

УДК 821.512.145

## ФОРМИРОВАНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1960–1980-х гг. (на примере творчества М. Магдеева)\*

*Д.Ф. Загидуллина, академик, главный ученый секретарь АН РТ*

Со второй половины XX века в татарской литературе начинают активизироваться лирическая проза и ее синтетические формы. Ряд писателей – Ф.Хусни, Р.Тухватуллин, А.Баянов, М.Юнус и др., движимые желанием пробудить в душе читателя активное сопереживание, а также наиболее полно и точно донести до него свои философские, социокультурные и иные взгляды и оценки, начинают активно использовать форму лирических дополнений, психологических и философских отступлений. Иначе говоря, в их творчестве наблюдается усиление лирико-эмоционального пласта, свидетельствующего о появлении новых литературных форм. Их произведения, синтезировавшие в себе биографические, конкретно-исторические события с авторскими размышлениями о судьбах и проблемах нации и народа, обладали особой степенью воздействия на читателя и давали возможность вести с ним прямой разговор. В то же время наблюдается стремление татарских писателей к традиционному для восточной прозы лиризму, обращению к ритмическим повторам лирических отступлений и дополнений, к построению сложных образов, к использованию риторических восклицаний. Прозаический текст начинает подчиняться отдельным законам поэтической речи. В

литературоведении подобный стиль, возникший в лоне модернизма и характерный для символизма и авангарда, называют “орнаментализмом”. По мнению В.Шмида, «в орнаментальной прозе модернизма и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления»<sup>1</sup>.

Вместе с тем, важно помнить, что «не нужно путать орнаментальные произведения с метризованной прозой, верлибром, свободным стихом и другими явлениями в литературе, более близкими к поэзии. Несмотря на тяготение к поэтическому тексту, тип художественного слова в орнаментальном стиле остается прозаическим»<sup>2</sup>.

В.Шмид дает следующее определение данному явлению: «Орнаментальная проза – это не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст. В принципе, симптомы поэтической обработки нарративных текстов можно найти во все периоды истории литературы, но это явление заметно усиливается в те эпохи, когда преобладают поэтическое начало и лежащее в его основе мифическое мышление»<sup>3</sup>.

Ученые рассматривают орнаментализм как одну из характерных особен-

\* Статья написана при поддержке гранта РФНФ. № 14-14-16002.

ностей средневековой литературы; общеизвестны слова Д.С.Лихачева о «словесном орнаменте» и «плетении словес» в древнерусской литературе<sup>4</sup>. В русском литературоведении выделение орнаментализма как самостоятельной художественно-стилевой единицы связывается с расцветом модернизма.

Возникает вопрос: почему же этот стиль не появился в татарской литературе в начале XX века, в период расцвета модернизма? По нашему мнению, активное распространение жанра «нэсер» несколько отсрочило возникновение орнаментализма, и как самостоятельный стиль он смог оформиться только в рамках авангарда 1960–1970-х годов. И хотя он явно обозначился в творчестве ряда писателей, несомненно, что именно творчество М.Магдеева выдвинуло этот стиль как новое явление в татарской литературе. Потому что особенности формы были подчинены задаче передать народный дух, особенности повседневной жизни и национальной ментальности. Как справедливо писал А.Гилязов о творчестве М.Магдеева, «его особенность состояла в том, что в нашу литературу пришел татарский писатель, умеющий думать и описывать по-татарски, обладающий татарским духом, понимающий душу татарского народа»<sup>5</sup>. При помощи литературных приемов, до того активно не использовавшихся в татарской литературе, М.Магдеев сумел создать некий единый образ татарского мироустройства.

Наличие повествователя с его романтически-сентиментальным характером придает произведениям прозаика черты романтизма, но точное определение в них места и особенно времени позволяет детерминировать события и ситуации реалистически: их первопричина – в эпохе, обществе, господствующей идеологии. Благода-

ря обогащению реализма присущими романтизму приемами М.Магдеев воссоздает единую модель («супер-образ») советской эпохи, давая возможность оценить данный отрезок времени с точки зрения основных ценностей прошлого и настоящего, и проследить судьбы множества людей, простых жителей татарской деревни.

