

Г. ТУКАЙ И Н.В. ГОГОЛЬ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ *

*В.Р. Аминова, доктор филологических наук, доцент ***

Тема «Г.Тукай и русская литература» исследуется в разных аспектах. Так, в монографии И.Г.Пехтелева «Тукай и русская литература» содержатся объяснение и оценка тех сторон творчества татарского поэта, которые органически связывают его с русской литературой. Близость Тукая к Пушкину, по И.Г.Пехтелеву, выразилась в понимании глубокого жизненного и художественного значения творчества русского поэта, в конкретных темах, образах и мотивах лирики классика татарской литературы, в переводах и свободном творческом истолковании отдельных произведений Пушкина. И.Г.Пехтелев указывает и на ряд произведений Тукая, представляющих собой переводы, поэтическую переработку известных стихотворений Лермонтова. «Идейное единство» Г.Тукая и Н.А.Некрасова, продемонстрированное в процессе сравнительного анализа стихотворений поэтов, позволяет ученому говорить о «близости их творческих позиций в целом»¹.

Г.Тукая интересовало творчество не только многих русских писателей (И.А.Крылова, басни которого он переводил, В.А.Жуковского, А.С.Грибоедова, И.И.Дмитриева, А.В.Кольцова, А.Н.Майкова, А.Н. Плещеева, И.С.Никитина, Н.А.Некрасова, Л.Н.Толстого, К.Д.Бальмонта и др.), но и выдающихся представителей ан-

глийской, немецкой и французской литератур – В.Шекспира, Д.Г.Байрона, Ф.Шиллера, И.В.Гете, Г.Гейне, П.Ж.Беранже. В этой сориентированности татарского поэта на творческий опыт разных и непохожих друг на друга авторов дало себя знать глубинное свойство его таланта – универсально-синтетический склад художественного мышления, умение избегать одностронности в видении мира. Синтетическую систему национального поэтического стиля, который сложился в творчестве Г.Тукая, Г.Халит рассматривает как результат обращения поэта к разным традициям – восточно-национальным, русско-европейским и народным: «Хотя сам поэт считал себя учеником Пушкина и воспел его идеальный образ (Пушкину, 1906), однако знатоки и почитатели его творчества находят в нем сходство то с Лермонтовым, то с Некрасовым, то даже с Гейне. А это свидетельствует о том, что татарский поэт, перекликаясь и сближаясь с такими корифеями классической поэзии, не перестает быть самим собою»².

Специальных исследований, посвященных теме «Г.Тукай и Н.В.Гоголь», нет. Можно встретить лишь сопоставительные характеристики творчества русского и татарского художников слова, имеющие самый общий характер. Так, Р.К.Ганиева, анализируя идейно-

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 10-04-29406а / В.

** Раздел, посвященный сопоставительному анализу поэм Г. Тукая «Шурале», «Су анасы» и цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, написан в соавторстве с соискателем кафедры сопоставительной филологии и межкультурной коммуникации КФУ Д.Р. Агзамовой.

тематическое содержание и жанрово-стилистические особенности сатиры Г.Тукая, называет его «самобытным продолжателем традиций своего великого русского предшественника в татарской литературе»³. Сближение имен Н.В.Гоголя и Г.Тукая не случайно, несмотря на то, что они принадлежат к разным эпохам, различны их общественные и эстетические взгляды, жанровая природа произведений. Для Г.Тукая, как и для Н.В.Гоголя, характерен взгляд на жизнь сквозь «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы», глубина познания действительности, суровый и бескомпромиссный ее анализ, гражданский пафос, трагическое значение комического. В стихотворении «Көлке түгел» («Не смешно», 1912) поэт признается:

*Көлке булса кайвакыт
шигъриятемнең кыйссасы,
Анда бар бер жанлы хәсрәт,
канлы ләгънәт хыйссасы⁴
(Если стих мой брызжет смехом,
глубже взгляни в него.
В нем кровавые проклятья,
горечь сердца моего⁵).*

Перевод В. Ганиева

Другая особенность сатиры Г.Тукая, сходная с природой комического у Н.В.Гоголя, – ее неотделимость от лиризма. Н.Х.Лаисов, анализируя стихотворение «Китмибез!» («Не уйдем!»), подчеркивает, что «политическое и гражданское чувство передается не декларативными рассуждениями, голыми сентенциями, а в форме страстного лирического монолога»⁶. В подобных сатирических стихотворениях поэта открыто субъективным мыслям и чувствам лирического «я» придается общенациональная универсальность, что проявляется в использовании местоименной формы «без» («мы»). Наконец, оба писателя довели до высокого совершенства искусство сатирического гротеска.

В примечании к поэме «Шурале» Тукай пишет, что при ее написании «он учел опыт Пушкина и Лермонто-

ва, обрабатывавших сюжеты народных преданий, широко распространенных в сельской местности»⁷. Однако особенности функционирования категории фантастического, уходящей корнями в фольклорную традицию славянских и тюркских народов, могут служить основанием для сопоставительного анализа поэм Г.Тукая «Шурале» («Шурале», 1907), «Су анасы» («Водяная», 1908) и цикла повестей Н.В.Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832).

Фантастическое в «Вечерах...» инициирует направленные процессы смыслопорождения, связанные с реализацией двух коммуникативных стратегий – притчи и анекдота, однако степень их репрезентативности разная. Так, в повести «Ночь перед Рождеством» создается окказиональная в своей разомкнутости картина жизни, в которой герой выступает как субъект суверенной жизнедеятельности. Потусторонние силы стремятся «напакостить» человеку, сбить с истинного пути, погубить. Черт причиняет Вакуле, изображающего его на своих картинах со смешной и уродливой стороны, мелкие неприятности, насылая непогоду, пытается заполнить душу негодца и т.д. Но в пределах сюжета герой анекдота Вакула, оседлавший черта и полетевший на нем в столицу государства добывать черевички для гордой Оксаны, становится героем притчи: как и в других произведениях цикла, автор утверждает идею конечного торжества высоких моральных принципов над всяческими ухищрениями темных сил. Причем решающую роль в одолении зла играет благочестие Вакулы. Он усмиряет черта и заставляет его служить себе многократным наложением креста.

