] с.

175. Мышьякова, Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века / Н.М. Мышьякова, Российский гос. пед. университет им. А.И.Герцена. — Оренбург: Издательство ОГПУ, 2002. — 160 с.

176. Набиуллина, А.Н. Пространственно-временные образы и мотивы в романах Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои» / А.Н. Набиуллина // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. — 2019. — № 3 (34). — С. 32–37.

177. Набиуллина, А.Н. Интермедиальность как составляющая транзитивной картины мира в современной русскоязычной прозе / А.Н. Набиуллина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2023. — Т. 16. — № 2. — С. 448–452.

178. Набиуллина, А.Н. Феномен транскультурации в современной русскоязычной прозе (на материале произведений И. Абузярова, Г. Яхиной, Ш. Идиатуллина, А. Хаирова). Дис. … канд. филол. наук: 5.9.3 / А.Н. Набиуллина. — Казань, 2023. — 211 с.

179. Насыри, К. Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся мимо влияния на жизнь их суннитского магометанства / К. Насыри // Мифология казанских татар. — Казань: Смена, 2015. — С. 10–60.

180. Некрасова, И.М. «Параллели» звука: шум и тишина в художественном пространстве XX века / И.М. Некрасова // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: Сборник статей по материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида 12–16 апреля 2016 года. — М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2016. — С. 187–193.

181. Нестерова, О.А. Хронотоп сказки в романе Г.Ш. Яхиной «Дети мои» / О.А. Нестерова // Обсерватория культуры. — 2019. — Т. 16. — № 6. — С. 584–594.

182. Неупокоева, И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / И.Г. Неупокоева. — М.: Наука, 1976. — 360 с.

183. Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. — 2-е изд. — М.: Флинта, Наука, 2005. — 320 с.

184. Нигматуллина, Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: Фән, 1997. — 190 с.

185. Нигматуллина, Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю.Г. Нигматуллина. — Казань: Фән, 2002. — 175 с.

186. Новикова, П.А. «Пространство смерти» в европейской литературе XX века (И. Шмелев, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис). Автореф. дисс. … канд фил наук: 10.01.01; 10.01.03 / П.А. Новикова. —Самара, 2005. — 22 с.

187. Овчаренко, О. Магический реализм (продолжение) / О. Овчаренко // Теория литературы: В 4 т. Т. IV: Литературный процесс. — М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. — С. 425–442.

188. Овчинникова, Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика / Л.В. Овчинникова. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 312 с.

189. Осипова, Е.А. Русская литература 1800–1860 гг. и сербская эпическая традиция. Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.А. Осипова. — М., 2016. — 263 с.

190. Осипова, О.И. Магический реализм сквозь призму художественного конфликта / О.И. Осипова // Научный диалог. — 2020. — № 11. — С. 254–268.

191. Осьмухина, О.Ю., Логинова А.В. Сказочные и мифологические мотивы в романе Г. Яхиной «Дети мои» / О.Ю. Осьмухина, А.В. Логинова // Современные проблемы и перспективные направления инновационного развития филологической науки: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, г. Стерлитамак, 8–9 ноября 2022 г. — Стерлитамак: Стерлитамакский филиал УУНиТ, 2022. — С. 29–32.

192. Павлова, Н.И. Сказка — миф — логос в поэтике романа Г. Яхиной «Дети мои» / Н.И. Павлова // Вестник славянских культур. — 2021. — Т. 59. — С. 237–247.

193. Панчехина, М.Н. Магический реализм как художественный метод в романах М.А. Булгакова. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.08 / М.Н. Панчехина. — Донецк, 2017. — 189 с.

194. Папюс. Первоначальные сведения по оккультизму / Папюс. — М.: РИПОЛ классик, 2005. — 416 с.

195. Пастуро, М. Дьявольская материя. История полосок и полосатых тканей / М. Пастуро; пер. с фр. О. Бартошевич-Жагель. — 2-е изд., доп. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 112 с.

196. Пермякова, Т.Н. Повесть в якутской литературе (к проблеме изучения становления и развития жанра) / Т.Н. Пермякова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2011. № 3. — С. 164–169.

197. Петров, В.М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития / В.М. Петров // Исследование проблем психологии

творчества: [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т психологии. — М.: Наука, 1983. — С. 313–325.