Повествователь, или автор, не остается сторонним наблюдателем и приобретает черты героя произведения. Рядом с создателем произведения – автором-писателем в ткани произведения возникает еще один образ – образ автора. Мысли, которые автор-писатель может выразить посредством положительного героя, он передает через образ автора. Образ автора обладает всеми чертами, характерными для положительного героя и предстает перед читателем как человек, способный оценивать события, дела и поступки людей справедливо, с пониманием и доброжелательно, как человек наблюдательный и трудолюбивый, любящий родную землю и свой народ и тяжело переживающий их невзгоды и горести. Отождествление повествователя с автором придает его размышлениям субъективность и дает возможность вести разговор с читателем на доверительно-дружеской волне. Такая манера повествования, являясь прямой противоположностью стилю произведений соцреализма, по сути, позволяет услышать голос из народа, то есть, то, как по-своему татарин воспринимает ситуацию и события в стране, и как он к ним относится.

М.Магдеев пришел в татарскую литературу в тот период, когда в ней формировалось направление деревенского реализма. Взяв деревенскую тему в центр внимания, деревенский реализм, в отличие от соцреализма, очернявшего прошлое и мифологизировавшего будущее, рассматривал настоящее – как эпоху потерь, а про-

шлое – как время накопления общечеловеческих ценностей. На этом фоне творчество М.Магдеева подняло философию тоски по прошлому татарской деревни на уровень утверждения важности и значимости национальных ценностей в истории татарского народа и его повседневной жизни. А сентиментальность, проявляющаяся в форме выражения авторской мысли, его позиции, становится действенным средством для усиления степени воздействия произведения.

Эту особенность В.Шмид определяет как «иконичность»: «Принципиальная иконичность, которую проза приобретает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации»<sup>6</sup>.

Признаки этого нового для национальной литературы стиля довольно отчетливо начали проявляться в творчестве М.Магдеева уже в его первой повести «Без – кырык беренче ел балалары» («Мы – дети сорок первого года», 1968). Если в литературе соцреализма, особенно в жанрах повести и романа, традиционно был представлен один центральный герой, а раскрытию его характера служили события из жизни еще 2–3 вспомогательных героев, то в первой повести М.Магдеева бросается в глаза явное отсутствие такой градации. Название произведения и эпиграф, представляющий собой строку из народной песни, вступительная часть «От автора» – все это подчеркивает, что «главный герой» повести – дети военного времени. В формировании образа этого «главного героя» участвуют более десяти героев произведения. Автор сам акцентирует на этом внимание читателя: «У нас было то, что определило те наши годы: это – война, весь

ужас этой священной войны, желание приблизить день Великой победы, ненависть к фашизму, безграничная любовь к нашей героической Армии. Оказалось, что именно эти чувства сформировали наше мировоззрение»<sup>7</sup>.

Произведение, посвященное жизни подростков военного лихолетья, прежде всего, поражает специфичностью образа повествователя, воспринимаемого нами как один из этих ребят. События повести начинаются 1 октября, произведение строится как жизнеописание мальчишек и девочек, оторванных от колхозных полей и приехавших на учебу в педагогическое училище. Повествование от имени «мы» с первых же страниц повести стирает разницу между повествователем и его героями. Каждая оценка, каждая мысль воспринимается как мнение поколения «детей сорок первого»: «В мозгу есть лишь две-три извилины. Одна из них – о войне, кровопролитной войне. Фронту нужен хлеб. Мы – непослушные сорванцы, оставшиеся без отцов, – должны собрать этот хлеб с полей и отправить в заготзерно. Мы каждое лето это делаем. Вторая извилина – о еде. Если где-то есть что-либо съедобное, мы должны это съесть, проглотить...»<sup>8</sup>. Или: «В ту же секунду открылась дверь, и мы увидели в проеме два круглых стеклышка. Мозги судорожно заработали. Но почему? Что же мы, людей, что ли, не видели? Это мы-то? Ведь мы для родины хлеб растим...»<sup>9</sup>. Изображая разнообразными красками и оценивая события и героев повести, автор «заражает» и читателя своим настроением: то смехом, то гневом, то радостью, то тревогой, то иронией. Именно манера повествования скрепляет рассыпанные, словно мозаичные узоры, события и картины из жизни героев, соединенных вместе лишь единством времени и места, даже прочнее, чем сюжетная нить с одним

напряженным конфликтом. «Даже когда один эпизод сменяет другой, между ними не обрывается и продолжается увлекающая, заинтересовывающая нить. Уже своим первым произведением М.Магдеев зарекомендовал себя как мастер слова, умеющий видеть, чувствовать, понимать и принимать действительность в очень широком диапазоне»<sup>10</sup>.

