

УДК 82.0:821.161:821.51:82-1/-9

ТИПЫ СУБЪЕКТНЫХ СИТУАЦИЙ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» И ПОВЕСТИ Г. РАХИМА «ИДЕЛЬ»*

*В.Р.Аmineва, доктор филологических наук, доцент,
Л.Г.Ибрагимова, соискатель*

В русской и татарской прозе 1-й трети XX в. обнаруживаются сходные тенденции в организации субъектного пространства – слияние и взаимопроникновение субъектных планов автора и героя, преодоление диктата повествователя, изображение картин жизни в изменчивых субъективных преломлениях персонажей. Субъект речи наделяется новыми художественно-эстетическими функциями, позволяющими рассматривать автора и героя не как готовые и постоянные роли в структуре произведения, а как «перемежающиеся», «нестационарные» состояния¹. Но формирующаяся в произведениях русских модернистов (А. Белого, Ф. Сологуба и др.) – с одной стороны, и татарских прозаиков (Г. Рахима, М. Ханафи, А. Тангатарова и др.) – с другой, сходная субъектная ситуация имеет в русской и татарской литературе разную художественно-эстетическую природу и выполняет разные функции.

В русской литературе развитие таких субъектных форм, основой которых является не аналитическое различие «я» и «другого», а их нерасчленимая интересубъектная целостность, оказывается возможным, как полагает С.Н.Бройтман, благодаря открытию диалогической природы сознания и того, что реальной формой бытия человека является двуединство «я» и «другого». Личность уже перестает пони-

маться как монологическое единство, а предстает как «неопределенная» и «вероятностно-множественная»².

Статус субъекта речи как некоего интегрального образа, способного совмещать в себе не только близкие, но и противоположные интенции, различные смысловые позиции, которые могут приобретать самостоятельность или вновь сливаться, наглядно демонстрирует усложненное и многосубъектное повествование в романе А. Белого «Петербург». Помимо повествователя в каждой главе романа фигурирует один или несколько героев, сквозь призму сознания которых изображены события. Способность героев видеть себя отдельно от своего собственного сознания А.Белый обозначает как открытие «второго пространства», «вселенная странностей», «двойной сон», «пробитая брешь» в мозгу, «чуждое Я». В романе «Петербург» отделившееся от субъекта сознание самостоятельно функционирует, приобретает статус наблюдающего за материальным телом, вновь соединяется с телесной материей: «Аполлон Аполлонович видел всегда два пространства: одно – материальное (стенки комнат, кареты), другое – не то, чтоб духовное (материальное также)... Ну, как бы сказать: над головой Аблеухова глаза Аблеухова видели блики, и блески, и радужно заплывавшие пятна крутящихся центров; они заволаки-

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 12-14-16015а.

вали пределы пространств; так в пространстве роилось пространство; ну, будто из елочной канители, из звездочек, искорок <...> Перед последней минутой дневного сознания Аполлон Аполлонович, отходящий ко сну, замечал, что клокочущий крутень сroitся в коридор, убегающий в неизмеримость; что самое удивительное: коридор – начинается с головы, то есть он бесконечное продолжение головы, у которой раскрылось вдруг темя – в неизмеримость; так старый сенатор перед отходом ко сну получал впечатление, будто смотрит он не глазами, а центром самой головы, то есть он, Аполлон Аполлонович, не Аполлон Аполлонович, а нечто, засевшее в мозге, оттуда из мозга глядящее; при раскрытии темени нечто могло пробегать коридор: до свержения в бездну. Это и было второе пространство сенатора»³.

Также и в другом эпизоде Аполлон Аполлонович перед отходом ко сну видит себя как «другого»: «Случился скандал (и сознание отметило, что подобное было: когда, – он не помнит) – случился скандал: ветер высвистнул Аполлона Аполлоновича из Аполлона Аполлоновича»⁴. Он способен видеть себя не только со стороны – в моменты высшего «прозрения» он становится одержимым голосом и словом «другого». Перед нами ключевая ситуация в романе: отделение сознания от телесной оболочки, осознание себя в качестве «другого», воплощенного в «нечто, засевшее в мозге, оттуда из мозга глядящее», которое будет непременно варьироваться и углубляться в сценах двойных снов, галлюцинаций, мозговых игр, временных помешательств героев. Всей своей архитектоникой роман утверждает, что увидеть истинную личность можно, только пройдя сквозь эмпирическую сущность образа, двигаясь за пределы готового сознания. Аполлон Аполлонович во сне разлучен со своим «я», мало того, он «выброшен» из самого себя, а тело и душа пребывают в состоянии у предела сознания, у которого нет начала и конца.

«Был довременный мрак; и роилось сознание – не какое-нибудь, например, мировое: сознание простое. Сознание теперь обернулось назад, выпустив два ощущения: опустились, как руки, и ощутили: какую-то форму, налитую вонючею скверною; ощущения заполоскались в ванне с навозной водой; ощущения приросли уж к сосуду; сознание рвалось прочь, но ощущения тащили тяжелое что-то. И сознание увидало то же самое, в чем оно обитает: желтого старичка; голыми пятками опирался на коврик он»⁵.

