

УДК 821.512

ВНУТРИЛИТЕРАТУРНЫЙ СИНТЕТИЗМ (первая треть XX века)*

Д. Ф. Загидуллина, академик АН РТ

Развитие литературы модернизма в любой культуре происходит во взаимодействии с другими видами искусства, с ориентацией на достижения философии и психологии. В татарской литературе начала XX в., как и в русском символизме, смысловое наполнение образа достигалось через синтез литературы и живописи, литературы и музыки. Основанием для подобных экспериментов послужили теоретические труды русских писателей – создателей литературы Серебряного века. Например, А. Белый, рассматривая влияние искусств друг на друга, писал, что «элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее»¹. Так же воспринимают татарские художники слова начала XX в. возможности взаимодействия искусств в рамках одного текста. Именно о необходимости совершенствовать форму татарской литературы ведут разговоры молодые писатели и поэты, увлекающиеся творчеством русских символистов, привлекающим их панмюзыкальностью и смысловой глубиной. Обоснование в 1912 г. нового журнала «Анг» по образцу и подобию журнала «Весы», который впоследствии стал катализатором и рупором модернистских экспериментов, свидетельствует о том, что диалог искусств серьезно рассматривался как один из путей развития национальной литературы.

Например, в самом первом номере журнала «Анг» Ф. Амирхан опубликовал

нэсер «Восток спит ... (относительно рисунка)» (1912) рядом с иллюстрацией к картине Леконта де Нойля «Сон Востока». На картине изображен безмятежно спящий человек Востока. Он лежит на роскошной мягкой постели в бедной лачуге, рядом – кальян, ожидающий пробуждения спящего. Картина дается следующее толкование: спящий человек – исламский Восток, мечтающий о рае и гуриях. Бодрствующие же в это время делят его государство, грабят богатства его страны, собираются его поработить. Они стремятся к знаниям, занимаются торговлей, смело реализуют все свои планы. Противопоставление двух аллегорических образов (спящего и бодрствующего) выражает авторскую тревогу и беспокойство за судьбы своего народа, на что указывает аллегорический образ плачущего: дым кальяна, изображенного на картине, распространяется во все стороны, он отравляет, жжет, разъедает глаза. Повествователь раскрывает трагический смысл этого тяжелого сна: спят «материальная и духовная мощь Востока», «сила его ума и науки», «сила, когда-то покорившая половину мира», «земля, похожая на райский сад», «государство, когда-то отдававшее высочайшие приказы всем другим странам», «моря», «все чувства и ощущения» – все погружено в сон. Рассказчик призывает «детей Востока» проснуться, приоткрывая завесу над ближайшим будущим. Аллегорический образ «спяще-

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ. № 12-14-16015а/В/ 2012.

го Востока» напрямую связан с оценкой писателем современного состояния татарской нации. Широкое использование иносказательных образов, раскрывающих прошлое и настоящее татарского народа, обращает произведение к актуальным проблемам народно-национального бытия. Так синтез видимого (рисунок) и воображаемого (текст) миров создает новый культурно-исторический смысл.

Каждое художественное произведение, публикующееся на страницах журнала «Анг», сопровождалось иллюстрациями знаменитых художников. Однако были и попытки иного плана.

Например, в рассказе Файзи Валеева «Поют» (1917) народная песня, с одной стороны, служила основой изображаемой художественной ситуации, с другой – становилась средством масштабных обобщений. Песня превращалась в символ: в окопах Первой мировой войны, в условиях холода, голода и тьмы встречались солдаты-татары, и татарская народная песня, прозвучавшая неожиданно, случайно, за миг изменила их внутреннее состояние. Песня стала символом нации, сплывающей людей по этническому признаку, «по крови» в критические моменты жизни, во времена исторических катаклизмов. В другом рассказе того же автора, «Намаз» (1916), те же функции выполняет мусульманское моление. Фольклорные или религиозные вставки, таким образом, участвуют не только как образы или детали, а структурообразующие концепты национального, национальной принадлежности и идентификации.

Мифологизация литературы, стилизация под народные мифы, сказки, легенды, которая переживала расцвет в татарской литературе начала XX в., также может быть примером внешне-синтетизма в литературе. Стремясь осмыслить современные события в их исторической перспективе, в проекции на прошлое и будущее, писатели начала XX в. обращаются к мифологи-

ческим образам и сюжетам. В 1913 г. Ф. Амирхан создает цикл «Татарские девушки», в который входят три рассказа: «Девушка Зухра на луне», «Сююмбике», «Проигранная в карты Зульхабира». Опираясь на народные предания и легенды, писатель раскрывает концепцию единства бытия: между духовным и физическим началами нет и не может быть антагонизма, ибо они существуют в неразложимом единстве. Поэтому решить актуальные для начала XX в. социально-исторические проблемы можно, лишь соединив идеальное и реальное, божественное и земное. Этой идее соответствует поэтика, ориентированная на взаимодействие романтических и модернистских начал.

Синтез литературы и философии – самый распространенный вид диалога внутри произведений. Модернистские явления отличает и поэтика взаимодействия эпических и лирических форм в пределах одного произведения. И.А. Азизян так характеризует эту ситуацию: «...самосознание культуры, воплощенное в слове, выражающее, формирующее, порождающее ее диалогичность, невозможно представить вне определенных монологов рефлектирующего сознания художника, философа, поэта, богослова, образующих в своем пересечении напряженное поле диалога сознаний»².