Отсутствие в произведении какой-то определенной сюжетной линии, разбросанность картин, установка на «ящичную» композицию дают возможность увеличить количество героев второго, по сравнению с главным героем-повествователем, плана. В результате в небольшом по объему произведении автор предлагает целую галерею самых различных типов. Аркаша, Альтафи, Баязитова, Нина Комиссарова, Гизатуллин, Зарифуллин, Халил Фатхиевич, Сабир-абзый, Иван Георгиевич, Исмагил-агай и др. – каждый из них в качестве участника разных событий и эпизодов вносит свою лепту в создание общей картины жизни училища. И форма повествования, и изображенные события, и мысли героев продуманы автором так, чтобы показать те изменения, которые происходят в героях повести. «Недисциплинированные» поначалу дети, собравшиеся под сени педучилища из разных деревень, к концу повести, к 1946 году, становятся молодыми людьми, готовыми стать учителями. Несмотря на то, что преподавателей, ушедших на войну, заменили люди, не имевшие специального образования, училище достойно выполнило свою основную задачу – дало знания и подготовило образованных людей, учителей и будущих руководителей, готовых взять на себя ответственность в этой жизни. Эту мысль подтверждает и то, что в эпилоге рассказчик упоминает о дальнейшей судьбе своих героев спустя 20 лет: «Гизатуллин и

Зарифуллин уже много лет преподают русский язык в средней школе. Да и Аркаша превратился в Аркадия Павловича. Как оказалось, работает в райцентре директором школы. И только Альтафи почему-то оставил работу учителя. Он сейчас – председатель райпотребсоюза»<sup>11</sup>.

Но у эпилога есть и другие важные задачи. Именно в этой части повествователь превращается во взрослого человека, грустящего по ушедшей юности. Его грусть звучит в описаниях картин природы и душевных переживаний от первого лица. «... Я открываю дверь машины и ступаю на тропинку, по которой с книгами в руках ходил много лет назад. На том месте, где прежде стояло училище, теперь машинный парк. Короткий осенний день грустно клонится к вечеру. (...) Вдоль мощеного тракта стоят, словно пугала, заледеневшие рассыпавшиеся пни берез, которые, как мы верили, были посажены по приказу Екатерины II. Местами земля покрыта снегом. На горизонте, где раньше стояли стога, выстроились молодые сосны»<sup>12</sup>. Словосочетания «рассыпавшиеся пни берез» и «молодые сосны» в контексте произведения приобретают значение старшего и молодого подрастающего поколения. Причина экзистенции повествователя, наряду с осознанием быстротечности молодости, кроется и в осознании смысла жизни, определении того, что каждый человек оставил в этой жизни после себя. И разве не дают обобщенную оценку смысла жизни поколения детей войны следующие строки: «Есть ли что-нибудь, сохранившее наши следы? Седая история! Остался ли на твоих страницах след от нас? Глядя на эти березы, на эти столбы, мы набирались знаний, здесь зашевелились наши застывшие мозги, и мы узнали, что кроме быков, которых мы умели запрягать, в мире есть еще любовь Та-

тьяны, мы влюблялись в Бэлу, восхищались Левинсоном и Метелицей»<sup>13</sup>. В этой же небольшой по объему заключительной части писатель дает и главную оценку поколению «мальчишек сорок первого года»: «Пройдены тяжелые, суровые дороги. Как мы смогли, откуда взялись силы? Да, да, я помню. Почему Левинсон смог шагать вперед? Не потерял надежды, даже когда его отряд был разгромлен. Выйдя из темноты леса, он увидел перед собой светлый мир. Увидел людей. И он перестал плакать. «Нужно было жить и исполнять свои обязанности». Именно так. Вот и нам нужно было жить и исполнять свои обязанности»<sup>14</sup>.