Использование в описании мыслительных процессов понятий «нечто», «что-то», не имеющих определенных очертаний, но во что сознание включается, что выбирает или отвергает, представлено в романе «как неопределенное, безмерное, нулевое «я», которое ни в коем случае нельзя понимать предметно. Это метафизическое “существо”, трансцендентное эмпирическому “я” и являющееся по отношению к нему авторским»⁶. Непонятно, кто совершает выбор субъекта? О чьих ощущениях повествуется в эпизоде? «Мы» – внутри сознания Аполлона Аполлоновича. Должно говорить лишь сознание героя. Но чьи ощущения вторгаются в подсознание Аполлона Аполлоновича и чьи ироничные замечания по поводу простоты сознания и описания брэнного старческого тела вмешиваются в повествование? Такой вариант субъектной структуры, отмеченный нестационарностью авторского и геройного планов, создает возможность авторской метарефлексии. Игра повествовательными планами является композиционной формой архитектоники субъектной сферы романа, а «голос автора в символистском “неомифологическом” произведении есть определение места изображаемого в универсальном космогоническом мифе»⁷. По мнению исследователя, «сложные и антиномичные образы символистов всегда тяготеют, с одной стороны, к амбивалентности, снятию оппозиции и «синтезированию» про-

тивоположностей в едином лирическом или объективированном персонаже, а с другой, – к расчленению единого образа на множество «двойников», «масок», «личин»⁸. Такого рода многоликость, многоголосость повествования, нестационарность субъектных планов, смешение повествовательных ситуаций связаны с тем, что в романе мы имеем дело с сознанием, неосинкретичным с авторским. Оно «локализовано на границе перехода от “он” к “я” и является своеобразным полем, напряженно живущим между этими полюсами»⁹.

В другом фрагменте Николай Аполлонович, замученный кошмарами из детства, видит сон, в котором он ясно ощущает выход сознания из материальной оболочки. Во сне герой был разлучен со своим «я», оно и наяву, в реальной жизни казалось ему чуждым. Сознание, вернувшееся в тело, кажется Николаю Аполлоновичу знакомым, он узнает его, но интуитивно не принимает, отвергает его. В этом заключается попытка героя доказать самому себе, что его «я» – «другое», принадлежащее, может быть, вовсе и не ему. В этом явлении угадывается «интерсубъектная исходная целостность» (С.Н.Бройтман), предшествующая разделению существованию «я» и «другого». Такого рода способы фиксации сложности и противоречивости внутреннего мира личности героя, открытые А.Белым, делают возможным наделение субъекта речи способностью совмещать в себе разнонаправленные интенции, обретающие в структуре художественного текста самостоятельность.

Непрерывные пересечения субъектных границ между «я» и «другим» демонстрируют такие ситуации, как нахождение в состоянии «вне себя», «вывернутости “я” наизнанку», «на расстоянии от своего тела».

В романе возникает неопределенная модальность «я». Она варьируется за счет кажущихся немотивированными переходов от третьего к перво-

му лицу, неожиданной смены субъектов речи и действия, нечеткой границы между высказываниями персонажей. Эти трансформации в структуре текста обыгрываются как художественный прием, игра, сознательно организованная автором в соответствии с его эстетическими задачами. Зачастую автором намеренно смешиваются в едином потоке мыслей интенции разных голосов, создавая иллюзию диалогического, а порой и полилогического напряжения. «Выступали контуры столиков; луч пролетал из стекла: начинала поблескивать инкрустация. *Неужели же отец пришел к заключению, будто то кровь его – негодяйская? Неужели и сын посмеялся?* <...> Было ли это – быть может. И не было этого... нигде, никогда?»¹⁰. В одном смысловом потоке встретились различные смысловые позиции: и Николая Аполлоновича, и Аполлона Аполлоновича, и повествователя. Такая широкая смысловая перспектива повествования необходима, чтобы состоялся диалог между героями (ибо в реальной жизни по сюжету он невозможен), повествователем и героем, а также между героем и автором. В душу сына закралось сомнение, оно же присутствует и в вопросе отца. Повествователь, внедряясь в конце диалога фразой, что, может, ничего и не было, оспаривает один из голосов с позиций другого. Эта вопросительно-испытующая интонация превращает размышления повествователя в несобственно-прямую речь, в которой перекрещиваются разные голоса.

На протяжении всего романа мы можем наблюдать рассуждения героев, демонстрирующие пробуждение «другого» в их собственном подсознании. И этот другой пугает их своей неопределенностью, а порой и несоответствием собственному «я». Софья Петровна после маскарада пребывает как раз в таком состоянии: «Софья Петровна Лихутина позабыла, что было; грядущее кануло в черноватую ночь; непоправимое напоздало; непоправимое обнимало ее; и – туда отошли:

дом, квартирка и муж; и не знала, куда она двигалась: позади отвалился кусок только что бывшего: маскарад, арлекины; и даже – даже печальный и длинный, не знала – откуда она»¹¹. Сквозь слова повествователя, описывающего ощущения женщины, слышен отчетливо голос самой героини. Пройдя через эмпирическое, двигаясь за пределы готового сознания, она переживает состояние возрождения, выраженное посредством оппозиций «грядущее – бывшее», «туда – куда», «позади – впереди» и т.д. Наступает такое мгновение, когда праздность существования и телесность ощущения отступают на второй план, и субъект, осознав это, наделяется невероятной силой внутреннего зрения, когда он способен увидеть самого себя одновременно изнутри и со стороны. В такие моменты жизнь распадается на бывшее, неопределенное теперешнее и еще более неясное будущее. Человек растерян, он ищет себя, свое собственное «я» через мысли о том, кто он. И повествователь в данной ситуации является одновременно и субъектом переживаний и их интерпретатором. Динамика субъектных ситуаций, использование взаимозаменяемых местоименных форм, позволяющих показать героя во всех возможных психологических позициях, отражают новую концепцию личности и являются способом конструирования новой модели романа.