Кроме «внешнего» синтеза, в периоды становления новых форм авангарда наблюдаются и проявления внутрилитературного синтеза. Смешение жанров, взаимопроникновение восточных и западных художественных традиций, философско-художественный синтез, объединение поэтики различных художественных стилей воспринимаются как возможность для наиболее точной и выразительной репрезентации нового художественного мышления. Смешение стилей становится отличительной особенностью татарской литературы начала XX в.

«Смешение стилей», или синтезм, в европейской культуре заявляет

о себе в конце XIX в. Художники пытались в своих произведениях «синтезировать» три понятия: внешний вид, или фон происходящего; собственные чувства и переживания в отношении изображаемого; эстетичность линии, цвета, формы изображения. В литературном творчестве татарских писателей также заметны подобные стремления. Создателей новой татарской литературы объединяет обостренный интерес к внутренней жизни человека, миру его чувств, особенностям восприятия окружающего мира, памяти, соотношению сознания и подсознания. В творчестве отдельных представителей татарской литературы начала XX в. движение мыслей, впечатлений, памяти передается с помощью «потока сознания», приемов «психологического импрессионизма», являющихся отличительными признаками авангардных явлений.

В этом плане наибольший интерес представляют эпические произведения Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова и Г. Исхаки. Основатель психологической прозы в татарской литературе Ш. Камал уже в 1909–1910 гг. в коротких рассказах стремился раскрывать сложные психические процессы, происходящие в сознании и подсознании людей. Его герои – простые люди – изображаются в пограничном состоянии, в моменты прохождения нравственных испытаний и прозрения. Историко-социальный детерминизм, присущий его рассказам (главная особенность реализма), служит передаче трагизма существования человека как представителя своей нации. Эти произведения выходят за рамки реализма. Предметом художественного изображения становятся явления подсознания, труднодоступные глубины психологии. Реалистическая художественная система в творчестве Ш. Камала обогащается приемами импрессионистской эстетики: использованием «потока сознания» как метода психологического изображения, фрагментарностью, монтажно-компози-

ции произведений, символизацией как способа обобщения. Возникает «пограничный феномен», который связывает воедино психологизм и импрессионизм с реализмом.

Так, рассказ «Пробуждение» (1909) Ш. Камала описывает трагическую историю любви Мусы, простого труженика, работающего на мельнице, и его жены Гафифы. Сын богатых родителей, Муса живет в самом бедном квартале города. Однако автор не выделяет тех причин, которые разорили семью: он акцентирует внимание на трудностях, с которыми сталкиваются Муса и Гафифа, как на испытаниях судьбы. При этом в рассказе представлены два варианта прохождения испытаний. Муса не выдержал их, не сумел остаться человеком. Из-за жизненных неурядиц мужчина превратился в пьяницу, ожесточился, озверел, начал обвинять в этом жену и избивать ее. Гафифа до последнего вздоха стремилась быть опорой для своего слабохарактерного мужа.

Осознав, что избил и убил свою жену, Муса сходит с ума. Автор ретроспективно воссоздает его историю влюбленности в потоке сознания сумасшедшего человека, переживающего момент осознания своего преступления, и убийство жены предстает в его мыслях как убийство любви. На это указывает также символ оторванной пуговицы, напоминающей Мусе глаза жены.

Параллелью хаотическому движению мыслей и чувств, раскаянию потрясенного в результате осознания своей вины Мусы является стихийное движение природы: холодный ветер, сырость осени переходят в раскаты грома и в грозовой дождь. Природа «доводит до сознания Мусы всю тяжесть его трагедии»³. Категория любви превращает трагическую историю Мусы и Гафифы в историю общечеловеческую, отражающую закономерности бытия: потеря любви равняется потере счастья и будущего. Поток мыслей сумасшедшего и движение стихии

текут в унисон, углубляя смысловые коды художественного текста.

И в других рассказах писателя герои изображаются в состоянии «пробуждения». В рассказе «В метель» (1909) Мустафа, забывший о существовании матери и не видевший ее в течение двадцати лет, спешит в родную деревню, чтобы попросить у нее прощения. Четыре потока движения: непогода с сильным ветром, вьюгой, заметающей дорогу; плач маленького ребенка – сына друга Мустафы; душевные стенания героя, осознавшего свою ошибку и смутно подозревающего невозможность ее исправить; а также предсмертные терзания матери, ожидающей своего сына, – наслаиваются друг на друга и углубляют душевное состояние героя. Все потоки движения хаотичны, автор детально воссоздает их, заставляя читателя переживать каждый миг.

Ретроспекция памяти Мустафы указывает на узнаваемую татарскую действительность как на причину ошибки героя. После развода отец внушил детям ненависть к матери. Однако осознание всей тяжести ошибки происходит благодаря воспоминаниям Мустафы. Писатель акцентирует внимание на том, что Мустафа даже после смерти отца не захотел встретиться с матерью, не попросил у нее прощения. (*«Он что, совсем отвернулся от матери? Да, он совсем отвернулся от человека, которая родила его и темные, тихие и мрачные ночи без сна проводила около его люльки! (...) Все это происходило, когда он был маленький, а когда подросток? Вот все беспокойство его исходит от того – что кроме тех знаков невнимания, которых он оказывал матери при жизни отца, он и после не попросил у нее прощения, оставался холодным и равнодушным в отношении ее...»*⁴). Ситуация наложила отпечаток на характер героя: он превратился в бездушного, холодного, не доверяющего никому человека. Ш. Камал изображает процесс самосознания героя, приводящий к изменению

его характера. Эти изменения переданы через призму восприятия Хусаина, друга Мустафы: *«Странно было смотреть на удивленность и стеснительность, которые проступали на лице холодного и бесстрастного человека, который на все смотрел через иронию, не верил ни одному слову, не умел слушать чужих мнений, если сам начинал говорить, то всегда с издевкой»*⁵.