Таким образом, в повести «Мы – дети сорок первого года» М.Магдеев рассказал о том, как с честью выполнили свой долг в тяжелые годы войны те, кто остался в тылу, и подрастающая молодежь. Экзистенциальное описание этих тяжелых для страны и для каждого в отдельности лет переплетается с лейтмотивом повести – «грустью по прошлому», который становится лейтмотивом всего творчества М.Магдеева. В этом лейтмотиве звучит грусть и беспокойство о судьбе того прекрасного и важного, которое есть в человеческой жизни и которое может быть потеряно навсегда: доброта, теплота, соучастие; красота природы и человеческих отношений, национальные обычаи; надежность и трудолюбие, сила и стойкость; мелочи повседневности, которые окрашивают жизнь в разные цвета; народная музыка, праздники, нравственные нормы, юмор... А такие авторские приемы, как изображение с позиции воспринимающего сознания, взгляд на события с точки зрения отдельных героев, создание многозначного подтекста, усиление суггестивной функции слова, автобиографизм и др., позволяют изменить масштаб описания и

подняться на уровень общечеловеческой философии.

В повести М.Магдеева «Торналар төшкән жирдә» («Там, где садятся журавли», 1978) элементы экзистенциализма и сентиментализма усиливаются еще более. Это произведение вновь возвращает повествователя в юность. Описанные события, охватывающие длительный временной промежуток, воссоздают будни татарской деревни, ее нравственные устои, нравы и характеры людей, их мировоззрение. Многочисленные герои повести – Марфугатти, Гайшатти и Газзатти, соседи Асхадулла, Сафый-абзый, Насыбулла-абзый, старушки Гильмениса, тетушка Камэр, Хадича и др. – люди, воплотившие в себе суть татарской деревни, ее нравственный и национальный облик. В прологе повести писатель оговаривает, что в образе жизни, быту его односельчан издавна есть многое из того, что он увидел во время поездок за границу – во Францию, на Кипр и т.д., иначе говоря, автор рассматривает жизнь татарской деревни в контексте общечеловеческой истории. Об этом говорят заключительные слова «вступительной части»: «Значит, у нас есть общие со всеми народами мира обычаи, привычки. Значит, уже при самом рождении мы своим характером, мышлением, привычками оказались связанными с другими народами мира. Это произведение – о людях, когда-то живших в нашей деревне и оставивших нынешнему поколению лучшие нравственные принципы и нормы... Это произведение – о нашей молодости, которая пришлась на пятидесятые годы...»<sup>15</sup>. Таким образом, писатель уточняет цель, которой он руководствовался при написании повести: вспомнить обычаи и традиции татарской деревни и передать их грядущим поколениям. Описание Сабантуя, вечерних игрищ, девичьих посиделок ярко воссоздают

систему татарских народных обычаев и обрядов. Вечерние игры молодежи предстают перед нами как часть духовного наследия народа, как место, где молодой человек или девушка проходят этап духовного становления, развития, учатся правильно оценивать себя и других. В повести в идеализированной форме предстают деревенское гостеприимство, взаимная забота, взаимопомощь, гармония с природой. Описания деревенских ремесел, конкретных человеческих взаимоотношений, судеб отдельных людей выстраиваются в форме исторической памяти.

Таким образом, изображенный в повести мир реалистически вещественен, однако различные виды повторов, эмоциональная насыщенность текста побуждают читателя реагировать и на скрытую авторскую мотивацию. Использование эпиграфов к произведению и отдельным главам, названия глав настраивают читателя на волну грустных размышлений. Любовь к родной земле и ностальгия по уходящей деревне, осознание неизбежности постепенной утраты праздников, народных обычаев, традиций, лучших человеческих качеств вызывают боль в душе.

Как и в первой повести, взрослый повествователь, рассказывая от первого лица, уделяет много места описанию грустных картин природы. Смена этих образов также создает движение во времени и пространстве, указывает на изменение внутреннего мира повествователя. Мгновения прошлого воссозданы столь точно, словно они происходят в настоящем. Ориентир на репрезентацию переживаний, причиной которых является происходящее в режиме «здесь» и «сейчас», свидетельствует о мастерстве писателя и приближает текст к поэзии.