В рассказах и повестях Г. Рахима, как и других татарских прозаиков 1-й трети XX в. (А.Тангатарова, М.Ханафи, Ш.Ахмадиева), широко используются приемы субъективно-лирического письма, указывающие на отсутствие принципиальных границ между героем и автором. Статус другого как конститутивной семантической структуры определяется тем, что «“чувство личности” в татарской литературе не было выражено столь остро, как в русской литературе, и имело несколько иное содержание: оно чаще всего выступало как чувство общности личности и нации, личности и народа»¹².

Осознание себя с точки зрения другого реализуется в двух связанных друг с другом актах: идентификации и эмпатии, выражающихся в стремлении эмоционально воспринять другого, проникнуть в его внутренний мир, принять его вместе со всеми его мыслями и чувствами. Таким образом, игре субъектными структурами в произведениях русских модернистов: отождествлению себя с «другим», осознанию себя как «другого», пересечению субъектных границ «я» и «другого» и т.д. – в произведениях татарских писателей начала XX в. противостоит ориентированность на идентификацию и эмпатию как своеобразный удвоенный процесс взаимных зеркальных отражений, т.е. глубокое, последовательное взаимоотражение, содержанием которого является воспроизведение внутреннего мира «я» и «другого» в их одинаковой причастности Богу и миру.

В татарской литературе начала XX в. «наметилась новая культурологическая ориентация – от Востока к Западу»¹³, стимулирующая развитие качественно нового типа художественного мышления, рождение новой формы авторства, характерной для поэтики художественной модальности. Свойственные татарской прозе этого периода принципы и приемы создания интегрального образа субъекта сознания и речи, в котором нет противопоставления и принципиального разграничения «я» и «другого» ярко проявились в повести Г.Рахима «Идель» (1921). В центре композиционной структуры произведения – образ рассказчика, наделенного биографией, судьбой, характером. Его сознание одновременно является и предметом изображения, и критерием авторской оценки действительности, средством выражения авторского мировосприятия.

Повесть предваряет небольшое вступление, излагающее причины, которые заставили рассказчика взяться за перо. Описание впечатлений, полученных после прослушивания музыкальной композиции П.И.Чайковского

на стихи А.Толстого, а также воспоминаний, вызванных когда-то забытыми акварельными зарисовками, соединяет воедино субъектные планы автора и героя. Исповедальная манера повествования, наличие двух временных планов – настоящего (в предисловии) и прошедшего (воспоминания), двусторонняя авторская установка (эмпирическая конкретность изображения, эпическая иллюзия достоверности, аналитический психологизм и субъективность изображения) относятся к приемам мемуарно-лирического письма и являются признаком отождествления автора и героя. Это прослеживается в лирических размышлениях повествователя о полете творческой мысли и ее отражении на бумаге, в описании чувств, вызванных приятными сердцу воспоминаниями. Рассказчик эмоционально повествует о том, как оживают в памяти из звуков, отдельных черт лица, обрывков фраз образы дорогих людей, ставших неотъемлемой частью прошлого.

Используемый Г.Рахимом способ повествования определяет и приемы создания художественного образа. Один из них – визуализация героя в портрете, совмещенная с его психологической, этической или социальной характеристикой. Рассказчику весьма симпатичен Кирилл Михайлович, продавец бакалейного магазина. Его приветливое, улыбающееся лицо, веселый нрав, самодостаточность и умение ценить жизнь словно запечатлены в его внешнем облике: белых зубах, крупных руках, массивных чертах лица, алых губах, яркой одежде.

Ретроспективное изложение событий сочетается с непосредственным выражением сиюминутных впечатлений. Красота и правильность черт лица Амины вдохновляют и одухотворяют Ильяса. В то же время он открыто и подчеркнуто высказывает презрительно негативное отношение к матери Рабиги, осуждая устои и нравы старого татарского общества, в котором сильны устоявшиеся нормы по-

ведения и каноны: «Ишектэн керүемә миңа Фатыйма абыстай очрады. Аның очравы үзе минем бөтен кәефне бозарга житә. Яратмыйм мин, хикмәт, шул кызыл битле, юантык хатыны. Аның иттән, майдан төеп тутырган туп төсле бер тойгы уята... Аның бөтен рухында дөньяга иске тормыш ноктаи нэзарыннан карау бик нык тамыр жәйгән эле. Ул “тәрәккыйпәрвәр” булып күренер өченме, әллә укыган кызларына тәлинкә тотышмы, моны яшерергә тырыша. Ләкин без капчыкта ятмый – мин сизәм аны. Менә шул минем саруымны кайната. Аның кирәгеннән артык дәрәжәдә хуш кабул иткән булып, тәкәллефләнәп маташуы минем агуымны китерә»¹⁴. Авторское начало напоминает о себе «примесью» индивидуально-неповторимого психологического опыта, идущего от переживания современности, духовных исканий писателя этого периода, и определяет обличительную манеру повествования, повышенную эмоциональную экспрессивность речи, использование глаголов с ярко выраженной семантикой негативности («испортить настроение», «не любить», «рождать отвращение», «раздражать», «доводить до тошноты» и т.д.). Таким образом, создается лирическая связь между героем и автором.

