

УДК 821.0

ХУДОЖЕСТВЕННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СНОВИДЕНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТАТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ НАЧАЛА XX в.¹

В.Р. Аминева, кандидат филологических наук, доцент

В произведениях татарских писателей начала XX в. (Г.Ибрагимова, Г.Исхаки, Ш.Камала, Г.Рахима) сны выполняют сходные функции: являются средством самоуглубления и самоанализа; откликом на непосредственные впечатления; способом психологической индивидуализации характеров; предваряют последующее развитие сюжета и приобретают прогностическое значение. Анализ идейно-художественной функции снов и видений открывает в творческом методе татарских писателей тенденцию к синтетическому и универсальному воспроизведению действительности, к мифологическому удвоению и сакральному углублению мира.

Форма сна занимает особое место в художественном мышлении писателей начала XX в., что обусловлено предельной активизацией внимания к бессознательному, его взаимодействию с сознанием и самосознанием личности, обострившимся интересом к «окнам в другую реальность». Писатели не только формируют обширное функциональное поле онейрических элементов в художественном тексте, но и экспериментируют с различными способами их воплощения.

Например, первый сон Марьям в романе Г.Ибрагимова «Молодые сердца» превращается в реальность, это апока-

липтическая программа всего романа. Это концептуальный сон: в нем звучит мотив, мифологическое значение которого символизирует вселенскую катастрофу, разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил: «Менә, менә тагы бер... ике... күп булса, өч минут кына үтсен – көтелмәгән бер афәт чыгар да, бөтен дөнья жире, күге белән буталыр; һәммә нәрсәнең асты өсткә килеп, барлык жан ияләре артык дәрәжәдә мөдһиш булган гомуми үлем тарафыннан берьюлы жотылыр; бер минутта бөтен кяинат ниһаясе булмаган юклык караңгылыгы диңгезенә әверелер кеби тоела. Шул вакыт ерактан, бик ерактан, әллә кайдан түбәннән, ниһаясез караңгы вә тирән һавиянең нәкъ төбәннән килгәнгә охшап, бер тавыш ишетелә башлый»¹. В составе образного комплекса, рисующего картину солнечного затмения, присутствуют следующие компоненты: превращение светлого в темное, смена упорядоченности хаосом, покоя и равновесия – беспокойством и неустойчивостью, резкость, внезапность наступления перемены.

Природная аномалия имеет два измерения: космическое и психологическое. Солнечное затмение, угрожающее мирозданию и жизни, вносит в мировосприятие человека страх, рас-

¹ Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 10-04-29406-а / В / 2010.

терянность и оцепенение: «Хэйрәттән гақыллар эшләмәс, күзләр аермас булды... Адәмнәр гүя юлларыннан шаштылар. Һәркем баскан жирендә катып калды... <...> Адәмнәр үзләре курыкмыйлар да, ләкин һичбер нәрсә аңламыйлар – гүя жан вә миләрен хэйрәт ташкыны басты, гүя ниндидер бер явыз кул аңларның миләрен суырып алган да, анда ниһаясез аптырау куәсенә башка һичбер нәрсә калмаган... Дөнъяның караңгылыгы куәтләнә, куркыныч арта бара шикелле...»². Раскрывая негативную символику солнечного затмения как понятия в равной мере космического, конкретно-исторического и обобщенно-психологического, А.М.Саяпова выявляет экзистенциальный подтекст социально-философской концепции писателя: «Образ затмения порождает образ странного мира, в котором господствует страх перед пугающей темнотой («куркыныч караңгылык»). Результатом страха стали безумие и слепота, приведшие к тому, что люди стали сбиваться с дорог своих, застывать «столбами» и т. д. <...> затмение – причина той злой силы, которая лишает человека сознания, повергая его в состояние оцепенелого недоумения-покая перед открывающейся пустотой, устрашающей бездной жизни времени катастроф»³.