Анекдот в «Вечерах» высмеивает человеческие пороки, а притча диктует истинные ценности. Анекдотичность как проявление народной смеховой культуры гармонично дополняет притчевость, выражающую народную житейскую мудрость. Однако анекдот

разрушает и опредмечивает страшное, нереальное, фантастическое, что является смысловым полем для притчи, которая в свою очередь противостоит смешному назидательным, дидактическим пафосом.

Жанровые стратегии анекдота и притчи создают уникальный контрапункт и в поэме Г.Тукая «Шурале». Поэма начинается с описания гармонии и красоты природы деревни Кырлай и ее окрестностей. Этот волшебный райский пейзаж прекрасен, насыщен красочными деталями. Как и в сказке, после зачина, повествователь ведет рассказ о смелом герое, победившем «нечистую силу».

Образы Шурале, Су анасы («Водяная»), Дива («Сенной базар, или Новый Кисекбаш») восходят к космогоническим и героическим мифам тюрков и символизируют разные стихии: дерево (лес), воду (реки), ветер (воздух). В контексте художественного вымысла они сохраняют свое портретное и функциональное содержание. Шурале, как и Черт в повести «Ночь перед Рождеством», – не мистическое видение, а конкретное, материальное, даже быденное существо, имеющее некоторые дополнительные по отношению к людям физические свойства:

*Яп-ялангач, нәп-нәзек, ләкин кеше
тәсле үзе;
Урта бармак буйлыгы бар
маңлаенда мөгезе.
Кәкре түгелдер моның бармаклары –
бик төз төзен,
Тик килешсез – һәрбере дә ярты
аршынан озын⁸.*

*(Гольый весь, ужасно тощий,
с человеком схож вполне,
Рог на лбу – со средний палец
по длине и толщине.
Пальцы вовсе не кривые,
а совсем наоборот,
Только каждый с пол-аршина, –
просто оторопь берет⁹).*

Перевод Г.Пагирева

Г.Тукай прибегает к гоголевскому приему дедемонизации и опрощения

злой силы. Обманутый Джигитом злой лесной дух выглядит не страшным, а глупым и смешным на фоне других шураля, порицающих его бестолковость. Узнав ложное имя своего обидчика («Былтыр», «Прошлый год»), Шурале ругает его своим собратям, ища поддержки. Так, желание посмеяться над Джигитом оборачивается тем, что сам Шурале оказывается посмешищем для других лесных духов. Комические ситуации, связанные с фантастическими персонажами, придают произведениям Н.В.Гоголя и Г.Тукая черты народной сказки.

В фольклорной традиции изображены и главные положительные герои – кузнец Вакула и Джигит. Они воплощают в себе народную мудрость и смекалку, проявляют смелость и храбрость, стойкость перед искушениями, упорство в достижении своей цели, а злые духи терпят полную неудачу и посрамляются. Поведение Джигита, как и Вакулы, отличается остроумной находчивостью. Героями движет личная инициатива, беспрецедентностью своей вызывающая веселое восхищение.

В поэме «Шурале» творится характерная для анекдота «казусная» (В.И.Тюпа) картина мира, которая отвергает фатальную заданность существующих отношений. Притчевое начало в данном произведении связано с его просветительским и гуманистическим пафосом: разумный, храбрый Джигит смог перехитрить Шурале и вышел победителем из поединка со злым лесным духом. Победа Джигита над Шурале символизирует победу разума над глупостью, космоса над хаосом, человека над духом природы. Наряду с традиционными представлениями, произведение актуализирует антропоцентрическую модель мира: человек как носитель «светлого», рационального начала творит добро и побеждает зло.

Картина мира, которая формируется в поэме «Су анасы», определяется риторической модальностью притчи. В

этом произведении на первый план выходит идея осуждения воровства, вне зависимости от того, кому принадлежит взятая вещь – Су анасы или кому-то другому. Приключившаяся с героем история послужила ему уроком.

Притчевое начало в поэме «Су анасы» акцентируется и на организации субъектной сферы. Повествование ведется от первого лица: субъектом речи является деревенский мальчик, главный герой и участник событий. Повествователь-сказитель отсутствует. Это разрушает восприятие произведения как сказки и подчеркивает реальное, достоверное начало происходящего. Образ Су анасы представлен глазами деревенского мальчика – носителя народных архетипических воззрений, дается через его внутренний монолог. Для героя поэмы, в сознании которого детские представления переплетаются с дорелигиозными и религиозными картинами мира, Су анасы не только злой водный дух, но и «страшная женщина», «злая старуха». С мифологическим персонажем из легенды ее связывают лишь олицетворение женского начала, длинные волосы и золотой гребень. В целом, образ утратил свое сакральное семантическое наполнение как с внешней стороны, так и с внутренней. Красивая, молодая, черноволосая Су анасы превращается в старую, злую, некрасивую старуху с длинными волосами цвета родника. Мотив поиска души упраздняется. Золотой гребень опредмечивается, становится обыкновенной вещью, которую упорно хотят вернуть по причине принадлежности.