Описание внешнего облика Амины в повести «Идель» реализуется через сказочно-мифологический сюжет о девушках и молодых людях, живших в Древней Греции. «Аңар моннан күп заманнар элек төшлек ягында, кызу якты кояш астында ак баганалар белән, мәрмәр һэйкәлләр белән бизәлгән борынгы «Эллада»да торырга кирәк иде»¹⁵. Созданная в подсознании героя идеальная картина бытия, частью которой является Амина, окруженная молодыми и беззаботными юношами и девушками, сказочным пейзажем и атмосферой вечного праздника, резко контрастирует затем с впечатлениями и чувствами Ильяса после известия о победе девушки с «земным» Валидом. Герой убежден, что такая жен-

ская красота, одухотворенно обращенное к лику луны лицо, глаза, предназначенные для лицезрения только удовольствий жизни, по ошибке были отнесены к веку людей, удел которых размышлять и сокрушаться. Рассказчик вдохновенно воспекает красоте Амины, окружая ее в своих фантазиях атмосферой волшебной летней ночи в райском саду, которой сопутствует мотив любви и счастья. Красота и гармония природы, поэтичность ситуации переданы путем персонификации природных образов. Луна наблюдает за счастьем влюбленных, изливая на них свет. «Менә мин аны дәфнә һәм зәйтүн агачларының күләгәсенә яшеренгән кечкенә генә, мәрмәр баганалы мәгъбүднә (табыныныла торган зат. – Төз.) кардан ак баскычлары өстендә, үзе шикелле үк гүзәл, күк күзле, бөдрә чәчле бер егетнәкочагында күрәм. Яшь егет, оялган күзләрен түбән төшереп, аңар беренче мәхәббәт сүзләрен сөйли. Шушы түп-түгәрәк сары ай гына алар өстенә үзенә серле яктысын чәчеп, Әминәнә бәхеттән, тормыш рәхәтәннән томанланган күзләренә карый»¹⁶. Переживаемый Ильясом душевный подъем выражается с помощью интонационно-синтаксических средств, ритмико-мелодической организации речи, образно-метафорическим характером лексики, экспрессивным строением фразы.

Портретные зарисовки и характеристики в повести построены таким образом, что складывается ощущение «пропущенности» всего материала через субъективное самосознание героя. Это наблюдается на разных уровнях художественной организации текста: идейно-образном, лексическом, синтаксическом, интонационном. Включение в портретные характеристики героев элементов психологического описания и комментирования, широкое обращение к приемам субъективно-лирического письма указывают на сближение субъектных планов автора и героя.

Лирическую связь между героем и автором репрезентируют и пейзажные интродукции, которые даются в субъектной соотнесенности, через персонажное мировидение. Герой повести «Идель» духовно близок, глубоко «созвучен» природе. Приход весны рождает в нем желание вырваться из душного пространства города, стремление ощутить себя свободным, «опьяненным» природными образами. Наступление весны в природе полностью изменяет отношение героя к миру и самому себе. Ильяс по-новому смотрит на небо, с упоением наблюдает движение облаков, вдыхает запах березовых листьев. Все его существо ликует, возрождается после затяжной зимы. «Мин тәмам терелдем; жисемем дә, рухым да терелде. Хәзер мин гомеремдә тормаганча бертөрле тормыш белән торам»¹⁷.

Ни одно изменение в жизни природы не проходит мимо чуткого взгляда героя. Смена погоды, переход от состояния весеннего цветения к летнему буйству красок, наблюдение игры оттенков во время заката – все это отражается в душе героя в виде самых разных переживаний: восхищения, упоения, удивления, желания воспарить или, наоборот, ощущения угнетенности, раздавленности, хандры, грусти, неудовлетворенности. Яркие красочные впечатления от лицезрения природных образов, наблюдения за естественным течением жизни растений и птиц, восхищение бескрайностью неба и беззаботностью облаков образуют «поле» лирического напряжения, сближающее героя и подлинного автора.

Столь тонкая внутренняя организация героя позволяет ему чувствовать себя неотъемлемой частью природы. Стремление Ильяса жить естественной жизнью (спать на дощатой лавке, пробуждаться с первыми лучами солнца, отождествлять себя с растениями), умение слышать голос природы в пении соловья, жаворонка, способность почувствовать полноту жизни, а также

несовершенство мира и человеческой сущности в весенне-летних и осенних пейзажах продиктованы чувством глубокого единства со Вселенной. Человек, вырвавшийся из границ душного грязного города, где личное пространство ограничивается небольшой, освещаемой светом лампы комнаткой и сужается нагнетающей тоской обстановкой осенней промозглой ночи, попадает в открытое пространство и ощущает себя властелином мира, способным уразуметь смысл жизни. «Бөтен дөнья минеке. Мин анда нәкъ үз өемдә йөргән төслә йөрәм. Әллә нинди чокырларнын төбенә чабып төшәм, текә ярлардан елга төпләренә сикерәм. Аннан тагы тау өстенә үрмәшәм... Шуннан соң жылы кояш астына, бер-бер тау кабыргасына егыласың да күзне йомып ял итәсең. Шундый рәхәт!»¹⁸. В подобных точках лирического подъема происходит поэтическое преобразование материала, освобождающее героя от индивидуальной определенности и типизирующего социально-психологического контекста, придающее его размышлениям и переживаниям возвышенно-поэтическую обобщенность.