Орнаментальные приемы позволяют добиться наибольшей выразительности и силы воздействия

произведения. Сильная позиция – название произведения – также настраивает читателя на сентиментальный лад. «Место, где садятся журавли» – «поле Масры» – «родная деревня» на протяжении произведения синтезируются в многозначный символ. С одной стороны, это «место вечного возвращения» – пространство с сакральным содержанием: это не только место, куда возвращаются повзрослевшие герои, охваченные ностальгией по родине, но и место, где возможно возрождение вечных ценностей. Поэтому повествователь на протяжении всего произведения повторяет «это – моя родимая земля». Во-вторых, постоянно констатируется, что родная земля для каждого человека – это центр вселенной, и «где садятся журавли», там и формируется его стремление к возвышенному и светлому: «И тогда журавли что-то унесли из моей жизни. Я остался стоять с раскрытым ртом, с сожалением глядя в небо. Эх, ну почему я поторопился? Почему я не стоял спокойно? Однако по прошествии лет, чем старше я становился, тем более я осознавал, что та моя торопливость была не случайной, а особенностью, данной мне природой. Я сформировался как человек, который ко многим вещам подступал спешно, не подумав, а потому в конце всегда оставался ни с чем. И все же то поле, на которое когда-то опустились журавли, осталось в моей памяти как источник вечной красоты и поэзии»<sup>16</sup>. В этих строках также звучит мысль о том, что инстинктивное влечение человека к «журавлям», иначе говоря, к красоте и величию, – это и есть качество, делающее его человеком.

А образ журавлей – часть природы, уже ушедшая от нас, в авторской интерпретации превращается в символ утраченной красоты, истины, духовных ценностей, горечи от осознания этой утраты, но дающий толчок к по-

ниманию истинного смысла бытия: «На поле Масры тихо, очень тихо. Так тихо, что слышно, как звенит вселенная, вселенная источает терпение и разум, красный шар уже почти скрылся, земля вращается, а я стою один в центре этой величественной тишины, в том месте, где садятся журавли. Это – моя родина»<sup>17</sup>.

Таким образом, помимо структурообразующей функции, лейтмотив ностальгии по ушедшему выступает в повести как некий художественный код, выявляющий авторское мироощущение. Мотив ухода из дома в поисках лучшей доли, сожаление по утраченной молодости и «утраченной эпохе», осознание невозможности возвращения к прошлому переплетается с воссозданием при помощи художественного слова того ценного, что было в нем: на страницах произведений М.Магдеева прошлое становится настоящим и живет благодаря воспоминаниям автора, напоминая о тех ценностях, которые должны быть сохранены во благо нации.

Для писателя важно, что человек оставляет после себя на этом свете. Продолжая тему прощания с прошлым, в повести «Кеше китэ – жыры кала» («Человек уходит – песня остается», 1978) автор рассматривает именно эту проблему. Произведение сохраняет конструкции орнаментальной прозы, хотя в нем уже более четко просматривается единый сюжет. Он выстраивается вокруг «рода Шаяхмета», объединившего три поколения, однако судьба Шаяхмета, Хакимуллы и Наримана дает возможность охватить жизнь многих других героев повести. Эта широкоохватность позволяет воссоздать во всех мельчайших подробностях повседневную жизнь татарской деревни предвоенных, военных и послевоенных лет. Война становится испытанием, делящим людей на два противоположных лагеря: тех,

кто думает только о себе, и тех, кто живет общими заботами и нуждами. Последние оставляют после себя свет в памяти людей, они – опора жизни, хранители ее гармонии.

Лиризм и философичность во многом достигается в повести за счет монтажного повествования, особого ритма, основанного на многоплановом повторении. Повторяются отдельные слова, мотивы, судьбы героев, образуя пересекающиеся или контрастирующие орнаментальные поля. Орнаментальным является само название, указывающее на главный лейтмотив и соответствующее внутреннему мироощущению прозаика.

В созданных в последующие годы объемных произведениях («Каз канатлары» – «Гусиные крылья», 1975; «Ут чэчэг» – «Купальница», 1980; «Исәнме, Кэшфи абзый!» – «Здравствуй, Кашфи-абый», 1982) писатель строит сюжет на развитии одного главного конфликта и взаимоотношений нескольких героев. Однако вскоре вновь возвращается к нюансовости и орнаментальному стилю.