*«– Су анасы мин, китер, кайда
минем алтын тарак?
Бир! Бая кондез алып качты синен
угълын, карак!»¹⁰.
(«Водяная я. Скажите,
где златой мой гребешок?
Днем украл его на речке
и умчался твой сынок»¹¹).*

Перевод А.Чепурова

Фантастический сюжет в поэмах Тукая прочитывается в плоскости,

близкой к дидактической притче и выполняет нравоучительную, воспитательную функцию. Г.Тукай творит императивную картину мира, где все происходит так, как должно было произойти. Причем не только Джигит как носитель народного ума, хитрости и смекалки, но и лесные духи, смеющиеся над своим глупым товарищем, могут изрекать народную мудрость: «Кычкырма син, тиз яхшылык берлән тыел! / И жүләр! Кысканга былтыр, кычкыралармы был?!»¹²) («Не ори, по чести просим, и закрой сейчас же рот! / Прищемленный прошлым годом разве в ненешнем орет?!»¹³).

С коммуникативными стратегиями притчи и анекдота в сопоставляемых произведениях связан и мотив перехода границы. У Гоголя проницаемость границы между двумя мирами наиболее очевидно обнаруживается ночью. Образ ночи амбивалентен: ночь – время дикого и чудесного, демонического и божественного, холода и тепла, счастья и греха, поиска и потерь, чуда и обыденности, жизни и смерти. С понятием ночи смыкается понятие вечера как выражения эстетического идеала гармонии, красоты, свободы. Для героев «Вечеров...» ночь – это пора мучительного поиска с многочисленными преградами на пути: поиска красной свитки, обидчицы мачехи-ведьмы, шапки с зашитой в нее грамотой, поиска богатства, заколдованного места и т. д. Поиск определяет путь персонажей, вступающих в противоборство с inferнальными силами, и становится проверкой чистоты и силы их чувств, нравственной стойкости, верности добру, человечности.

В поэмах Тукая, как и в «Вечерах...» Гоголя, значима семантика перехода границы. Встреча Джигита и Шура-ле происходит при пересечении пространственно-временных границ: жаркий летний день сменяется прохладной ночью, деревня Кырлай – сказочным лесом. Возвращение утраченного гребня репрезентирует «пограничность» пространства «своего» и «чужого» в

поэме «Су анасы». Столкновение реального и фантастического, переход границы между ними сопровождаются в данном произведении дисгармонией. Отсюда эмоциональный тон поэмы, который пронизывает чувство страха. Лексема «курку» (страх) периодически упоминается в 1 и 2 частях поэмы при описании эмоций ребенка. Еще до встречи с водяной он испытывает непонятный, беспричинный страх, ощущая свою незащищенность перед неизвестным. Мальчик успокаивается, возвращаясь в свой мир, когда прибегает в деревню, а преследующая его Су анасы возвращается обратно, испугавшись собак. Пространство деревни для нее в дневное время закрыто.

*Инде эш жайланды, куркудан
тынычландым, дидем...¹⁴.
(Страх прошел: и в самом деле
миновала вдруг беда¹⁵).*

Ночью, когда все погружается в сон, мир теряет свою пограничность и обретает целостность. Фантастическое и реальное сближаются. И только дом с окном – последняя граница, разделяющая их.

*Юрган астында йокыга китми
ятам мин һаман;
Шык та шык! – кемдер тәрәзгә
чиертә берзаман.
Мин ятам рәхәт кенә, тормыйм
да кузгалмыйм әле.
Бу тавышка сискәнеп, торган
йокысыннан эни...¹⁶.*

*(Я лежу под одеялом.
Но не спится все равно.
«Тук» да «тук» я различаю.
Кто-то к нам стучит в окно.
Я лежу не шелохнувшись,
что-то боязно вставать.
Но во тьме, от стука вздрогнув,
пробудилась сразу мать¹⁷).*

С ночным приходом Су анасы в деревню страх возобновляется. Страх вызван самой возможностью прямой встречи с тем неизвестным, пугающим миром, который символизирует собой Су анасы, и уже потом наказанием за

воровство. С одной стороны, этот мир интересен ребенку, ведь частичку его он забрал и хочет оставить у себя. Но с другой – подобный интерес и последующие за ним действия разрушают ту упорядоченность, в которой фантастическое и реальное, находясь рядом, не должны наслаиваться друг на друга, пересекаться, а наоборот, сохраняя границу, гармонично сосуществовать рядом. Доминирующий нравственно-дидактический пафос поэмы углубляется архетипическими смыслами, заслоняющими собой сказочное, легендарное и раскрывающими глубинную метафизичность поэтической мысли.

Генетические корни фантастического в рассмотренных произведениях Н.В.Гоголя и Г.Тукая восходят к разным мифологическим, фольклорным, религиозным системам. Фольклорная фантастика, выступающая в качестве способа выражения поэтичности народного мышления, имеет разную мотивировку – притчевую или анекдотическую. Две жанровые стратегии – притчи и анекдота – находятся в «Вечерах...» Н.В.Гоголя в сложных отношениях: взаимодополнения, оппозиции, столкновения, полемики и т.д., отражая стремление автора к созданию в каждом конкретном случае неповторимой жанровой формы. Игра смыслами, переплетение реального и фантастического, анекдота и притчи формируют особенный и неповторимый мир гоголевской Диканьки – императивный и инициативный одновременно, движимый и моральными запретами, и личной инициативой, мир, в котором взаимодействуют закономерность и случайность, серьезное и смеховое начала жизни, трагическое и комическое.

В поэмах Тукая, репрезентирующих по преимуществу традиционную картину мира, которая начинает подвергаться трансформации, притчевость и анекдотичность отстоят друг от друга намного дальше, чем в цикле повестей Н.В.Гоголя. Доминирует, как правило, притчевое начало, которое подчиняет

себе жанровую стратегию анекдота. Фантастические образы и сюжеты используются по преимуществу для создания императивной картины мира. С их помощью реализуется нравственный закон, составляющий мораль притчи.