Эмоциональное напряжение переходит в озарение, которое неотделимо от субъективности лирических переживаний. Между единичным и единым, неповторимым и общим, мгновенным и вечным устанавливаются взаимно-однозначные соответствия. Изображаемые события, счастливые минуты, а также моменты, исполненные раздумий, окрашены в определенные цвета, соответствующие внутреннему настрою героя, и наделены музыкальными характеристиками, передающими особенности восприятия им окружающего мира. Во время очередного приступа лихорадки Ильяс посетают воспоминания об одном из дней, проведенных вместе с Рабигой. Во время прогулки за Волгу окружающий героя мир окрашивается в радужные тона, превращая картины природы в настоящий праздник красок и цветов. «Нинди күнелле иде

шул вакытта! Бөтен дөнья ал гөлөп чәчәкләре белән тулган иде. Гөлөп куаклары чәчәкләрнең күплегеннән ерактан бөтенләй ал төстә булып күренәләр иде. Гүя табигать бәйрәм итә, гүзәл язны кызу канлы жәйгә бирәләр дә, бөтен агачлар шул туй хөрмәтенә ал чәчәкләр белән бизәлгәннәр иде»¹⁹. На фоне этого весенне-летнего пейзажа девушка представляется юноше большим пестрым цветком, выделяющимся в зелени изумрудной травы и листьев. Лирическая обобщенность высвобождает энергию метафоризации, выявляя духовную сопричастность личности «первоначальному» бытию. В то же время удерживается равновесие между обобщенно-иносказательной и эмпирической тенденциями.

Большое значение в повести имеет семантика белого цвета. Белый цвет в повествовании метафорически и символически содержателен и универсален. Дом Ильяс (или дворец, как он сам его обозначает) находится в цветущем белоснежном яблоневом саду. Создается впечатление райского сада, в котором протекает райская жизнь. В восточной философии сад является воплощением рая на земле, местом, где человек, созерцая безмятежность течения времени и красоту деревьев и цветов, может предаться мечтам. По мнению Л. Масиньона, мусульманская концепция сада сводится к тому, что «они [сады] суть мечтания, уведящего за пределы мира»²⁰. Вот и в воображении Ильяс складывается сказочная картина. Герой вживается в роль падишаха, живущего в белом мраморном дворце. Белый цвет выражает чистоту и культ духовности, настраивает человека на безмолвное созерцание и восхищение. «Бөтен бакча кар белән капланган төслә, ап-ак булды... Чынлап та, жәннәт төслә минем тора торган жирем!»²¹.

Не раз мы можем встретить в повести описание белых облаков, плывущих по бескрайнему голубому небу. «Һава тын, дулкын юк; зәңгәр күктә асылынып торган ак болытлар,

көзгедән күренгән төсле, су астында күренэләр иде»²². «Югарыда, чиксез зәңгәр күк эчендә ак болытлар йөзэләр»²³. В эсхатологическом учении небо рассматривалось как спиритуальная сфера и представлялось потусторонней радостью, даруемой в исключительных случаях. Трансцендентный, мистический характер синего (голубого) цвета, который включает в свое символическое содержание такие понятия, как Бесконечность, Космос, Тоска, Холодность, соединяется с универсальным значением белого цвета как символом бытия, мира и жизни. Каждое визуальное обращение героя ввысь, чувственное наслаждение красками неба сочетаются с тончайшими духовными переживаниями, поэзией чувств, наполняют его душу и сознание ощущением сопричастности к истинному и вселенскому. Необычайный прилив сил и воодушевления, осознание того, что весь мир принадлежит ему, если он на пути к познанию истины и смысла жизни, создают параллелизм субъективно-личностного и вселенски-объективного.

Полет фантазии и воображения трансформирует картину прекрасного сада, в котором находится герой, в картину сада идеального, райского, к созданию которого причастен Бог. Буйство красок, многоголосие цветов, поражающая воображение палитра рождает в сознании героя музыкальную симфонию, которая очаровывает, завораживает, удивляет, воодушевляет, окрыляет, возносит ввысь. «Минем рухым гакылның теге ягында булган дәръяларда гизә; хыялым – шул канатлары бер офыктан икенче офыкка житә торган хыялым, матурлык, гүзәллек белән тукланып, икенче матурлыклар халикь кыла (барлыкка китерә. – Төз.), яңадан-яңа гүзәллекләр кәшеф итә... Бу бер илһам, бер симфония, төрле чәчәкләрдән, хуш исләрдән мөрәккәб (бергә жыелган. – Төз.) булган музыка!.. Әллә ул минем рухамдамы, тәнәмнән аерылып, хуш исләр дәръясында йөзә? Әллә исә ул,

жанланып, минем күз алдыма килгән илаһи музыкамы? »²⁴.

Субъективно-направленный взгляд повествователя на составляющие природного пейзажа выражается в тенденции к персонификации природных образов в повести. Герой наделяет их человеческим обликом, способностью разговаривать, мечтать, размышлять, сопереживать. О рябиновом кусте, что растет у окна, Ильяс говорит как о друге, с которым можно поговорить и который обладает способностью жестиковать, двигаться, видоизменяться. В кусте калины, пышно цветущем на поляне, ему видится своя равная царевна. Майский жук напоминает своим внешним видом и поведением городского муллу. Комар, жаворонок, береза, звезда – во всем Ильясу хочется узреть отображение некоторой неизменной одушевленной вечности, полноты бытия.