Этот стиль достигает высоты совершенства в повести «Бэхилләшү» («Прощание», 1985). Автор показывает самоотверженность, щедрость, доброту, чувство юмора простых сельских жителей, тяжесть проблем, вызванных войной, культом личности, эпохой; светлые картины, обычаи повседневной деревенской жизни. Скажем, в первой главе рассказывается об Исламгали-абзый, совершившем героические поступки на фронте (в деревне два ордена только у него!), вернувшемся с войны без обеих рук и вечерами рассказывающем возле ворот разные невероятные истории о войне, – что это, если не попытка уйти от горькой действительности? Но разве то, что Исламгали, ночи напролет мучающийся от боли и кошмарных снов, не загружает других своими

страшными воспоминаниями, а рассказывает людям сказки, которые их смешат, не свидетельствует о его силе и мужестве?.. История Исламгали перетекает в историю его сына Габдельхамита, и писатель незаметно переключает читателя на размышления о том, что человек, отрываясь от деревенского быта, теряет язык, традиции воспитания и пр. И письмо Хамита, не соответствующее правилам ни татарского, ни русского языка, и выходки его младшего сына, получившего “японское воспитание” и, не чувствуя никаких ограничений, сломавшего дедушкин телевизор и сжегшего баню, включены в произведение не только ради того, чтобы рассмешить читателя. Они свидетельствуют о том, что новое поколение отошло от деревенских народных традиций. Через размышления Исламгали по поводу этих событий автор заводит разговор о том, что люди начали сильно отдаляться друг от друга в материальном и духовном плане. Писатель подчеркивает, что эти две категории людей «ни за что не смогут понять»<sup>18</sup> друг друга. Эти принесенные эпохой, рожденные советской идеологией явления, картины заставляют автора тревожиться и страдать.

Деформация межличностных взаимоотношений, повседневного образа жизни, мировоззрения, утеря народных традиций и морали, с одной стороны, имеют социальную подоплеку. Историческая интерпретация происходящих перемен предлагается во второй главе. То, что безотказный, но и бестолковый («за работу не ждет денег, за еду не благодарит<sup>19</sup>») Самигулла, взяв на себя чужую «вину», согласен жить среди односельчан с клеймом преступника, – иначе говоря, потерю мужских качеств, в данном случае – сочувствия, великодушия («гибель дубов») автор связывает с войной: «Леса – точно как люди. Ви-

димо, народ душой чувствовал это. Мужчин всегда сравнивали с корнями дуба. Мужчины подрастали, а войны их уничтожали. Посмотрите только за последние сто, двести лет: русско-французская, крымская, русско-японская, первая империалистическая, гражданская, финская, Великая Отечественная, война с Японией – сколько мужчин, сколько парней было истреблено! Словно мужчин специально для уничтожения выращивают в парниках, теплицах. Здесь действует какая-то злая закономерность...»<sup>20</sup>. Сетования Самигуллы в конце главы насчет того, что теперь «не найти дуба для бочки», созвучны с мыслями автора об утраченных людьми сильных качествах.

Третья глава вновь обращается к социальным проблемам общества. Причину пьянства и безделья молодого поколения писатель видит в культуре личности, в советской идеологии, говорившей одно, а делавшей другое. Вспоминая 1937–1938-е годы, писатель пишет о том, как разоблачали «врагов народа», сжигали книги, стояли в хлебных очередях, как, будучи голодными, выкрикивали лозунги о счастливой жизни, как сносили минареты мечетей и др. Деревня, пережившая все это, по мнению автора, стала «бездуховной, искалеченной». Однако в то же время писатель смотрит на эти потери и с философской точки зрения, как на результат естественных процессов в жизни. Такое ощущение создает уже само название произведения. Понятие «прощание» писатель обыгрывает в нескольких значениях. С одной стороны, говоря словами А.Гилязова, «это прощание определенной эпохи, времени, в котором мы жили, с неопределенным будущим, которое еще только нарождается, словно летний рассвет, за горизонтом»<sup>21</sup>. Кроме того, это понятие в ткани произведения прочитывается



и как прощание автора с деревней, в которой прошли его детство и юность, с народными обычаями, обрядами и традициями и, наконец, с такими искони присущими татарам нравственными качествами, как искренняя любовь к родной земле, родному очагу, родному языку, нестигаемость перед трудностями, уважение к старшим, взаимопомощь. Как пишет М.Валиев: «От одного только названия произведения – «Прощание» одна из струн в самой глубине души издает звук, похожий на пронзительный, бердящий душу голос скрипки, – словно стонет... Да, да – именно стонет... Ибо прощание означает последнюю встречу. Проститься, чтобы больше никогда не встретиться. Это расставание навсегда, навеки... Короче говоря, это слово – превращение всего счастья и радостей, что были пережиты нашим народом на протяжении своей истории, в горе расставания и скорбь прощания... Одно, но такое точное слово...»<sup>22</sup>.