Наиболее яркое сатирическое произведение Г.Тукая поэма «Печән базары, яхуд Яңа Кисекбаш» («Сенной базар, или Новый Кисекбаш», 1908) представляет собой пародию на памятник старотатарской литературы XII в. «Кисекбаш» («Отрезанная голова»). Ю.Г.Нигматуллина полагает, что «сраженность в одном факте, образе быта и политики, слияние комического и трагического, юмора и гротеска придают социальной сатире Тукая политический характер, сближает поэму Тукая с лучшими творениями Салтыкова-Щедрина»¹⁸.

Образная структура поэмы «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» обусловлена задачей дать объективную характеристику социально-морального облика современного общества. Эта традиция ведет прежде всего к повести Н.В.Гоголя «Нос», а также к «Необычайным приключениям Петера Шлемиля» (1814) А.Шамиссо и «Приключениям накануне Нового года» Э.Т.А.Гофмана, то есть к таким произведениям, в которых повествуется о странной «потере» – об утрате человеком части своего «я», т. е. главным принципом сатирического обобщения становится такой вид гротеска, как распад целого на самостоятельно функционирующие части.

Н.В.Гоголь снимает вопрос о мотивировке приключившейся с майором Ковалевым странной истории (герой не спит, не пьян, не бредит), отказывается давать какие-либо разъяснения тайны исчезновения носа и переводит произошедшее «необыкновенно странное происшествие» в область игры фантастики и реальности, таким образом создавая представления о возможности невероятного как о свойстве самой действительности. Г.Тукай предлагает

традиционную обработку темы, объясняя потерю Головой своего туловища действием сверхъестественной силы – Дива. Решающую роль при этом играет мотив вины героя. Используя прием саморазоблачения персонажа, поэт создает образ типичного представителя татарской буржуазии начала XX в. – религиозного фанатика, ханжи и лицемера, озабоченного удовлетворением своих самых низменных потребностей. Силач Карахмет пытается поднять «отрезанную голову», но это ему не удается: она слишком тяжела. Отрезанная Голова объясняет Карахмету, почему никто не сможет ее поднять:

*«Бер түгел, меңләп Карәхмәт килсә дә,
Хәтта Зайкин, Медведев бер булса да,
Гич насып булмас аларга кузгату,
Файдасыздыр кузгатырга куз ату.
Чикмәсен бушка газанлы – булмый да,
Чөнки бар мең пот тәгәссыб бу мидә.
Бу мидә йөзләп гыйнад амбары бар,
Бу мидә мең пот сыраның пары бар.
Бу мидә бардыр эҗәһаләт ун вагон,
“Мин беләмлек” дөгъвасы – бер мен вагон.
“Иске – изге” фикре бардыр ун келәт,
“Һәр эҗәдит – кяфер” – егерме склад...»¹⁹.*

*(«Тебе подобных сотни, храбрый муж,
С Заикиным, с Медведевым к тому ж,
Вовек бы не смогли меня поднять –
Об этом бесполезно помышлять!
Моих бы вы не сдвинули мозгов:
В них фанатизма тысячи пудов!
А сколько в них пудов упрямства есть!
А сколько в них пивных паров – не счесть!
Невежества – вагонов десять в них,
Зазнайства – никогда не взвесить в них.
В них веры в святость старого – полно,
К неверным гнева ярого – полно!»²⁰).*

Перевод С.Ботвинника

Подобно своим предшественникам – немецким романтикам и Н.В.Гоголю, татарский поэт всемерно подчеркивает значение потери Головой своего туловища. В повести «Нос» автор, раскрывая реальное значение «потери», ведет тончайшую игру на ее многозначности и неопределенности²¹. В поэме Г.Тукая символический план «утраченного» не проявлен, снимется и возникающий в

повести Н.В.Гоголя мотив двойничества, соперничества, замещения персонажа его двойником.

Но переосмысливая религиозный сюжет, Г.Тукай создает свою «негативную антропологию», типологически сходную с гоголевской. Крайнее овнешнение и упрощение человека, его духовное убожество, исчезновение в нем всего человеческого наглядно представлены в виде пространственного отделения туловища от головы. Разрушение функционально-телеологического телесного единства выводит персонажа из состояния самодовольства и нравственной оцепенелости:

*Курделәр бер кисек адәм башыны;
Агълаю килде дә түкте яшене²².*

*(И хоть она отрезана была,
Обильно слезы горькие лила²³).*

Р.Г.Ганиева считает, что, создавая образ Кисекбаша, Г.Тукай использует собирательный способ типизации: воплощает в нем различные общественные тенденции и социальные типы: «Это – и “святой отец”, и торговец, и представитель буржуазии в городской думе; с другой стороны, он – угнетатель, развратник, пьяница, невежда, тупоумный хвостун, сторонник всего реакционного. <...> Основной прием при собирательной характеристике – это гиперболизация. <...> Внешне наивным монологом Кисекбаша, построенным на приемах самоизобличения и гиперболизации, Тукай показал нравственную деградацию, опустошенность, невежество, темноту, бескультурье, наглость, хищническую природу татарской буржуазии, купечества и духовенства»²⁴.

Переноса приемы характеристики одного персонажа на характеристику места действия, Г.Тукай создает портрет Сенного базара как некоего слитного людского единства. В соответствии с традициями данного типа культуры и характерными для нее процедурами смыслопорождения образы разных типов – единичные и групповые, собира-

тельные – выполняют в поэме сходную функцию. Создается художественная структура, в которой персонаж является частью общей картины, наглядно демонстрирует социальную сущность изображаемых сословных групп.