В повести Г. Рахима природа открывает человеку путь к познанию смысла жизни. Облака, мирно плывущие по небу, являются символом безмятежного существования всего сущего на земле. Не меняющий своего направления поток реки символизирует вечность и целостность мира и скоротечность, бессмысленность человеческой жизни. Параллельность существования отдельного микрокосма человека и макрокосмически грандиозного мира природы выливается в идею единства отдельной личности и вселенной, индивидуального и общего, частного и целого.

В повести Г. Рахима прослеживаются духовно-интеллектуальное становление личности, ее самоопределение и самореализация в процессе нравственных и философско-идеологических исканий. Немаловажное значение в процессе духовного роста героя имеет любовная линия, развивающаяся параллельно с темой счастья и свободы. Автором сознательно выделяются этапы развития отношений Ильяса и Рабиги, которые демонстрируют разность и противоречивость чувств героя, выно-

сят на поверхность повествования размышления и умозаключения на темы свободы духа, одиночества человека в мире, вечности, иллюзорности славы, творчества. Каждый этап в развитии любовных отношений сопровождается подробным описанием чувств и показывает личностное развитие героя в понимании собственного «я» и своего положения в мире.

Первая встреча вызывает в Ильесе противоречивые чувства: он рад и одновременно не рад этому неожиданно вторжению в его отшельнический мир одиночества и покоя. Удивление и любопытство сменяются радостью, что смущение и застенчивость преодолены. Смелость Рабиги в поступках и речи восхищают и окрыляют Ильеса. Задумчивость и молчаливость на фоне детской непосредственности сестры концентрируют внимание рассказчика на внешнем облике героини. Сияние, исходящее от прядей волос и кожи на закате солнца, малахитовые глаза, излучающие то грусть, то ликование, рождают в душе героя ощущение счастья и полноты жизни. Рассказчик на протяжении всего повествования неоднократно фиксирует внимание на необыкновенных зеленых глазах своей возлюбленной. Зеленые глаза на акварельном рисунке вызывают воспоминания и побуждают взяться за перо, во время прогулки по реке вдохновляют, проникают в душу, рождают первые признаки беспокойства и томления, сопровождаемые размышлениями и бессонными ночами. Служащий лейтмотивом в повествовательной структуре повести образ глаз демонстрирует динамику развития и угасания чувств Ильеса.

Ощущение счастья и радости сменяется или сопровождается сокрушениями о потере свободы, собственного «я». Ильесом овладевают противоречивые чувства, которым он не способен сопротивляться. Переживания о потерянной свободе тотчас сменяются ощущением себя самым счастливым человеком на земле. Любовь окрыляет,

поднимает над обыденностью и размеренностью жизни, наполняет существование человека красками и радостью, заставляет сердце героя биться чаще, но в то же время любовь парализует волю, набрасывает на человека золотые цепи, рождает сомнения, обращает к миру материальному и приносит страдания.

Существенное влияние на выбор, совершенный Ильесом, оказывает ночь, проведенная им за Волгой в одиночестве, и последующая за этим болезнь. Герой приходит к мысли, что любовь пробуждает в человеке не только романтические чувства, но обнажает и низменное – ревность, упрямство, желание наказать и настоять на своей точке зрения. Оставшись один на один с болезнью, Ильяс чувствует себя глубоко одиноким и эмоционально опустошенным. Равнодушие к жизни и смерти сменяется равнодушием к Рабиге. Чувства, недавно поглощавшие все существо героя, заставлявшие сердце учащенно биться, радоваться и надеяться, с приходом болезни куда-то исчезают. Ильяс и сам удивлен: «Менэ хэзер, авырып ятканда, мин шушы хакта уйльым дә исем китэ: “Кая киткэн минем гыйшык дип фараз иткэнем?” – дим. Рухымны актарып карыйм да мин аны тапмыйм»²⁵. Тема одиночества в творчестве Г. Рахима реализуется в экзистенциальном плане. В повести «Идель» одиночество влечет за собой потерю надежды, сомнения в правильности сделанного выбора. Герой четко разделяет всех людей на тех, кому суждено быть счастливыми, и таких, как он, для которых счастье невозможно. «Юк, бэхет безнең ише кешелэр өчен яратылмаган ул. Ул шул Вәлидләр өчен генә... И Ходай, ник син мине болай итеп яраттың икән?..»²⁶. В этом обращении слышен голос человека, оставшегося один на один со временем, миром, растерянного в хаотичном и холодном пространстве бытия. Холодность, отчужденность, покинутость воплощаются в образе луны, одиноко изливающей свой краснова-

тый свет с неба. «И мәнҗелек туңган йөрәк, и мәнҗелек салкын йөрәк! Ниләр, ниләр генә күрмәгәнсендер син үз гомерендә! Без картабыз, заманнар картаярлар, син һаман бертөсле, һаман яшь. Бетсән дә, яһадан туасың син, и мәнҗелек ай!..»²⁷. Обращение к образу луны передает онтологическое ощущение одиночества каждого человека во вселенной. Кажущееся на первый взгляд желанным одиночество Ильяса оказывается на самом деле всего лишь стремлением уединиться, отдохнуть от городской суеты и набраться жизненных сил.