198. Петровский, М.С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова / М.С. Петровский. — СПб.: Издательство Ивана Люмбаха, 2008. — 462 с.

199. Полонский, В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст / В.В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 472 с.

200. Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012). — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — 504 с.

201. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. — М.: Лабиринт, 2014. — 332 с.

202. Пудов, А.Г. Экзистенциальный выбор человека этномодерна в якутской театральной эстетике / А.Г. Пудов // Манускрипт. Тамбов: Грамота. 2020. — Т. 13. Вып. 4. — С. 131–135.

203. Рассказова, Л. Смысловая и композиционная роль сонаты Бетховена в рассказе А.И. Куприна «Гранатовый браслет» / Л. Рассказова // Литература в школе: научно-методический журнал. — М., 2007. — № 7. — С. 8–12.

204. Резван, М.Е. Коран в системе мусульманских магических практик / М.Е. Резван. — СПБ.: Наука, 2011. — 220 с.

205. Реизов, Б.Г. Литература и музыка. Контакты и взаимодействия (Вместо предисловия) / Б.Г. Реизов // Литература и музыка. — Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1975. — С. 3–6

206. Рицци, Д. Рихард Вагнер в русском символизме / Д. Рицци // Серебряный век в России. Избранные страницы. — М.: Радикс, 1993. — С. 117–136.

207. Российское пограничье: вызовы соседства. — М.: ИП Матушкина И.И., 2018. — 562 с.; 32 с. илл.

208. Рубинс, М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейские традиции / М. Рубинс. — СПб.: Академический проект, 2003. — 354 с.

209. Руколеева, Р. «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе / Р. Руколеева // Политематический журнал научных публикаций «Дискуссия». — 2011. — № 1. — С. 53–63.

210. Ручьевская, Е.А. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. — Ленинград: Государственное музыкальное изд-во, 1960. — 56 с.

211. Рымарь, Н.Т. О завершающей функции рамы в литературном произведении / Н.Т. Рымарь // Рама и граница. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 3. — Самара: Самарская гуманитарная академия, 2006. — С. 19–34.

212. Рымарь, Н. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка / Н. Рымарь. — Siedlce: Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, 2016. — 334 с.

213. Самсонова, Т.П. Экзистенциальная проблематика современной якутской женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Н. Михалевой, С. Сивцевой и Т. Захаровой) / Т.П. Самсонова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2010. № 3 (7). — С. 137–140.

214. Сафиуллин, Я.Г. «Русская литература» и «Русскоязычная литература» — синонимы? / Я.Г. Сафиуллин // Актуальные проблемы и перспективы развития русскоязычной литературы в контексте национальных литератур: материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Казань, 2011. — С. 7–11.

215. Саяпова, А.М. Дэрдменд и философия экзистенциализма / А.М. Саяпова // Tatarica. —2014. —№ 2 (3). — С. 68–84.

216. Семенов-Тян-Шанский, В.П. Район и страна / В.П. Семенов-Тян-Шанский. — Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1928. — 314 с.

217. Сибгатуллина, А.Т. Суфизм в татарской литературе: Истоки, тематика и жанровые особенности. Дис. … доктора филол. наук: 10.01.02 / А.Т. Сибгатуллина. — Елабуга, 2000. — 380 с.

218. Сильчева, А.Г. Трилогия «Люди воздуха» Дины Рубиной: особенности художественного метода. Дис. …канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Г. Сильчева. — М., 2019. — 198 с.

219. Макаров, К.А. Синтез искусств // Большая советская энциклопедия. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/132561 [дата обращения: 21.03.2019].

220. Скороспелова, Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Е.Б. Скороспелова. — М.: ТЕИС, 2003. — 358 с.

221. Соната // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.

222. Сопоставительная поэтика русской и татарской литератур: коллективная монография / В.Р. Аминева, М.И. Ибрагимов, Э.Ф. Нагуманова, А.З. Хабибуллина. — Казань: Школа, 2019. — 212 с.

223. Стадник, Д.Р., Юрьева М.В. Кинематографические коды в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Д.Р. Стадник, М.В. Юрьева // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития. Материалы V Международной научно-практической конференции. — Краснодар, 2020. — С. 267–270.

224. Старунова,Ю.В. Магия как специфический социокультурный феномен / Ю.В. Старунова // Система ценностей современного общества. — 2008. — № 1. — С. 234–237.