Ю.Г.Нигматуллина обращает внимание на то, что на Сенном базаре много движения и шума: «В движении находятся буквально все: и люди, и собаки, и неодушевленные предметы»²⁵. Этой же способностью на простое перемещение в пространстве бытового мира наделяется и Отрезанная Голова. Подобно камню, она катится по Сенному базару, причем «несется с такой быстротой», что «трамвай смогла б оставить за собой». Голова отправляется вслед за Карахметом к Диву. Развертывая пространство вширь («Жиде көне, төне чөнки киттеләр, / Нагяһан бер сахрая ирештеләр»²⁶; «Семь дней катил трамвай и семь ночей – / Доехал он до дальних пустырей»²⁷), автор подчеркивает скорость движения Головы:

*Ул барадыр йөзрек аттан да каты
Һәм жәядән аткан уктан да каты²⁸.
(Она степного скакуна быстрей,
Стрель, летящей воаль, она быстрей²⁹).*

Страдания Отрезанной Головы вызывает сочувствие всех окружающих:

*Агълыдыр һәркем, күзенән яшь сыгын,
Агълы кибеттән кәләүшләр чыгын.
Һәм аяк астында яткан тиреләр
Барча: “Ай мискин дә,
ай мискин!” – диләр.*

*Шунда тау-тау торган он капчыклары,
Агълылар саялче кыз, карчыклары³⁰.
(И вот уже рыдает весь базар,
Из лавок, плача, выбежал товар!*

*Все тюбетейки, шкуры из-под ног
Рыдают: кто такое сделать мог?
Мешки рыдают, полные муки,
А вместе с ними – дети, старики...³¹).*

Товар, тюбетейки, шкуры, мешки на словесном уровне наделяются самостоятельным бытием и почти превращаются в фантастические живые существа, с которыми устанавливаются едва ли не человеческие отношения.

Общность коллективного переживания, объединившего Отрезанную Голову с рыдающей толпой и плачущим миром вещей, растворяет ее социальные пороки в обезличивающей стихии Сенного базара. Используемые в данном описании гротескные формы передают взаимозаменяемость и смешение вещественного, телесного и духовного, человечески-личностного, живого и мертвого, части и целого. В этом контексте деформация, произошедшая с человеком, является не просто индивидуальной травмой и личным горем персонажа, но и предстает как метафора всеобщего распада.

Средством художественного обобщения становится и пространственно-временная организация текста (вспомним образ города в «Ревизоре» Н.В.Гоголя и в «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина). Так, Н.В.Гоголь в комедии «Ревизор» осмыслил современную ему русскую жизнь в образе города, настаивая на том, что это не просто один город, а «сборный город всей темной стороны». Город в «Ревизоре» Н.В.Гоголя, как показывает Ю.В.Манн, «локально ограничен, и вместе с тем он “сборный”». Это конкретно оформленный, осязаемый город, но бездонно-глубокий по своему значению. Словом, к обобщению, широте Гоголь идет через пристальное и строго целенаправленное изучение данного “куска жизни”»³².

В поэме Г.Тукая «единицей» обобщения становится Сенный базар – это бытовое пространство, заполненное вещами с резко выраженным признаком материальности. Сенному базару противопоставлены «дальние пустыри» и озеро Кабан – фантастическое пространство, заполненное экзотическими животными (олени с мраморными рогами), мифологическими персонажами (Водяная, Див), золотом и серебром, в которых выделена их отнесенность к прошлому:

*Анда һәртөрле гажәпләр бар да бар:
Кып-кызыл алтын шәһәр, жисиз карьяләр;*

*Мөгезе мәрмәр боланнармы кирәк,
Алты йөз баилы еланнармы кирәк.*

*Су анасы, – бик явыз, йөзе кара, –
Ел да бер угьланни йә кызы ала.*

*Шул заман, кем, килде Мәскәү гаскәре,
Бу Казанга туп атарга баилады.*

*Шул вакыт ханнар, вәзирләр качтылар,
Барча малны уибу күлгә сачтылар*³³.

*(Там прячет села медные вода,
Червонно-золотые города...)*

*Там у лосей из мрамора рога,
Стоглавых змей скрывают берега.*

*Там водяная ведьма каждый год
По мальчику иль девочке берет.*

*В те дни, когда московские войска
Шли с пушками сюда издалека –*

*Все наши ханы, прежде чем сбежать,
Богатства стали в озеро кидать...*³⁴).

Максимальной подвижности бытового пространства Сенного базара противопоставлены зафиксированность, статичность фантастического пространства озера. У пустырей встает трамвай, «силой волшебства» останавливается Отрезанная Голова, шакирды медресе застывают над водой в ожидании, когда же высохнет озеро. Это фантастическое пространство разворачивается вглубь: Карахмет спускается на дно озера в течение десяти дней. Открывшаяся его взору картина вызывает ассоциации с потусторонним миром – хаосом преисподней и ожидающими там адскими муками:

*Анда биш йөзләп мөселманнар тулы,
Багышдыр һәрберсенең аяк-кулы.*

*«Алла, Алла! саклың күр утдин!» – диләр,
«Кыйл цөфәгать,
йа Баһаветдин!» – диләр.*

*Сикерәләр, җенләнәләр үзләре,
Һәм акайган, кот очарлык күзләре*³⁵.

*(Татары, душ пятьсот, страдают тут –
Им двигаться оковы не дают.)*

*«Аллах, спаси! – все шепчут как один. –
Ты милосердным будь, Багаутдин!»*

*Беснуется тут каждый и хрипит,
Глаза их вылезают из орбит³⁶).*

Однако пространства бытового и фантастического миров при кажущемся различии сходны. Проницаемой оказывается и граница между ними. Карахмет – борец, выступавший в казанском цирке Никитина, попеременно попадает из одного пространства в другое. Фантастическое возможно в каждом из миров, соответствующих двум типам пространств. На Сенном базаре происходит персонификация вещей, появляется отрезанная, но живая голова. Карахмет привозит, привязав к вагону трамвая, Дива с феской на голове, ишан избавляет Голову от злых чар и с помощью заклинания превращает ее в Джигита. Див исчезает, «став пламенем за Новой слободой», Карахмет получает в награду золотые часы, «да к ним цепочки нет» и т.д.