Только начавшая зарождаться любовная история Ильяса и Рабиги не имеет своего развития и продолжения. Герой отказывается от любви по разным причинам. Он уверен, что чувство любви сродни золотой мечте, божественной музыке, которую нужно уметь видеть и слышать, не обращая ее в мир реальности. Такая трактовка любви восходит к традициям, сложившимся на арабо-мусульманском Востоке. Арабские поэты обозначали любовь словами «ханин», «гарам». Это сожаление, но сожаление, в котором нет отчаяния. Это соединение воспоминания с некоей любовной верностью, в которой больше верности, чем любви (как в истории о Меджнуне и Лайле). Ильяс, подобно Меджунну, предпочитают сохранить верность воспоминанию как таковому, любви, которая обратилась в чистую идею. По мнению Л.Масиньона, «эта исключительная любовь настолько нематериальна, что она в конце концов растворяется в чистой идее и удовлетворяется оставленным в уме следом»²⁸.

Человек, не сумевший увидеть в любви некую высшую ступень единения с Богом, желающий превратить сей божественный дар в нечто земное и материальное, обращает золотую мечту в золотые цепи, опутывающие волю и свободу. Стремительное восхождение Ильяс на гору, движение вверх, минуя изгибы дороги, сопровождаются эмоционально насы-

щенными размышлениями о свободе духа, иллюзорности любви, истинном счастье и смысле жизни. Создается впечатление необычайной скорости движения тела героя и мысли автора, ощущение неудержимого полета души. Особенности субъективно-психологического напряжения формируются за счет многократных упоминаний о ветре как о силе, которая подталкивает, гонит, развевает по воздуху разорванные золотые оковы, поет гимн свободе и вызывает на поединок. Повышенная экспрессивность речи, наложение друг на друга вопросительных и восклицательных конструкций, использование звукоподражательных слов с эффектом эмоционального взрыва, лексических и контекстуальных антонимов, определенных в сравнительной степени, обращений подчеркивают напряженность повествования, близость персонажа и автора в области психологического пространства. Герой оказывается на пересечении мировых линий – горизонтальных и вертикальных. Нахождение его в центре мировых сфер – между небом и землей, слияние с вертикально направленной линией горы демонстрируют готовность героя противостоять всему миру, бросить вызов всем стихиям природы. В соответствии с идейно-философской концепцией писателя, человек, обладающий гипертрофированной жаждой свободы, способен преодолеть границы земного пространства и времени. На первый план выходит общечеловеческое, крупномасштабное понимание мира. Человек, достигающий высшей ступени духа, бинарной оппозиции таджрид (отделение) и тафрид (делание единым, выделение), отделяется от внешнего мира, изолируется от материальности, освобождается от земных желаний.

Герой Г.Рахима волен поступать, как велит ему его свободный дух. Авторская концепция особенной личности, способной жить в согласии с волей и разумом, стремящейся к незави-

симости от других людей, противопоставляющей материальные ценности возвышенным, нравственно совершенным и гармоничным устремлениям, воплощается в образе Ильяса. Герой не раз противопоставляет себя всему человечеству: я – свободный дух, они – порабощенные страстями и инстинктами, я – там (наверху), они – здесь (внизу), я – властелин своего духа, они – обманувшиеся, заблуждающиеся, не способные разглядеть истинного. Устами героя повести Г. Рахим доносит до читателя истинный смысл свободы, возвышающей человека до неизмеримо возвышенных (по земным меркам) ступеней духовного развития, наделяющий его способностью познать истину, суть природы бытия и задумываться над идеей беспредельности и вечности всего сущего. Монологи героя демонстрируют недюжинные возможности человеческого духа, имеющие связь с извечными законами мироздания, в которых стерты формы и границы времени. Чувство свободы как путь приобщения к абсолютному и истинному, вечному и универсальному приносит герою немало страданий. Жажда свободы духа, к которой так стремится Ильяс, становится основной причиной, по которой он так и не признается в своих чувствах Рабиге. Внутренний огонь, любовная страсть оборачиваются внешней недосказанностью и молчанием. В повести сама природа выступает против слов и признаний, выбирая безмолвие. Эпизод в пещере, в которой герои скрывались от внезапно начавшегося дождя, – кульминационный момент, когда сердце Ильяса готово было заговорить, но раскат грома, сотрясающий землю, заставляет его навсегда замолчать. «Шулай итеп, Күк Тэнренең теләве буенча, булырга тиеш эш булмый, әйтелергә теләнгән сүзләр әйтелми калды»²⁹. Роковое вмешательство сил природы в виде дождя и раската грома воспринимается героем как знак судьбы. Покинувший пространство пещеры Ильяс чувствует необычный прилив сил и обновление в

себе и природе. Золотые цепи порваны навсегда.

Противоречивые размышления героя о любви как о золотой мечте, божественной музыке и в то же время как о чувстве, заковывающем свободу и волю в «капкан», приобретают вид авторской философии любви, основные постулаты которой выделены в последнем сне Ильяса и в раздумьях осенней ночью. Любовь – это огонь, пламя, которое может испепелить душу человека без остатка. «Ул синең каныңдагы ут, белмисеңмени?»³⁰. Во-вторых, это иллюзия, делающая человека на время счастливым. И нет ничего плохого в иллюзорности любви, сведении ее к мечте, если помнить о недолговечности и мгновенности иллюзии. «Чынлыкта хыял гына ул»³¹. Наконец, любовь – чувство, антонимичное воле, свободе и покою души. «Мәхәббәт!.. Нәрсә соң ул мәхәббәт? Ник бу сүз һаман минем башымда әйләнә? Мәхәббәт шундый бер хис ки, ул инсан тарафыннан жиңелергә тиеш! Ул аңар гүзәл чәчәк күк, искиткеч музыка күк рәхәт бирә, ләкин илаһи тынычлыкның нигезе булган ирекне жәберли башласа, кешегә рәхәт урнына газап бирсә, ул мотлак жиңелергә тиеш»³².