В отдельных главах автор пишет о том, что из повседневной жизни исчезают народные песни, забывается история края, меняется отношение к природе, утрачиваются обычаи и обряды. Он стремится передать первозданную красоту татарского мира, уделяя внимание мельчайшим деталям и оттенкам, фиксируя не только зрительные, но и вкусовые, слуховые, осязательные впечатления. Предметом изображения становится не столько реальность, сколько воспринимающее эту реальность сознание.

Завершая истории некоторых своих героев, писатель оговаривает, что эти ценности живут где-то в глубинах человеческой души, и люди все равно однажды к ним вернуться. Свидетельство тому – например, приезд дочери Энже на могилу Самигуллы, или то, как Фаляхетдин перед смертью «вспомнил» татарский язык. Так

писатель оставляет в душе читателя хотя бы небольшую надежду на то, что когда-нибудь национальный дух, самосознание возродятся. Но завершающие предложения повести («Лепешки, блины испечены; родная земля, источающая под мелким осенним дождем запах хлеба, моя былая деревня, сегодня обновляющая свою кровь, прощайте!»<sup>23</sup>) отчетливо показывают личное отношение автора к этому вопросу.

«Прощание» – экзистенциальное произведение, в котором доминируют ноты грусти, печали, лирико-эмоциональное начало. Каждая его деталь, литературные приемы, используемые автором, завершение событий и эпизодов умозаключениями и размышлениями автора-повествователя настраивают душу читателя на эту трагедийно-экзистенциальную волну. События повести, каждое из которых напоминает самостоятельную новеллу, объединяет в одну точку герой-повествователь – человек сентиментальный по характеру, который окончательно формируется в нашем представлении как образ автора, дающего свою оценку событиям из жизни современников, искренне любит родину, родную землю, тревожится за ее будущее, печалится и грустит о прошлом.

Повесть – «переживание» отличается изысканной усложненной формой повествования, так как передает течение мыслей и эмоций героя, получающее многостороннее развитие за счет неожиданных ассоциаций. Во всем произведении, а не только в эмоциональных «вставках», используются поэтические фигуры: анафоры, эпифоры, повторы, инверсии и пр., они приближают текст к музыкальной, поэтической стихии, придавая тексту ритмичность и плавность. Самые важные для автора места, самые лиричные фрагменты обладают осо-

бым ритмом, за счет чего расширяется семантическая емкость текста.

Таким образом, по нашему мнению, создание М.Магдеевым в 1970–1980-е годах нового стиля в татарской литературе достойно быть оценено как явление авангарда. С одной стороны, корни этого стиля восходят к нюансовости<sup>24</sup>, являющейся одной из главных особенностей татарского творческого мышления, и к явлению синтетизма<sup>25</sup>, активно используемого в национальной литературе. Поэтому усиление в прозе лирического начала, приближение ее к поэзии – для татарского читателя процесс традиционный и понятный. С другой стороны, вариант этого стиля, возникший в творчестве М.Магдеева, владеющего всеми богатствами, всеми тонкостями, всем вкусом родного языка, приобретает у него оттенок «целенаправленной словесной игры»<sup>26</sup>. И цель эта – мифологизация татарского мира, татарской деревни, татарского мировоззрения, характера, традиций и обычаев. Повторы, метафоры, система ассоциаций делают повествующий текст многозначным и многослойным, автор ис-

пользует для создания смысла и звучание, и повторы звуков. В-третьих, по определению А.Баянова, «сила, объединяющая мозаику, – не образы и не развитие событий, и даже не настроение сожаления и грусти, а умение вызвать улыбку, занимательность информации и прозрачный, доходчивый, красноречивый язык и юмор. Самое важное – это обаяние людей, правдивость судеб»<sup>27</sup>. Иначе говоря, индивидуальное мироощущение писателя носит экзистенциальный характер. А эстетические особенности стиля Магдеева определяются его близостью к импрессионизму. В свою очередь, стиль, объединивший эти черты, получился таким долгожданным и национальным, что, не ограничиваясь рамками творчества одного писателя, он начал оказывать влияние в целом на татарскую прозу и менять ее. В орнаментализме татарские прозаики нашли столь необходимую для совершенствования мастерства особенность, как пересечение разных способов художественного освоения действительности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 263.

<sup>2</sup> Егнинова Н.Е. Рассказы Ю.П.Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы. Автореф. дисс. ... канд.филол.наук. – Улан-Удэ, 2006. – С. 5.