В финале слезы Мустафы, потерявшего мать, не успешшего попросить у нее прощения, указывают на способность героя к духовному изменению. Однако последнее предложение – *«Вьюга все еще властвовала на улице»* – свидетельствует о том, что ошибки превращают жизнь человека в хаос, становятся источником страданий. Однако первый шаг в сторону гармонизации уже сделан: несмотря на страшные природные катаклизмы, Мустафа приехал к матери. Описание душевных колебаний через поток сознания, параллельно с описанием природы, превращает историю Мустафы в общечеловеческую историю. Как верно подмечает В.Р. Аминева: *«Синтез исторической определенности и масштабности бытийных, мистических прозрений автора и героев высвечивает разрушительные явления действительности и народного сознания, духовно-нравственные истоки его трагического «надлома» – и в то же время таящийся в недрах родовой памяти, в многовековом социальном, культурном, религиозном опыте нации залог ее будущего преобразования»*⁶.

В некоторых рассказах движение природы становится катализатором, провоцирующим движение души. Так, в рассказе «Увядший цветок» (1909) красота природы пробуждает у 19-летней Камар несбыточные надежды, способствует осознанию ею своего положения, и поток сознания, «открытый» в этот миг, передает всю трагедию молодых девушек, выдаваемых замуж за стариков и становящихся вторыми женами. В рассказе «Конфликт» (1910) бесправность невесток в татарских се-

мьях передается через поток мыслей и чувств героини. В рассказе «Отец» (1910) писатель рисует переживания пожилого человека, впервые ставшего отцом. Но во всех произведениях Камала частные переживания отдельного человека поставлены в зависимость от общей национальной жизни. Эта особенность обеспечивает синтетизм на уровне художественных направлений.

Например, в рассказе «Горемыка» (1910), отличающемся особой драматичностью, воссоздается образ бродяги, который когда-то оставил в родной деревне мать, сестру и жену с маленьким ребенком и уехал на заработки. С одной стороны, поток сознания, являющийся способом авторской оценки персонажа, отражает испытываемое героем чувство вины: *«После того, как он лег, разные люди и события сменяли друг друга перед его взором, а после все перемешалось... Вот заводы, трактиры, пивные, ночлежные дома, подзаборная грязь, тюрьмы – все вместе противостоят ему! Вот его друзья поют, хохочут, орут, избивают друг друга, в пьяном виде валяются под заборами...»*⁷. Выразительная деталь – плевок, который попадает в лицо героя, акцентирует мысль на том, что каждый человек должен расплачиваться за свои поступки и деяния. Этот мотив сквозит и в рассказе сестры Гали, в котором воссоздается вся трагедия семьи: мать умерла, дом разрушен, сестра осталась вдовой с детьми и влачит жалкое существование, жена вышла замуж за другого.

С другой стороны, подчеркиваются социальные мотивировки поступков героя, и Гали предстает как жертва социальной несправедливости, оторванной от привычной среды: *«Он воспринимает себя побежденным, обманутым, хочет сказать что-то резкое, отругать кого-то, сказать, что они жестокие. Но он не осознавал до конца, кого же ругать. Кого ругать?.. Он уехал из деревни из-за нехватки земли. Начал работать на заводе... Арестовали за то, что во время забастовки*

*избил мастера. Вот вышел из тюрьмы и с тех пор не может найти работу. Одежда обносилась, есть ничего...»*⁸. В этой цитате обобщена трагедия многочисленных татар, скитающихся по чужбине в поисках счастья. Изменения в природе, происходящие в течение времени с вечера до зари, проецируются не только на судьбу горемыки, но и на судьбу всего татарского народа (*«Гали уходил в сторону востока... Но ту красивую картину, которая должна была показаться при восходе солнца, накрыла метель...»*). Этому способствует присутствие символических образов: безветренного и бездушного вечера, покрытой мраком зари.

Еще в начале XX в. литературовед Дж.Валиди выделил главную особенность творчества Ш. Камала: он «схватывает психологический момент и начинает копаться и исследовать его»⁹. Для этого писатель выбирает разные формы психологизма. В рассказе «Двое хороших» (1910) история влюбленности, измены и прощения излагается как поток мыслей и воспоминаний пожилого человека. Однако прощение не приводит к возрождению любви: поток подсознания противоречит представлениям старика: нельзя дважды пережить одно и то же счастье, и история принимает трагический характер. В рассказе «Голос курая» (1912) поток фантазий маленького мальчика, потерявшего родителей, раскрывает трагизм внешне благополучной жизни сироты. Рассказ «Мелодия жизни» (1913) написан как «поток» повествования молодого человека о своем детстве, юности. Рассказывая о своих отношениях с любящей его матерью и с жестоким отцом, он осознает трагедию татарской семьи, в которой разрешено многоженство. Только в процессе рассказывания герой осознает свою вину и вину отца за смерть матери. Как закон жизни, «мелодию жизни» писатель выделяет неспособность людей увидеть и помочь близким в моменты отчаяния и потери всяких надежд. И это приводит к раскаянию, сожалению

об упущенных возможностях, досаде и терзаниям.