225. Стеклянников, В.Ю. Магический ренессанс: феномен магии в современной культуре / В.Ю. Стеклянников // Известия Высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Спецвыпуск: «Основные аспекты философских и культурологических исследований». — 2007. — С. 38–41.

226. Султанов, К.К. Русскоязычная литература как культурный феномен и объект исследования / К.К. Султанов // Stephanos. — 2016. — № 3 (17). — С. 154–162.

227. Султанов, К.К. Прошлое в настоящем: историческая память как ресурс самоидентификации в постсоветской литературе / К.К. Султанов // Вопросы изучения национальных литератур. Дискурс идентичности в меняющихся контекстах. — М.: ИМЛИ, 2017. — С. 4–49.

228. Султанов, К.К. Угол преломления. Литература и идентичность: коммуникативный аспект / К.К. Султанов. — М., ИМЛИ РАН, 2019. — 352 с.

229. Султанов, К.К. Травматический опыт и антропологическая доминанта. Гузель Яхина / К.К. Султанов // Вопросы литературы. — 2022. — № 6 (Ноябрь-Декабрь). — С. 13–32.

230. Сухина, Ю.А. «Немецкая сказка» как главная метафора романа Гузель Яхиной «Дети мои» / Ю.А. Сухина // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей LXIV Международной научно-практической конференции. — Пенза: Наука и Просвещение, 2023. — С. 120–124.

231. Тамарченко, Н.Д. Авантюрная литература / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научный ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 8–9.

232. Тверитина, А. Аскетичное поглощение. Гузель Яхина о немецкой мифологии, ощущении свободы и о жутком, но прекрасном месте // Aeroflot.ru. Ноябрь 2019. — URL: https://yakhina.info/tpost/bm1athdoe3-asketichnoe-pogloschenie [дата обращения: 30.07.2020].

233. Тертерян, И. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / И. Тертерян. — М.: Советский писатель, 1988. — 560 с.

234. Тёрнер, Фредерик Дж. Фронтир в американской истории / Ф.Дж. Тёрнер; пер. с англ. — М.: Весь мир, 2009. — 304 с.

235. Тихомирова, Е.Г. Динамика сказочной традиции в истории мировой культуры / Е.Г. Тихомирова. — Ростов-на-Дону: ДГТУ, 2017. — 193 с.

236. Тмушич Степанов Р. Импульсы русской классической литературы в сербской литературе и культуре XX века / Р.С. Тмушич // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ: В 15 томах. — СПб., 2015. — Т. 14. — С. 651–657.

237. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова / Ц. Тодоров. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.

238. Тойдыбекова, Л.С. Марийская мифология. Этнографический справочник / Л.С. Тойдыбекова. — Йошкар-Ола: МПИК, 2007. — 312 с.

239. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский. — М.: ФЛИНТА, 2018. — 336 с.

240. Топоров, В.Н. Окно / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 томах. Т. 2: К-Я. — М.: Советская Энциклопедия, 1988. — 719 с.

241. Трубецкова, Е.Г. «Текст в тексте» в русском романе 1930-х годов. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.Г. Трубецкова. — Саратов, 1999. — 220 с.

242. Тынянов, Ю.М. Об основах кино / Ю.М. Тынянов // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. — М.: Альма Матер: Академический проект, 2016. — С. 54–85.

243. Тынянов, Ю.М. Кино-слово-музыка / Ю.М. Тынянов // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. — М.: Альма Матер: Академический проект, 2016. — С. 85–91.

244. Урнов, Д.М. Вторжение мифа. Магический реализм и латиноамериканский роман / Д.М. Урнов // Пристрастия и принципы: спор о литературе. — М.: Советский писатель, 1991. — С. 86–95.

245. Фаликов, Б. Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века / Б. Фаликов. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 265 с.

246. Фахрутдинов, Р.Г., Фахрутдинов, Р.Р. История татарского народа / Р.Г. Фахрутдинов, Р.Р. Фахрутдинов. — Казань: Татарское книжное издательство, 2015. — 407 с.

247. Флакер, А. Литература и живопись / А. Флакер // Живописная литература и литературная живопись / [Пер. с хорв. Н. Видларович, Н. Злыднева]. — М.: Три квадрата, 2008. — 432 с. — 40 с.