<sup>3</sup> Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 264.

<sup>4</sup> Лихачев Д.С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России (1960) // Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1987. – С. 46.

<sup>5</sup> Гыйләҗев А. Сайланып чыккан сүзләр... // Мәһдиев М. Бәхилләшү: повестьлар. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1990. – Б. 634.

<sup>6</sup> Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 265.

<sup>7</sup> Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары // Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 том: повестьлар. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1995. – Б. 7–8.

<sup>8</sup> Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары ... – Б. 8

<sup>9</sup> Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары ... – Б. 9.

<sup>10</sup> Вәлиев М. Халыкчанлык // М.Вәлиев. Каһарманнар кирәк. Тормыштагы һәм әдәбияттагы уйланырлык күренешләр. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1990. – Б.104.

<sup>11</sup> Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары ... – Б.132.

<sup>12</sup> Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары ... – Б.133.

<sup>13</sup> Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары ... – Б.133.

- <sup>14</sup> *Мәһдиев М.* Без – кырык беренче ел балалары ... – Б.134.
- <sup>15</sup> *Мәһдиев М.* Торналар төшкән жирдә // Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. 3 томда. I том: повестьлар. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1995. – Б.142.
- <sup>16</sup> *Мәһдиев М.* Торналар төшкән жирдә ... – Б.354.
- <sup>17</sup> *Мәһдиев М.* Торналар төшкән жирдә ... – Б.358.
- <sup>18</sup> *Мәһдиев М.* Бәхилләшү: повестьлар... – Б. 394.
- <sup>19</sup> *Мәһдиев М.* Бәхилләшү: повестьлар... – Б. 396.
- <sup>20</sup> *Мәһдиев М.* Бәхилләшү: повестьлар... – Б. 404–405.
- <sup>21</sup> *Гыйләҗев А.* Сайланып чыккан сүзләр... // Мәһдиев М. Бәхилләшү: повестьлар. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1990. – Б. 636.
- <sup>22</sup> *Вәлиев М.* Халыкчанлык // М.Вәлиев. Каһарманнар кирәк. Тормыштагы һәм әдәбияттагы уйланырлык күренешләр. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1990. – Б. 112.
- <sup>23</sup> *Мәһдиев М.* Бәхилләшү: повестьлар... – Б. 632.
- <sup>24</sup> См.: *Нигматуллина Ю. Г.* Национальное своеобразие эстетического идеала. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. – 212 с.
- <sup>25</sup> *Загидуллина Д. Ф.* Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. – Казань: Татар.кн.изд-во, 2013. – С. 18–39.
- <sup>26</sup> *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 264.
- <sup>27</sup> *Баянов Ә.* Төрлелеккә таба // Баянов Ә. Заман сурәтләре: Лирик язмалар, мәкаләләр, очерклар. – Казан: Тат.кит.нәшр., 1985. – Б.261.

#### Аннотация

Данная статья посвящена определению национального своеобразия нереалистических художественных систем, в частности, выявлению эстетической природы орнаментальной прозы. В ней рассматриваются механизмы сближения поэзии и прозы. Основоположителем орнаментального стиля в татарской литературе 1960–1980-х гг. XX века стал М.С.Магдеев. На материале анализа его повестей констатируется наличие в его произведениях таких орнаментальных черт, как экзистенциальность авторского мироощущения, многозначность и предельная эмоциональность слова, музыкальность, ритм, лейтмотивность, монтаж, «суперобразность», сложный синтаксис и др.

**Ключевые слова:** авангард, татарская проза 1960–1980 гг., орнаментальный стиль, культурные традиции, эстетическое своеобразие авангарда.

#### Summary

This article is devoted to the definition of national identity of unrealistic art systems, in particular, the identification of aesthetic nature of ornamental prose. It discusses the mechanisms of rapprochement of poetry and prose. M.S. Magdeev was the founder of the ornamental style in Tatar literature of 1960-1980-ies of XX century. On a analysis material of his novels ascertain the presence in his works such ornamental features, as an existentiality of the author world perception, the ambiguity and ultimate word emotionality, musicality, rhythm, leitmotivity, installation, «super imagery», complex syntax, and others.

**Key words:** vanguard, Tatar prose of 1960-1980, ornamental style, cultural traditions, aesthetic originality of the vanguard.