Во многих рассказах Ш. Камала герои изображаются как переживающие подобные критические моменты в своей жизни, находящиеся в состоянии «открытия» для себя истины и законов бытия, осознания своего места в жизни. Детальное воссоздание мельчайших подробностей смены настроения героев заканчивается принятием решения: решения о самоубийстве из-за материальных проблем Асфандияра Мухтарова, сына мурзы («Испорченный звонок», 1911), решения о смерти старика, осознавшего себя ненужным для своих детей («Чувства одного старика», 1910), и матери, узнавшей о трагедии дочери Газизы («Неприглядное дело», 1910), решения уйти в никуда девочки, осознавшей, что отец не в силах защитить ее от козней мачехи («Нафиса», 1912). Писатель рисует человека на грани отчаяния, когда мысли и чувства накалены до предела, они становятся хаотичным потоком сменяющихся и опровергающих друг друга состояний. Непрерывное движение психических процессов возможно в рассказах благодаря импрессионистической подмене реального мира субъективными ощущениями и эмоциями. Только причина, доведившая в определенный момент героя до отчаяния, указывает на конкретно-историческую и социальную действительность.

Подобные суггестивные картины в меньшей степени присутствуют в повестях и романах Ш. Камала. Например, в повести «Чайки» (1914) описывается жизнь сезонных рыбаков, приехавших на заработки на Каспий. Мечты и надежды героев, воспоминания и моменты отчаяния и влюбленности представляются как поток ощущений. Море и небо как символы бытия, жизни, вечности, и чайки – символ бездомных, вынужденных скитаться по чужим краям бедных людей – получают философскую и конкретно-историческую мотивированность. Судьбу своих героев Камал превраща-

ет в национальную трагедию. Прием пассивно-созерцательных ретроспекций и картин природы вызывает состояние печали, экзистенции, обреченности.

Ш. Камал воссоздает психологическое состояние героя через его ощущения, мысли, представления, сопоставляет с картинами природы. Подмена объективного мира субъективно-лирическими ощущениями свидетельствует об импрессионистской основе его прозы. Многообразие ритмов, движений, порывов образует в произведениях психологическую мозаику. Однако конкретизированные детали социальной действительности указывают на пограничность данного явления в творчестве Ш. Камала, которое подчиняется реалистическому стилю письма.

Взаимодействие приемов романтизма и импрессионизма в творчестве Ф. Амирхана также покоряет особой эмоциональностью стиля и красотой изображенного мига. Одно из первых произведений подобного ряда – «Любовь – унижение» (1908), в название которого автор добавляет пояснение: «Из жизни романтического друга». В нем описываются утренние внутренние переживания молодого парня Салиха, проснувшегося «несчастливым» после вчерашнего объяснения в любви: возлюбленная Фарида призналась, что его любовь – позор для нее. «Гора», которую Салих не мог «перейти» в начале рассказа, остается на том же месте и в конце: *«Он был похож на слепого, в недоумении и отчаянии остановившегося перед встретившимися ему на пути непреодолимыми преградами»*¹⁰. Влюбленный юноша, рассчитывавший на взаимность, узнав истину, переживает адские муки. Он просыпается в болезненном состоянии, его ум ищет ответ на вопрос «почему?». Его беспокоит не истина, а потеря иллюзии – надежды на взаимность. *«Это осознание представило перед его взором прошлое, настоящее и будущее в черном обугленном состо-*

янии, покрыло его сердце холодом, безжизненной безнадежностью, оторвав теплый, лучистый, жизненный, полный надеждой кусочек любви – первой и последней любви Салиха»¹¹. Писатель наблюдает смену различных внутренних переживаний в глазах юноши. И стиль письма превращает горестные минуты в прекрасные, которые может пережить каждый человек, влюбившись однажды и надеясь на счастье в будущей жизни. Они связаны с молодостью, стремлением к счастью, способностью любить. Автор и читатель понимают, что когда-нибудь Салих с особой теплотой вспомнит эти переживания как наиболее прекрасные и важные моменты в своей жизни.

Герой рассказа «Постарел!» (1909) 29-летний юноша Мустафа, казалось бы, достиг того, к чему стремился, – получил аттестат зрелости и поступил в университет. Но Мустафу гложет тоска, он далек от ощущения счастья, разочарован и неудовлетворен своей жизнью. Причины переживаемого героем острого и мучительного духовного кризиса сложны и многообразны: это и трудности, с которыми он сталкивался на пути к своей цели, и лишения, выпавшие на его долю, и отсутствие настоящего дела, которому он мог бы себя посвятить, и сознание скоротечности жизни, кратковременности человеческого счастья на земле, и сомнение в безусловности высших духовно-нравственных ценностей и общественных идеалов. Мустафа близок к отчаянию, потому что он чувствует себя постаревшим и уставшим от жизни: *«Верните мне мою молодость, мою невинную молодость! Я вам отдам все, чего я достиг в жизни!»*¹², – восклицает герой. «Преждевременная старость души» объясняется и ссылкой на общечеловеческий закон – противостояние высоких порывов души и безвозвратно уходящей молодости. Таким образом, писатель сопрягает мотивировки разного порядка, используя при воссоздании психологического состояния героя импрессионист-

ский принцип смутного, зыбкого и неопределенного настроения, движение которого подчиняется и минутным порывам, и конкретно-историческим ситуациям.