Фортунатов, Н. Музыкальность прозы Чехова // Фортунатов Н.М. — Пути исканий: о мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. — С. 105–134.

248. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. — 8-е изд-е. — М.: Академический проект, 2015. — 512 с. (Gaudeamus).

249. Фрэзер, Д.Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Д.Д. Фрэзер; пер с англ. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1986. — 703 с.

250. Хайт, В.Л. Новый Свет как утопия и жизнетворческие стереотипы в латиноамериканской культуре / В.Л. Хайт // Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. — М.: Наследие, 1997. — С. 150–164.

251. Хамидуллина, В.П. Манкурты или русскоязычная литература как проблема / В.П. Хамидуллина // Научный Татарстан. — 2017. — № 3. — С. 57–60.

252. Хангельдиева, И.Г. Взаимодействие и синтез искусств / И.Г. Хангельдиева. — М.: Знание, 1982. — 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика»; № 8).

253. Хапаева, Д. Занимательная смерть: развлечения эпохи постгуманизма / Д. Хапаева. — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 328 с.

254. Харитонов, В.В. Взаимосвязь искусств / В.В. Харитонов. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1992. — 148 с.

255. Хартнелл, Джек. Голое Средневековье. Жизнь, смерть и искусство в Средние века / Дж. Хартнелл; пер. с англ. А.Н. Мурашова. — М.: АСТ, 2019. — 320 с.

256. Хасан, М. Магия аль-Буни и тайное имя Бога / М. Хасан. — М.: ТД Велигор, 2019. — 192 с.

257. Цивьян, Т.В. Звуковой пейзаж и его словесное изображение / Т.В. Цивьян // Музыка и незвучащее. — М.: Наука, 2000. — С. 74–91.

258. Черняк, В.Д., Черняк М.А. Русская литература XXI века: приглашение к чтению / В.Д. Черняк, М.А. Черняк. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. — 319 с.

259. Черных, С.Я. Словарь марийских личных имен. Марий ен лӱм-влак мутер / С.Я. Черных. — Йошкар-Ола: МарГУ, 1995. — 626 с.

260. Чугунов, А.С. Мифологические и фольклорные мотивы в романе Ш. Идиатуллина «Убыр» / А.С. Чугунов // Казанская наука. — 2021. — № 3. — С. 18–20.

261. Чугунов, А.С. Сказочная структура романа Ш. Идиатуллина «Убыр» / А.С. Чугунов // Казанская наука. — 2021. — №4. — С. 44–46.

262. Чэнь Фан. Сказочность в романе Гузели Яхиной «Дети мои» / Чэнь Фан // Вопросы гуманитарных наук. — 2022. — № 3 (120). — С. 6–10.

263. Шамсутдинова, Н.З. «Магический» реализм в современной британской прозе (Анжела Картер, Салман Рушди). Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.З. Шамсутдинова. — М., 2008. — 24 с.

264. Шаршун, С. Магический реализм / С. Шаршун // Числа. — 1932. — № 6. — С. 229–231.

265. Шаряфетдинов, Р.Х., Сафина, Л.М. Образ ребенка в романе «Убыр» Ш. Идиатуллина / Р.Х. Шаряфетдинов, Л.М. Сафина // Мировая словесность для детей и о детях. Выпуск 27. — М., 2020. — С. 69–75.

266. Шаряфетдинов, Р.Х. Образ ребенка в изображении мифологии татарского народа в русскоязычном романе «Убыр» Ш. Идиатуллина / Р.Х. Шаряфетдинов // Научный Татарстан. — 2021. — № 2. — С. 59–63.

267. Шафранская, Э.Ф. Фольклор как сюжетообразующий концепт в романе Гузели Яхиной «Дети мои» / Э.Ф. Шафранская // Палимпсест. Литературоведческий журнал. — 2019. — № 2. — С. 101–110.

268. Шемякин, Я.Г. Европа и Латинская Америка: Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории / Я.Г. Шемякин. — М.: Наука, 2001. — 391 с.

269. Шемякин, Я.Г. Дискуссия / Я.Г. Шемякин // Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX — начала XXI веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 15–25.