Трамвай, со сказочной быстротой везущий Карахмета к Диву, на обратном пути движется, как черепаха (неподвижность – признак мифологического пространства в поэме Г.Тукая):

*Өч сәгать үтте куренгәндин бире,
Юк эле асла якынлашкан жүре³⁷.*

*(Идут часы. Трамвай хоть виден всем –
Но он не приближается совсем³⁸).*

По наблюдениям Ю.Г. Нигматуллиной, на «кровное родство» Дива с «Сенным базаром» и Отрезанной Головой указывают следующие детали: во-первых, глубину подводного ханства автор измеряет весом Отрезанной Головы, во-вторых, феска на голове Дива, которая приобретает глубоко символическое значение: «За “феской” скрывается многое, – прежде всего, трагическая история татарского народа, которая на протяжении многих веков омрачалась фанатиками, невеждами, жадными и безучастными к судьбе трудового люда баями, муллами»³⁹.

В образе Дива мифологические характеристики внешности («Биниһая зур башы – гөмбәз кадәр; / Ни сәбәптәндер башында фәс тә бар. / Салынып төшкән килешсез мыегы – / Бик озындыр, мисле күсе койрыгы. / Бармаклары ошар адәм гәүдәсе...»⁴⁰; «Похожая на купол голова, / На ней и феска держится едва... / Усы его длинные, но не густы, / Похожи на крысиные хвосты. / Похожи пальцы на тела людей»⁴¹), ритуальные действия (похищение красивых женщин) совмещаются с конкретно-историческими и социально-бытовыми чертами. У ворот его дворца – надпись:

*«Монда сакин бужжи фирка җәния,
Табигыйнәр мәзһәбе Гайнания»⁴².
(«Преступной божьей секты тут приют,
Приспешники Гайнана тут живут»⁴³).*

Див в поэме Г.Тукая не только является носителем метафизического зла, но и имеет своего прототипа – главу сектантской группы Гайнана Ваисова. Таким образом, мифологический аспект изображения и смысла совмещается с конкретной социально-бытовой реальностью.

Анализируя образ Сенного базара, Ю.Г.Нигматуллина выявляет две взаимосвязанные и противоположные тенденции в изображении бытового пространства. С одной стороны, события, происходящие на Сенном базаре, уподобляются «грандиозному и омерзительному “циркового представлению”»⁴⁴. С другой стороны, картина движущейся, орущей, «беснующейся» массы напоминает образ мусульманского ада: «Это огромный кипящий котел, с беснующимися внутри него грешниками, со страшными воплями, с клубами дыма, “адского пламени” и т.п.»⁴⁵. Так, возвращению Карахмета из подводного царства Дива предшествует мнимое светопреставление:

*Тын гына торган вакытта шул рәвеш,
Килде ямьсез, куркынычлы бер тавыш.*

*Бик каты күк күкрәгән төсле була,
Жир ырылган, тетрәгән төсле була.*

*Бер – арысланнар акыргандай була,
Бер – көтү ишәк бакыргандай була.*

*Күз ачырмаслык чыгып комлы буран,
Басты золмәт эфир йөзене шул заман.*

*Һәр тараф золмәт, күренмидер кояш,
Куркуга төште кешеләр – карт вә яшь.*

*Һич кеше белми: ни хикмәт бу, ни бу?
Әллә чынлап та кыямәт көнме бу?*

*Әллә бер «койрыклы йолдыз» төштемә?
Әллә Тәңре сур орегә куштымы?⁴⁶*

*(И вдруг средь наступившей тишины
Всем стали вопли страшные слышны.*

*То грозный гул громов, казалось всем,
Ветров суровых рев, казалось всем.*

*Рычанье диких львов, казалось всем,
Крик множества ослов, казалось всем.*

*В глаза песком ударил ветер злой,
Лицо земли покрылось темнотой.*

*Померкло в небе солнце в тот же миг,
Трясутся и ребенок, и старик...*

*Откуда этот грохот – не поймут:
Быть может, наступает Страшный суд?*

*Иль бог комету в небе погасил?
Иль в Судный день архангел протрубил?⁴⁷*

Действие, таким образом, развертывается на площадке, изоморфной арене цирка, и в пространстве вселенной. Поэтическая ассоциация «Сенной базар» – «цирк» сужает место действия, превращая его в замкнутое пространство и разделяя персонажей на участников представления и зрителей, вводит мотивы иллюзорности, нереальности происходящего. В сцене «Страшного суда» пространство безмерно расширяется. Насыщенная эсхатологической символикой картина «конца света» означает катастрофическое разрушение границы, отделяющей «этот» и «тот» мир, проникновение потусторонних сил в земную жизнь. Театральный и мифологический подтексты оказываются тем фоном, на который проецируются

события, описываемые в произведении, и который придает им метафорический, иносказательный смысл.

Сенной базар становится сосредоточением аномального мира – мнимым, фиктивным пространством, в котором пересекаются и смешиваются реальное и фантастическое, обыденное и сверхъестественное, оказывается возможным вторжение в человеческую жизнь адских сил, олицетворенных в страшном чудовище Диве. Исчезновение границ между разнородными и несоединимыми по существу полярностями представлено как главная особенность современной автору жизни, несущей в себе предвестие мировой катастрофы.

Выявленные закономерности прослеживаются и в структуре художественного времени. Настоящее время – время действия – движется по законам сказочно-дастанного повествования: оно однонаправлено и формально завершено, развивается последовательно, на что указывают частые упоминания о времени, изображение его длительности (семь дней и семь ночей трамвай едет до пустырей, десять дней Карахмет спускается на дно озера). Это время течет неровно: то бежит («Кузгалып китте вагон, жилдәй бара»; «Вагон как ветер двинулся вперед»), то замедляется («Ташбака төсле, вагон экрен килә»; «Как черепаха движется трамвай»), то останавливается («Ел ел артыннан һаман үтмәктәдер, / Күл буе талибләре көтмәктәдер...»); «А годы всё идут, идут, идут – / Шакирды над водой поныне ждут...»).