Этот принцип сохраняется и в вершинном произведении прозы Ф.Амирхана – повести «Хаят» (1911). В центре внимания писателя – психологическая драма молодой девушки, в душе которой сталкиваются противоположные начала: разум и сердце, просыпающееся чувство личности, новое отношение к миру и моральные заповеди старого татарского общества. Внутренние противоречия порождаются внешними взаимоотношениями Хаят с ее ближайшим окружением, в первую очередь – с семьей. Родители Хаят стремятся воспитать дочь в соответствии с традиционными религиозными взглядами на поведение татарской девушки: чтение намаза и религиозных книг, запрет на самостоятельное знакомство с мужчинами (причем даже при случайной встрече необходимо прикрывать свое лицо). В то же время Хаят с детства дружит с Лизой Мясниковой, знакома с ее семьей, братом Михаилом. Жизнь семьи Мясниковых отличается от жизни ее семьи: Лиза и Михаил в отличие от Хаят получают светское образование, в их доме часто устраиваются танцевальные вечера, на которые собирается молодежь. Общение с Мясниковыми не проходит для Хаят бесследно: она выучилась читать по-русски, что расширяет ее кругозор.

В основе импрессионистского, эмоционального сюжета повести – стремление героини гармонизировать окружающую ее действительность. Таким гармонизирующим началом для Хаят выступает любовь, о чем свидетельствует последнее обращение героини к Богу: *«Боже, дай мне любовь! Боже, прошу тебя, дай мне любовь на всю жизнь! Это было самым последним и самым сильным желанием девичьей поры Хаят»*¹³.

Каждое из субъективно значимых для героини событий – призна-

ние Михаила в любви, встреча с московским студентом Гали Арслановым, сватовство Хаят с молодым баем Салихом Фатыховым – вызывает в ее душе борьбу противоречивых мыслей и чувств, переходящую в мучительную тоску и беспокойство. Так, в ночь после объяснения в любви Хаят переживает осознание недостижимости счастья с Михаилом: *«Радость сознания своей красоты, которая обещала ей так много счастья, охватила Хаят (...) Мысли Хаят снова взволновались. «Как я должна была ответить ему?.. Он красивый, милый. Да, да, он очень, очень милый. Хороши его густые брови, ласковый взгляд карих глаз... И вообще, что-то в нем есть очень хорошее. Он меня любит. Да, любит, он хотел поцеловать мне руку... А я люблю его? Я... Михаила? Но ведь Михаил русский!» И Хаят поняла то, чего до сих пор не осознавала, – между нею и Михаилом лежит пропасть. Ей показалось, что до сегодняшнего вечера эту пропасть скрывали от нее, а теперь неожиданно сдернули завесу и обнажили перед ней что-то холодное, страшное. Теперь девушка поняла причину смутной тревоги, закравшейся ей в душу, когда она убежала от Михаила; он ведь не мусульманин, он – неверный, он кяфир! Душу ее объял холод ужаса, ледяющий холод, и, словно желая согреть застывшее от этого холода сердце, Хаят легла вниз лицом, прижавшись грудью к маленькой подушке...»¹⁴. Каждая ситуация заканчивается внутренним монологом, сменной противоречивых ощущений и переживаний героини. Используемые Ф. Амирханом приемы психологического обобщения, в которых превалирует импрессионистическое начало, составляют некий слитный эмоциональный комплекс и позволяют видеть в истории Хаят отражение судьбы всей татарской молодежи, нации в целом. Эта противоречивость в ощущениях, это стремление к высокому и светлому, желание обрести счастье и ежеминутное осознание его невозможности,*

недостижимости всего представляют как общая боль молодого поколения татар, общая проблема бытия (хаят).

Этот мотив недостижимости счастья, мотивированный особенностью национального менталитета, прослеживается в ряде рассказов писателей начала XX в. В них объединяющей чертой является психологический параллелизм: детализированное изображение эмоционального мира и движения природы. Среди них – импрессионистский рассказ «На лодке» Файзи Валиева (1918), романтический рассказ К. Тинчурина «Искандер» (1915) и др. Например, рассказ Ф. Валиева параллельно описывает от начала до конца два момента: движение природы с утра до вечера и смену чувств и переживаний влюбленных Ханифа и Амины – с момента утренней встречи, объяснения в любви, понимания взаимности чувств и полноты счастья и до неясных подозрений о недостижимости счастья в конце дня. Рассказ начинается описанием зарождения дня, светлого и солнечного, парень и девушка весь этот день проводят вместе. Сюжет настроения усиливается пейзажем, который становится метафорой эмоционального состояния героя. Эпилог рассказа обобщает картину переживания любви до общечеловеческих масштабов, представляя этот день, один день в жизни влюбленных, как возможность почувствовать себя счастливым, встречающуюся в судьбе каждого человека: *«Исчезли последние красные пятна заката. Широкие луга и деревья, будто бы попрощавшись в последний раз, исчезли в темноте. Потемневшие воды беззвучно стекали в неизвестность. Первая любовь Ханифа, с этим закатом, с этими деревьями, с потемневшими водами, исчезла в темноте, успокоилась, утекла. Ему не дано было пережить второго такого счастливого дня»¹⁵. Таким образом, автор не поясняет причины разлуки, не раскрывает тайны жизни героев, он просто констатирует ценность чувства влюбленности. Для этого ав-*

тор обращается к противостоянию света и тьмы: светло-желтый рассвет поглощается красно-черным закатом. Переменчивость зрительных образов указывает на текучесть внутреннего состояния человека и автор в этом хаосе находит наиболее устойчивые и ценные чувства, которые дают человеку ощущения счастья.