270. Шешкен, А.Г. «Русский след» в истории сербской литературы и критики 20–30-х гг. XX века (к вопросу о роли русской эмиграции в культурной жизни Сербии) / А.Г. Шешкен // Филологические заметки: международный сборник научных трудов. — Вып. 7: В 2 ч. Ч. 1. — Пермь; Скопье; Любляна; Загреб, 2009. — С. 161–173.

271. Шкалина, Г.Е. Священный мир марийский / Г.Е. Шкалина. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2019. — 303 с.

272. Шкаренков, П.П. Экфрасис / П.П. Шкаренков // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.

273. Шкловский, В.Б. Литература и кинематограф / В.Б. Шкловский // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. — С. 205–245.

274. Шпак, Э.Р. «Сказка о Деве-узнице» в романе Г. Яхиной «Дети мои»: композиционно-сюжетный аспект / Э.Р. Шпак // Современное состояние и перспективы развития современной филологии: сборник статей Международной научно-практической конференции (27 июня 2022 г.). — Петрозаводск: Новая наука, 2022. — С. 52–57.

275. Эйзенштейн, С.М. За кадром. Ключевые работы по теории кино / С.М. Эйзенштейн. — М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016. — 727 с.

276. Эйхенбаум, Б.М. Проблемы киностилистики / Б.М. Эйхенбаум // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2016 — С. 14–53.

277. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. В.П. Большакова. — 7-е изд. — М.: Академический проект, 2020. — 235 с.

278. Эпштейн, М.Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы / М.Н. Эпштейн. — М.: Высшая школа, 2006. — 559 с.

279. Эспань, М. История цивилизаций как культурный трансфер / М. Эспань; пер. с франц. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 816 с.

280. Юзмухаметова, Л.Н. Новые явления в татарской прозе рубежа XX–XXI веков: постмодернизм / Л.Н. Юзмухаметова. — Казань: Издательство Казанского университета, 2016. — 220 с.

281. Юсупова, Н.М., Юсупов, А.Ф. Суфийская символика в татарской поэзии XIX века / Н.М. Юсупова, А.Ф. Юсупов // Филология и культура. Philology and Culture. — 2014. — № 2 (36). – С. 230–235.

282. Юсупов, Р.А. Вопросы теории и практики перевода / Р.А. Юсупов. — Казань: Татарское книжное издательство, 2018. — 351 с.

283. Юсуфов, Р.Ю. Историософия и литературный процесс: Средние века и Новое время / Р.Ю. Юсуфов. — М.: Наследие, 1996. — 300 с.

284. Faris Wendy B. Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction / Faris Wendy // Magical realism: theory, history, community / edited, with an introduction, by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. — Durham&London, Duke University Press, 1995. — P. 163–190.

285. Hermine Christiane Schranz: “Von Magischen Realisten und Weißen Tigern”. Die Entwicklung der indo-englischen Literatur nach Salman Rushdies Midnight’s Children / Hermine Christiane Schranz. — Wien, 2009. — 200 s.

286. Jevons F.B. An introduction to the History of Religion / F.B. Jevons. — London, 1896. — 444 p.

287. Magical realism: theory, history, community / Edited, with an introduction, by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. — Durham&London, Duke University Press, 1995. — 582 p.

288. Torsten W. Leine. Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne / Torsten W. Leine. — Berlin-Boston, 2018. — 254 s.

289. Roh F. Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme des neusten europäischen Malerei / F. Roh. — Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925. — 134 s. + 45 taf.

290. Roh Franz. German art in the 20thcentury. Painting. Sculpture. Architecture / by Franz Roh; With add. by Juliane Roh. — Greenwich (Conn.): New-York graphic soc., 1962. — 516 p.

291. Scheffel M. Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung / M. Scheffel. — Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990. — 194 s.

292. Werner Herzog: Geschichtliche und geographische Hintergründe im Werk “Hundert Jahre Einsamkeit” von Gabriel García Márquez / Werner Herzog // Iberoamericana 1, 1979. — S. 68–77.

Интервью, критика

293. Аверинцев, С.С. Мистика // Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». — URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976b6654a17740258b2c9 (дата обращения: 29.04.2023).

294. Зайнуллина, Г. Салават Юзеев — властелин кругов. [Электронный ресурс] / Г. Зайнуллина // Идель. Молодежный журнал. — 2019. — Февраль. — URl: http://idel-tat.ru/news/literatura/galina-zaynullina-salavat-yuzeev-vlastelin-krugov [дата обращения: 20.04.2020].