Однако формальная замкнутость времени преодолевается соединением в повествовании трех временных планов: детали современной автору действительности переплетаются с приметами исторического прошлого и мифологического будущего. Об истории Казани напоминает рассказ о «тайне озера» – сокровищах, потопленных в нем во время взятия города войсками Ивана Грозного. Широко представлены реалии татарского быта начала XX в. Наряду с именами мифических

героев восточного фольклора: Заркум, Салсал, Сейид-Баттал – упоминаются Никитин, владелец цирка в Казани, депутат III и IV Государственных дум Садри Максуди, мастера французской борьбы в казанском цирке Медведев и Пугач, глава националистической секты Гайнан Ваисов, редакция татарской газеты демократического направления «Аль-ислах» («Реформа»), мыловаренный завод, принадлежавший братьям Крестовниковым, медресе «Касимия», Московская улица, книжный магазин и т.д. Синхронизируя современность и миф, автор создает гротескно-символический образ старого мира и присущего ему алогичного, бессмысленного, хаотичного бытия, наполненного подспудным апокалиптическим смыслом.

Следуя устоявшимся в русской и мировой литературе принципам и приемам сатирической типизации, Г.Тукай сохраняет глубокую связь с народно-национальными и восточными поэтическими традициями. Так, он обращается к жанру восточной литературы, создавая поэму «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» как «сатирическую назира». Как утверждает Р.К.Ганиева, «сатирическая назира со своим ироническим отношением ко второму плану является не только подражанием и стилизацией, но и пародированием»⁴⁸. Ю.Н.Тынянов указывает на присущую жанру пародии способность «обновлять» литературные формы, «освежать» в них «новые конструктивные возможности»⁴⁹. Выделенная ученым «экспериментальная» функция пародии обусловлена диалогической природой жанра, двуплановостью пародийного образа мира: ориентируясь на оригинал, прежде всего на запечатленный в нем образ мира как воплощение определенной эстетической концепции действительности, он в то же время «спорит» с ним, полемически отталкивается от него⁵⁰.

Вопрос об источниках поэмы Г.Тукай: легендах о Кисекбаше и созданных на их основе литературных произведениях – обстоятельно изучен

Р.К.Ганиевой, которая полагает, что Г.Тукай написал свою «назира», опираясь на сюжет поэмы болгарского поэта Али «Кисекбаш», в которой герой и события интерпретировались в духе мусульманской религии⁵¹. Сделав объектом пародирования канонический для современного ему общественно-го сознания текст и трансформировав религиозный дастан в произведение, обличающее религиозный фанатизм, ханжество, невежество, частнособственническую психологию татарского духовенства начала XX в., Г.Тукай проявил большую эстетическую смелость.

В поэме «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» есть рассказчик. Будучи свидетелем событий, о которых он повествует, рассказчик входит в изображаемый им мир, не нарушая его автономности и пространственно-временной обособленности. Но за субъектом речи стоит автор, взгляд которого объемлет кругозор рассказчика и задает комический угол зрения на традиционный сюжет. Перенесение литературных типов древнетюркской литературы в современную жизнь рождает авторскую иронию, которая выражается различными способами. Например, на остранение традиционного сюжета работает эффект обманутого читательского ожидания, входивший в авторский замысел. Стремительно развивающееся действие, как правило, обращается в «ничто». Ю.Г.Нигматуллина связывает эту особенность художественного мира произведения с идеей бесперспективности и бесполезности всего того, что творится на Сенном базаре: «Замечательна в этом плане и концовка поэмы: картина “кипящего действия” завершается схематическим изображением одного из метров классической арабской поэзии»⁵².

Рассказчик не просто вызывает доверие читателя, но и настраивает его на определенную эмоциональную волну. Невольно подчиняясь речевой стратегии субъекта речи и сознания, чита-

тель воспринимает художественный мир тукаевской поэмы не как повторение древнего мифологического сюжета, а как произведение, написанное на остро современную тему. Создавая своеобразную поэму-дастан, автор в то же время преобразует традиционную структуру так, чтобы читатель увидел жанровый канон с иронически-остраивающей позицией. И так, выходя в своем творчестве за рамки жанрового канона, поэт демонстрирует возможность не только «экспериментировать» с традиционными художественными формами, но и сатирически их преломлять.

Перу Г.Тукая принадлежит ряд сатирических стихотворений, в которых объектом обличения становится широкий круг явлений и которые отличаются разнообразием используемых жанровых форм⁵³. С сатирой Н.В.Гоголя данные произведения сближают художественно-стилистические приемы сатирического изображения. Собираемые образы представителей определенных сословных групп создаются с помощью одной-двух деталей, концентрированно выявляющих их социально-политическую сущность и нередко вырастающих в символ. Таковы, например, образы «стеклянной головы» хазрета, в которой «мысли все – как на рисунке, сделанном карандашом» («Стеклоголовый»), «толстобрюхих негодяев» («Трутням», 1906), мулла «чалмоносцев» («Где муллы, что хотят омусульманить Японию?»), «глиняного горшка» с простоквашей, которому уподобляется «мозг начетчика»: «в нем силлогизмов каша» («Вот и вот», 1909) и др.