Ф. Амирхан в своих рассказах воссоздает целую цепь психологических состояний героев. В незаконченном романе «На перепутье» (1912), например, раскрывается психология человека переходной эпохи, мучающегося сомнениями и не нашедшего своего места в жизни. Субъективный внутренний мир персонажа представлен в непосредственно исповедальной форме. Хасан порвал с прошлым, не приемлет старую жизнь, размышляет о судьбах нации и ее культуры, пытается разобраться в окружающей его действительности, мечтает о преобразовании жизни татарского народа на пути приобщения к русско-европейскому просвещению. В то же время в себе самом он находит много слабостей и недостатков: неумение сосредоточиться на достижении поставленных целей, отсутствие силы воли и организованности, которые помогли бы ему восполнить пробелы в образовании, и др. Несмотря на это, его духовный мир, способность поставить перед собой большие цели и шаг за шагом, через сомнения и терзания, принимать непростые решения, готовность пожертвовать личным комфортом ради общего блага, ради нации рождает у читателя симпатии.

Иное мироощущение раскрывается в рассказе «Когда погасло пламя» (1916). Герой произведения Шакир отказывается от любви и подавляет в себе порывы, которыми жил раньше. Параллельно звучит тема прощания с юностью, с надеждами и мечтаниями молодости, постепенного «остывания» человеческого сердца. Переживания и чувства героя вызывают жалость и сожаление.

Психологизм прозы Амирхана изыскан, он раскрывает мир эмоций и чувств, за которым угадываются история жизни, судьба, будущее. Автор умеет передавать бег времени, разнообразие ощущений, в то же время в его произведениях присутствуют конкретные проявления действительности татарского общества начала XX в. Фрагменты потока сознания, движения мыслей, чувств, ощущений, ассоциаций, воссозданные в воспоминаниях фразы у Амирхана всегда складываются в цельный психологический образ человека и образуют второй, эмоциональный, импрессионистический сюжет, который важнее романтического или реалистического плана.

Иначе психологическое состояние человека изображается Г. Ибрагимовым: его интересуют пограничные состояния сна, болезни, душевного неравновесия. Поток мыслей зачастую направлен на оценку внешней действительности и выполняет второстепенную функцию: функцию уточнения социокультурных характеристик человека и жизненных ситуаций. Например, в рассказе «Одна страница из жизни молодежи» (1909) описываются три приезда юноши Салима в Казань. «*В каждый приезд в Казань он переживал крупные изменения в своих идеях и мечтах*»¹⁶, – констатирует писатель. Первый приезд состоялся в 1901 г., в то время Салим – националист, «молодой человек с пламенной национальной идеей в голове». Через несколько лет «он, выйдя из узких рамок «национализма», перешел в сферу «общечеловеческую», оставив национализм, стал народником, оставив мысль о том, что «моя нация... мои татары...», начал верить в теорию: «моя родина – весь земной шар... моя нация – все человечество»¹⁷. В третий приезд герой освободился от подобных мыслей, начал ставить личные интересы превыше всего («он старался для личного счастья, богатства, семьи и начал строить прекрасную жизнь для себя»¹⁸). Автор методично

прослеживает ход его мыслей во всех трех случаях. Так, на примере истории одного человека, описания различных этапов его взросления Ибрагимов воссоздает три типа татарской молодежи начала XX в., проясняет их философские позиции и взгляды.

В конце рассказа взгляды Салима опять подвергаются трансформации: он вспоминает с грустью те времена, когда горел националистическими идеями, и мечтает вернуть себя прежнего. Для него в жизни главное – служить определенной идее. Раскрывая взгляды героя, Ибрагимов обращается к лексемам, узнаваемым как знаки любви ко Всевышнему. Так воссоздается характер человека начала XX в., который считает служение идее равным служению Богу. Психологические вставки, воссоздающие мысли самого героя, участвуют в историко-социальной детерминации.

Подобные вставки ярко и мощно заявили о себе в романе «Молодые сердца» (1912), который современниками был оценен как прекрасный образец романтической литературы. Поток сознания главных героев, их многочисленные сны, описание бредовых состояний составляют импрессионистический пласт текста: настоящее перемежается с воспоминаниями героев, в сельский пейзаж включаются фрагменты, воссоздающие ощущения, пережитые в прошлом. Кроме них, особое место занимают мысленные разговоры главного героя Зыи с Аллахом. Они закрепляют общеизвестную религиозную истину о том, что Аллах – начало и конец всего, что все в жизни предопределено заранее. Но эта идея включена в главный конфликт романа: противостояние человека и среды. На протяжении всего романа писатель постоянно обращается к слову «среда» (мохит), размышляет о сложных взаимоотношениях человека и среды. В соответствии с авторской концепцией, несмотря на то, что все предопределено свыше, человеческое сердце и ум всегда стремятся преодолеть обстоятель-