Слияние и взаимопроникновение субъектных планов автора и героя, их ценностных кругозоров проявляются в особенностях стиля персонажа-рассказчика: эмоционально-интонационной, ритмико-синтаксической организации художественной речи, специальных выразительных средствах, в возрастающем экспрессивном напряжении слова. Элемент объективно всеобъемлющего авторского взгляда включает в себя открытая, ничем не стесненная исповедальность текста. Сблизить кругозор героя, его мышление и переживания с авторским сознанием позволяет и сфера осмысления философских проблем, поднятых в повести. Так, в высказываниях Ильяса, цитирующего Ф.Ницше и опирающегося в своих рассуждениях о природе, человеке, эгоизме и альтруизме, добре

и зле на учение немецкого философа, явственно обнаруживается точка зрения автора.

Итак, отличительная черта русского модернизма, определившая художественную структуру романа А.Белого «Петербург», – игра субъектными сферами и субъектные метаморфозы, которые могут быть направлены в разные стороны: субъект речи из зрителя превращается в героя, рефлексирующий – в предмет своей собственной рефлексии,

изображающий – в свое изображение и наоборот и т.д. Подобная тенденция не свойственна субъектной архитектонике произведений татарских писателей 1-й трети XX в. В рассказах и повестях Г.Рахима, как и других писателей этого периода (А.Тангатарова, М.Ханафи, Ш.Ахмадиева), четко представлена изначальная нерасчлененность «я» и «другого», автора и героя, некая межсубъектная по своей природе целостность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – С. 262–263.

² Теория литературы. – С. 253.

³ *Белый А.* Петербург / А.Белый. – Москва: Хранитель, 2007. – С. 114–115.

⁴ *Белый А.* Петербург. – С. 117.

⁵ Там же.

⁶ Теория литературы. – С. 261–262.

⁷ *Миңц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в прозе русских символистов // Учен. зап. Тартус. ун-та. Вып. 459. Творчество А.Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С.97.

⁸ *Миңц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в прозе русских символистов. – С. 95.

⁹ Теория литературы. – С. 265.

¹⁰ *Белый А.* Петербург. – С. 100.

¹¹ *Белый А.* Петербург. – С. 145.

¹² *Нигматуллина Ю.Г.* Национальное своеобразие эстетического идеала. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. – С. 55.

¹³ *Нигматуллина Ю.Г.* Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. – Казань: Изд-во «Фэн», 1997. – С. 109.

¹⁴ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 222.

¹⁵ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 221.

¹⁶ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 221–222

¹⁷ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 186.

¹⁸ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 188.

¹⁹ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 236–237.

²⁰ Арабская средневековая культура и литература: сб. ст. зарубежных ученых. – М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1978. – С. 52.

²¹ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 190.

²² *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 203.

²³ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 188.

²⁴ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 243–244.

²⁵ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 239.

²⁶ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 269.

²⁷ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 270.

²⁸ Арабская средневековая культура и литература. – С. 58–59.

²⁹ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 255.

³⁰ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 276.

³¹ *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 277.

³² *Рәхим Г.* Сайланма әсәрләр. – Б. 266.

Аннотация

В анализируемых произведениях А.Белого и Г.Рахима обнаруживается сходная для русской и татарской литератур 1-й трети XX в. тенденция – субъект речи наделяется новыми художественно-эстетическими функциями, создается интегральный образ героя, который не имеет отчетливых пределов, отделяющих его от автора. Но в романе «Петербург» возникает неопределенная модальность «я», которая варьируется за счет переходов от третьего к первому лицу, неожиданной смены субъектов речи и действия, нечеткой границы между высказываниями персонажей. Эти трансформации в структуре текста обыгрываются как художественный прием, сознательно используемый автором в соответствии с его эстетическими задачами. Субъектным метаморфозам в произведениях русских модернистов в повести Г.Рахима, как и в произведениях других татарских писателей этого периода, противопоставлена ориентированность на идентификацию и эмпатию, отражающих слияние и взаимопроникновение субъектных планов автора и героя, их ценностных кругозоров.

Ключевые слова: модернизм, русская литература, татарская литература, приемы создания образа, субъектный синкретизм.

Summary

In the analyzed works of Bely and G.Rakhim the trend similar to Russian and Tatar literature of the first third of the twentieth century is found – the subject of speech is endowed with new artistic and aesthetic features, an integrated image of the hero is created who has no clear limits, separating him from the author. But in the novel «Petersburg» appears the uncertain modality «I», which varies by the transition from the third to the first person, sudden change of the subject of the speech and action, fuzzy boundaries between utterances of characters. These changes in the structure of the text are used as an artistic technique, consciously used by the author in accordance with its aesthetic objectives. Subjectivity metamorphosis in the works of Russian modernists in G.Rahim's story, as in the works of other Tatar writers of this period, is opposed to the focus on the identification and empathy, reflecting the integration and interpenetration of subjective plans of the author and character, their values.

Keywords: modernism, Russian literature, Tatar literature, ways of creating an image, subjective syncretism.