Для литературной деятельности Г.Тукая характерны такие черты, как органический сплав художественности и публицистичности, сказавшийся в незамедлительности откликов на собы-

тия текущей общественно-политической жизни, в обращении к читателям с пропагандистской речью. Творчество татарского поэта отличается богатством эмоциональных оттенков комического. Здесь и беспощадный, обличительный смех над трутнями, «проглотившими светлое будущее» народа; и гневное обличение политики правительства («Государственной думе»), и презрительный сарказм, клеймящий алчность и корыстолюбие, невежество, лицемерие, порочные нравы духовенства; и смешанный с горечью и гневом смех над старотатарским бытом («О нынешнем положении», 1905; «На нас напраслину возводят», 1907); и презрительная насмешка над представителями национальной интеллигенции («Он ли?.. Он!», 1908; «Мингадж», 1909; «Националисты», 1910; «Молодежи», 1910; «Сибгатуллин», 1910; «Восхваление Мустафы», 1912; др.); и язвительная ирония, звучащая в ответах приятелю, «который просит совета – стоит ли жить на свете»; наконец, смех, проникнутый состраданием к угнетенному народу («Гнет», 1911; «Религия и народ», 1912; «Чего не хватает сельскому люду», 1912).

Перу Г.Тукая принадлежит немало памфлетов и фельетонов, вызывающих более к разуму читателя, нежели к его чувству, и отражающих стремление немедленно вмешаться в обсуждение самых острых и сложных социально-политических, идеологических и моральных проблем. Обусловленные этими гранями литературного дарования Г.Тукая элементы сатирической образности в большей степени соответствуют особенностям сатирической поэтики М.Е.Салтыкова-Щедрина. Но тема «Г.Тукай и М.Е.Салтыков-Щедрин» требует отдельного самостоятельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пехтелев И.Г. Тукай и русская литература. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. – 120.
- ² Халит Г. Многоликая лирика. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. – С.73 – 74.
- ³ Ганиева Р.К. Сатирическое творчество Г.Тукая. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1964. – С. 31.
- ⁴ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1.: Шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 227.
- ⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – Л.: Сов. писатель, 1988. – С. 287.
- ⁶ Лаисов Н.Х. Лирика Тукая: вопросы метода и жанра. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1976. – С. 38.
- ⁷ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 251.
- ⁸ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 72.
- ⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С.363.
- ¹⁰ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 135.
- ¹¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 369.
- ¹² Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 73.
- ¹³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 366.
- ¹⁴ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 135.
- ¹⁵ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С.368.
- ¹⁶ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 135.
- ¹⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С.369.
- ¹⁸ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. – С.172.
- ¹⁹ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 121–122.
- ²⁰ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 384.
- ²¹ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 95.
- ²² Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 118.
- ²³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 380.
- ²⁴ Ганиева Р.К. Сатирическое творчество Г.Тукая. – С. 35–36.
- ²⁵ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – С. 170.
- ²⁶ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 124.
- ²⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 386.
- ²⁸ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 124.
- ²⁹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 386.
- ³⁰ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 119.
- ³¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 381.
- ³² Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – С. 198 – 199.
- ³³ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 125.
- ³⁴ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 387.
- ³⁵ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 127.
- ³⁶ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 390.
- ³⁷ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 130.
- ³⁸ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 392.
- ³⁹ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – С. 172.
- ⁴⁰ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 128.
- ⁴¹ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 390.
- ⁴² Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 127.
- ⁴³ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 389.
- ⁴⁴ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – С. 170.
- ⁴⁵ Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – С. 171.
- ⁴⁶ Тукай Г. Сайланма әсәрләр: 2 т. Т. 1. – Б. 130.
- ⁴⁷ Тукай Г. Стихотворения: пер. с татар. – С. 392–393.
- ⁴⁸ Ганиева Р.К. Сатирическое творчество Г.Тукая. – С. 42–43.

⁴⁹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: статьи. – М., 1965. – С. 29.

⁵⁰ См.: Морозов А.А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 48–77; Новиков В.И. Книга о пародии. – М., 1989. – С. 52–53.

⁵¹ Ганиева Р.К. Сатирическое творчество Г.Тукая. – С. 45.

⁵² Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – С. 171.

⁵³ См.: Ганиева Р.К. Сатирическое творчество Г.Тукая. – 84 с.

Аннотация

Сопоставительный анализ «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и поэм Г. Тукая «Шурале», «Водяная» с точки зрения функционирования категории фантастического позволил установить, что жанровые стратегии притчи и анекдота в повестях Н.В.Гоголя находятся в отношениях взаимодополнения, оппозиции, полемики, в то время как в произведениях Г. Тукая доминирует притчевое начало, которое подчиняет себе жанровую стратегию анекдота. Выявлено, что хронотоп Сенного базара, подобно образу города в «Петербургских повестях» и «Ревизоре» Н.В. Гоголя, становится основной «единицей» обобщения в поэме «Сенной базар, или Новый Кисекбаш». Сделан вывод, что, показывая разрушение функционально-телеологического телесного единства, с одной стороны, и стирая границы между разнородными и несоединимыми, по существу, полярностями – с другой, автор создает гротескно-символический образ старого мира и присущего ему алогичного, бессмысленного, хаотичного бытия, наполненного подспудным апокалиптическим смыслом.

Ключевые слова: русская литература, татарская литература, сопоставление, жанр, фантастика, гротеск.

Summary

The comparative analysis of «Evenings on a Farm Near Dikanka» by N.V. Gogol and poems «Shurale», «Mother of water» from the point of view of functioning of the category «fantasy» allowed concluding that genre strategies of a joke and parable in the stories by N.V.Gogol are in complementary relations, opposition, polemics while in works by Tukay parable origin dominates and overrides the genre strategy of a joke. It is revealed that the chronotope of the Hay bazaar like the image of the city in «Petersburg stories» and «The Government Inspector» by N.V. Gogol becomes the main unit of generalization in the poem «The Hay Bazaar or New Kisekbash». It is concluded that demonstrating the destruction of functional teleological unity on the one hand and eliminating the distinction between mixed and unconnected polarities on the other hand the author creates grotesque symbolic image of the old world and peculiar to it illogical senseless, chaotic existence, filled with apocalyptic sense.

Key words: Russian literature, Tatar literature, comparison, genre, fantasy, grotesque.