295. Зайнуллина, Г. Салават Юзеев: «Люди творческих профессий обречены на “болтанку”» [Электронный ресурс] / Г. Зайнуллина // Республика Татарстан. Общественно-политическая газета. — 2010. — № 23 (26660). — URl: http: // www.rt-online.ru/p-rubr-kult-3610/ [дата обращения: 31.03.2019]

296. Исаева, Е**.** Как граф Толстой слышал Бетховена или почему все-таки «Крейцерова соната» [Электронный ресурс] / Е. Исаева // Израиль XXI век. Музыкальный журнал. — 2012. — №32 (март). —

http://bethoven.rhga.ru/upload/iblock/3bf/E.%20Исаева.%20Как%20Толстой%20слышал%20Бетховена,%20или%20Почему%20всё%20же%20Крейцерова%20соната.pdf [дата обращения: 15.07.2017].

297. Кашапов, Р. Салават Юзеев: «Зритель не готов ходить на местные картины. Надо его приваживать». — URl: http://http://www.sobaka.ru/kzn/entertainment/cinema/42928 [дата обращения: 29.04.2020].

298. Ключевский, В.О. Афоризмы и мысли. 1880–1905. — URL: https://proza.ru/2014/02/14/2076 (дата обращения: 04.05.2023).

299. Книжная полка Альбины Нурисламовой. — URL: http://protatarstan.ru/knizhnaya-polka-albiny-nurislamovoy (дата обращения: 1.04.2023).

300. Куорат, Киин. Якутский сонник. — URL: https://exo-ykt.ru/articles/yakutskiy-sonnik (дата обращения: 3.12.2022).

301. Любимова, О. Опять смешно! Режиссёр Салават Юзеев о феномене лакейства и экономике кино// Еженедельник «Аргументы и факты». 2015. №39. — URL:http://
www.kazan.aif.ru/culture/person/opyat_smeshno_rezhissyor_salavat_yuzeev_o_fenomene_lakeystva_i_ekonomike_kino [дата обращения: 29.04.2020]

302. Мельникова, М. «Сказка — способ освоить местность» // Книжное обозрение. 6 марта 2012 года. — URL: http://idiatullin.ru/int_main/int_ko/ (дата обращения: 30.07.2020).

303. Нури Альбина: «Редакторам со мной не сложно». — URL: https://dzen.ru/a/YWc_2788MUmtWajn (дата обращения: 03.05.2023).

304. Нурисламова, А. Впечатления. Теплая страна… И не только о погоде // Казанский альманах: Коралл / [Сост. и ответ. ред. А. Мушинский]. — Казань: Татарское книжное издательство, 2019. — С. 160–166.

305. Опять смешно! Режиссёр Салават Юзеев о феномене лакейства и экономике кино. — URL:

https://kazan.aif.ru/culture/person/opyat_smeshno_rezhissyor_salavat_yuzeev_o_fenomene_lakeystva_i_ekonomike_kino (дата обращения: 02.05.2025).

306. Рабинович, В.Л. Магия // Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». — URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH7c502715983e858f24187c (дата обращения: 29.04.2023).

307. Рыльщикова Л.М., Худяков К.В. Альтернативная реальность как популяризованный элемент научно-фантастического дискурса // Lingua mobilis. — 2011. — №7 (33). — С. 34–40.

308. Хафизова, А. Рустем Сабиров: «Литературный труд — это умение плюс работа». — URL: https://idel-tat.ru/news/kultura/rustem-sabirov-literaturnyy-trud-eto-umeniyu-plyus-rabotat (дата обращения: 13.04.2023).

309. Шестакова, И. Женские имена. Значение имени Эльвира: дитя эльфов среди людей. — URL: https://imena.guru/zhenskie-imena/elvira.html (дата обращения: 3.12.2022).

310. Шпак, Э.Р. Сказка о Семруге в романе Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза»: особенности межтекстовых связей // Studia Humanitatis. Международный электронный научный журнал / ISSN 2308-8079 — 2022. — № 3. Электронный ресурс. www.st-hum.ru (дата обращения: 22.04.2023).

311. Юзеев, С. Татарское кино: тупик или начало пути? / С. Юзеев // Идель. (Журнал). 2016, февраль. — С. 16–22.