ства, всегда хотят добиться светлого и чистого, стремятся к недостижимому. Кроме того, в авторских философских отступлениях Ибрагимов напрямую пишет о том, что *«эти события противопоставили Марьям и среду»* (*«вә шул хәлләр Мәрьям белән мохитне бер-беренә каршы куйды»*), что Зыя *«всегда замечал бессмысленные рамки среды, и количество этих замечаний росло»* и т.д. Разъясняя само понятие «среда», Ибрагимов отмечает: *«... Одни не только не подчиняются среде, не подчиняются течению судьбы, а наоборот – поворачивают среду в то направление, в которое сами захотят. Но они – один не только на тысячи, на миллион, а на сто миллионов людей, они посылаются один раз в несколько веков для того, чтобы привнести новое, интересное в пестрое существование бедных людей... Но остальные, желающие изменить предопределенное, становятся рабами среды и судьбы. Что им прикажет судьба – они исполняют; что им говорит среда – оно становится законом; воздействие среды оборачивается их характером»*. Таким образом, философия о том, что человек не может стать свободным от среды, детерминирует истории героев: они желают освободиться от предопределенности, победить ее. В то же время эта философия излагается в потоке мыслей героев и философских отступлениях автора. Писатель особо подчеркивает, что судьба или среда – не равняется Аллаху, именно божественное в сердце человека заставляет его бороться против среды. В обращениях в Аллаху Зыя подчеркивает это: *«Наши души, которые являются частицей твоей, хотят одного; наше сердце чувствует музыку, реагирует на природу, воспринимает музыку как молитву влюбленных; нам необходима жизнь, нам необходима свобода; наши души хотят преклоняться перед прекрасным, которое ты сам создал на земле; эти стремления тоже ты возбудил в наших сердцах. Но среда против этого. Жизнь нас ставит в жест-*

кие рамки, наши чистые и высокие желания, наши тонкие чувства называют грехом» и т.д. В обращениях Зыи подчеркивается: *«Дай нам силы разрушить узкие рамки этой жизни! Пусть жизнь расширяется, пусть каждый обретет свободу, пусть красота правит миром...»*. В своем романе писатель воссоздает психологический портрет человека, стремящегося к чистой, свободной духовной жизни. Но история восхождения Зыи заканчивается смертью. На примере других героев: Марьям (попавшей на каторгу), Сабира (сына муллы, ставшего по собственному желанию крестьянином), Салима (после «духовной смерти» наложившего на себя руки), Гусмана (переехавшего в село) – автор наглядно показывает, что от узких рамок среды нельзя улететь ввысь, можно освободиться, только спустившись «на дно» жизни. Однако это не приносит успокоения.

Таким образом, на фоне масштабной картины жизни всех слоев татарского общества рубежа веков (например, Г. Губайдуллин называет Зыю типом, который мог сформироваться в нашей среде, в татарском обществе¹⁹) писатель воссоздает историю стремления людей ввысь. Импрессионистский сюжет, таким образом, становится ключом к ее пониманию. «Молодые сердца» – люди, желающие изменить действительность к лучшему.

Ибрагимов проецирует историю Зыи на судьбу татарского народа, оценивая судьбу нации как «движение в сторону заката». Зыя нашел путь изменения своей судьбы в музыке. Возможность изменения судьбы нации, по мнению Ибрагимова, также в прекрасном: в искусстве, науке, литературе. Так происходит совмещение разномотивированных планов романа.

В творчестве Гаяза Исхаки психологические мотивы также выражены импрессионистически. Движение вечно изменяющейся, интересной в своем круговороте обновления природы также созвучно душевным переживаниям его героев. Как и у Г. Ибрагимова,

в большинстве случаев поток мыслей и чувств выполняет второстепенную функцию в отношении воссоздания картины действительности татарского общества. Однако у Исхаки имеются и чисто импрессионистические произведения. Одно из них – нэсер «Одна картина» (1913). В нем нет движения событий, автор описывает зримую предутреннюю дорогу, по которой кучер Ахмади и вчерашний шакирд, собирающийся стать муллой, едут в деревню. Автор описывает все переживания, мысли и ощущения молодого человека, который принял решение изменить свою жизнь и находится на стадии перехода из одного статуса в другой. Этот статус воспринимается также символически, как переход от действительности к трансцендентальности, от юношества – к взрослению. И на этом пути будущий мулла определяет для себя самое важное – необходимость продолжения традиций: *«Вот резко перед их глазами возникло кладбище с облепленными снегом деревьями, задавленными сугробами строениями, показывающими только свои головы из-под снега камнями. Его грустные деревья, облепленные снегом строения, показывающие из-под сугроба только свои головы камни – все ждали от муллы молитвы, они показали ему ожидающими чтения Корана. Мозаика тех зеленых камней, зеленые веточки той не испугавшейся снега зеленой сосны, те уткнувшиеся в небо своими непокрытыми головами камни – все будто бы говорили ему: «Ах, новый мулла, не оставляй нас без молитвы!». Он, будто бы желая исполнить их просьбу, медленным тихим голосом начал читать Коран. Ахмади абзый начал слушать его очень внимательно. И лошади, будто бы слушая его голос, замедлили свой бег. И колокольчики, чтобы привести в гармонию его голос, начали звенеть грустнее и протяжнее. Сани, будто бы вняв разуму, перестали скакать с одной стороны дороги на другую, начали скользить по середине»²⁰*.

Таким образом, развитие татарской литературы в начале XX в. было обусловлено в том числе и возникновением такого сложного явления, как художественный синтез во всех его проявлениях. Возникшее как необходимость поиска альтернативных решений в национальной литературе, взаимодействие стиливых особенностей различных видов искусств и науки влияло на продуктивность и художественную ценность произведений. Диалог татарской литературы с философией, художественное взаимопроникновение прозы и поэзии стали поистине основой модернистских поисков.

Нами выявлены различные механизмы внутрилитературной синтетизации в художественных текстах. Наиболее важным из них для национальной литературы является соединение методов и приемов различных художественных систем (реализма, романтизма, модернизма). Подобное взаимодействие сопровождалось «музыкальными» (прежде всего, использование в прозе метра и ритма) и «художественными» (психологический параллелизм, импрессионистические приемы) поисками, направленными к семантическому знаменателю – процессу смыслообразования. Очевидно, что татарские писатели пытались выйти за пределы традиционной эстетики, используя художественное произведе-

ние как механизм осмысления разнонаправленных жизненных ориентиров. В татарской литературе категория психологизма выступила в роли скрепы между приемами, принадлежащими различным творческим направлениям. На наш взгляд, механизм текстовой синтетизации происходит двумя способами. Первый способ определяется воссозданием второго, эмоционального, импрессионистического сюжета. Второй способ включает в себя символизацию текстового пространства с помощью психологических вставок. И в первом, и во втором случаях произведения становятся музыкальными, возрастает способность эмоционального воздействия на читателя, а система художественно-изобразительных средств стремится запечатлеть движение настроений, мыслей и чувств, мгновенные оттенки субъективного восприятия. Открытые финалы, недоговоренности, амбивалентность сопровождают новую модель художественного изображения.

Такой стиль письма практически исчез после 1917 г. Однако накопленные традиции привели к возрождению в 1960-е гг. импрессионистского стиля в творчестве М. Магдеева, А. Баянова, М. Галиева и др., чьи опыты воспринимались на фоне татарской реалистической литературы как возвращение к традициям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белый А.* Формы искусства // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 94.

² *Азизян И.А.* Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс – Традиция, 2001. – С.7.

³ *Бәширов Ф.К.* XX йөз башы татар прозасы. – Казан: Фикер, 2002. – С.153.

⁴ *Шәриф Камал.* Сайланма әсәрләр. – Казан: Таткнигоиздат, 1954. – С. 15.

⁵ Там же, с.12.

⁶ *Аmineва В.Р.* Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.). – Казань: Казан.гос. ун-т, 2010. – С.107

⁷ *Шәриф Камал.* Сайланма әсәрләр. – Казан: Таткнигоиздат, 1954. – С.40.

⁸ Там же. С. 40.

⁹ *Вәлиди Ж.* Матбугат галәмендә // Вакыт. 1914, 2 ноябрь.

¹⁰ *Әмирхан Ф.* Хәкәрәт саналган мэхәббәт // Әмирхан Ф. Әсәрләр. 4 томда: Т.1. – Казан: Тат.кит.нәшр., 1984. – С.32.

- ¹¹ Там же. С.31.
- ¹² *Әмирхан Ф. Картайдым // Әмирхан Ф. Әсәрләр. 4 томда: Т.1. – Казан: Тат.кит. нәшр., 1984. – С. 45.*
- ¹³ *Амирхан Ф. Хаят // Амирхан Ф. На перепутье. Пер. Г. Хантемировой. – Казан. тат. кн.изд-во, 1979. – С.277.*
- ¹⁴ *Амирхан Ф. Хаят // Амирхан Ф. На перепутье. Пер. Г. Хантемировой. – Казан. тат. кн.изд-во, 1979. – С.247.*
- ¹⁵ *Фәйзи. Көймәдә // Идел буге әдәбияты. – Казан: Гасыр, 1918. 1 кис. – С.13.*
- ¹⁶ *Ибраһимов Г. Яшьләр хәятыннан бер ләүхә // Ибраһимов Г. Әсәрләр: 8 томда. Т.1: Хикәяләр (1907–1929). – Казан. Тат.кит.нәшр., 1974. – С.476.*
- ¹⁷ Там же. С.481.
- ¹⁸ Там же. С.483.
- ¹⁹ *Газиз Г. Яшь әдәбиятыбызда «Яшь йөрәкләр» // Аң. 1913. № 11. С. 189–194.*
- ²⁰ *Гаяз. Бер манзара // Аң. 1913. № 16. С.279.*

Аннотация

Статья посвящена проблеме синтеза в татарской литературе первой трети XX в. Устанавливаются различные формы диалога литературы и живописи, литературы и философии. На основании анализа ряда произведений Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г.Исхаки делается вывод о существовании внутрилитературной синтетизации. Определяется, что в татарской литературе категория психологизма выступает в роли скрепы между приемами, принадлежащими различным творческим направлениям (реализму, романтизму, модернизму). Выявляются два способа текстовой синтетизации: первый определяется воссозданием второго, эмоционального, импрессионистического сюжета; второй включает в себя символизацию текстового пространства с помощью психологических вставок.

Ключевые слова: татарская литература, художественный синтез, психологизм, авангард, импрессионизм.

Summary

The article deals with the synthesis of the Tatar literature of the first third of the twentieth century. Various forms of the dialogue between literature and art, literature and philosophy are established. Based on the analysis of a number of works of Sh. Kamal, F. Amirkhan, G. Ibragimov, G.Iskhaki the author comes to the conclusion of the existence of intraliterary synthesization. The author considers that in the Tatar literature the category of psychology acts as buckles between methods belonging to different creative directions (realism, romanticism, modernism). Two ways of synthesization of the text are identified: the first is determined by reconstructing the second, emotional, impressionistic scene, and the second involves symbolization of the text space through psychological inserts.

Keywords: Tatar literature, art sinthes, psychology, avant-garde, impressionism.