Особенно важны переходы от темноты к свету, а затем вновь к холоду и мраку. Голос, доносящийся откуда-то снизу, из бездны, вначале чужой, тревожный и настолько страшный, что готов пронзить сердца насквозь, оказывается призывом муэдзина к молитве. Столб, тянущийся ввысь, к небу, превращается в минарет мечети, разрывающий тьму. Сон выстраивает такую модель мира, в которой эксцессы и аномалии сводятся к норме, фиксируются в качестве закономерностей. Эту модель структурируют принципы цикличности и центрированности. Принцип цикличности реализуется в чередовании света и тьмы, верха и низа, бездны, пропасти и возвышенной

области неба, луны – полярных противоположностей с сильным полем напряжения между ними. Во всех темах, связанных с иерофаниями луны (периодического перерождения; Времени и Судьбы; перемен, отмеченных противопоставлением Света и Тьмы или равновесием между бытием и небытием, возможным и подлинным), М.Элиаде выделяет в качестве господствующей идею ритма, «воплощающегося в последовательности противоположностей»⁴. В татарской литературе образ луны поэтизирован. Он восходит к мифу о Зухре, которая, терзаемая жестокостью мачехи, просит у луны избавления от страданий. Луна отвечает на мольбы девушки и забирает ее к себе. Проблематика этого светового образа в данном тексте состоит в синтетическом его характере, объединяющем в себе сочувствие и равнодушие, способность к сопереживанию и бесстрастность, свет и холод, эмоционально-чувственное и интеллектуальное начала: «Ул тулган; үзе бик зур, бик ерак, бик артык матур вә хыялы тәстә нурлы, ләкин бу нурда вә бу югарылыкта мөлаямәт вә иркәлектән бигрәк кибер катыш салкынлык бардыр шикелле тоела. Ул, бер генә минутка суык вә һавалылыгын азайтып, сәждәдән калыккан адәмнәргә бер генә, тик бер генә мөртәбә, сөеп, иркәләп карый да калын катлаулы кара болыт артына кача»⁵.

Вместе с тем важна и центрированность созданного образа мира. Луна восстанавливает привычный жизненный ход и защищает человека от враждебных сил бытия: «Ләкин күңел ышанмый – бу чынлап та ай булдымы, әллә тәңренә тәжәллисе идеме? Шуннан соң теге куркыныч тәмам югалып, дөнъя үзенә табиғый хәленә төшә, адәмнәр дә, гади төннәрдәге кебек, үз юлларына китәләр»⁶. Луна – традиционный образ, означающий манифестацию божественной сущности. Таким образом, созданная во сне картина мира сугубо архитектурна: устойчива, не случайна, провиденциально

завершена. В этом миропорядке ничто не может быть вполне суверенным, инициативным, свободным от сверхличной мотивировки.

В этом эсхатологическом сне конструируется мифологическая вселенная с присущими ей магическими зависимостями и мистическими сопричастностями, связующими действие человека и всеобщий природный ритм, становление или распад миропорядка. Марьям видит рядом с собой человека, с которым шла по длинному и узкому тупику. Это был ее муж Фахри – человек, которого она не любит и к убийству которого готовится. Негативно-магический аспект пересечения макро- и микрокосма воплощается в преступлении, совершаемом Марьям: «Фараз итегез, тәңренен үзеннән әмер килде: сез хәзерге минутта бөтен дөнъяның язмышын үзгәртәчеге ачык мәгълүм булган бер зур эшне башкарырга тиешлесең; менә бер бармагыңызны гына кыймылдатыңыз, хәзер теге зур эш эшләнәр, теге мөдһиш нәтижә мәйданга килер...»⁷. В данной системе значений становится понятной таинственная связь между убийством Фахри и предшествующим этому событию потрясению основ бытия. В конце романа Фахри действительно убивают, но это событие не восстанавливает утраченную упорядоченность мира, а лишь подытоживает тему отпадения от целого, устранения персонажа из круга положительных культурных ценностей.

Итак, во сне задается существенная для всего романа антиномия «жизнь – смерть», вернее – насильственное уничтожение жизни. Детали (портретные, психологические, пейзажные), реплики, жесты героев изображаются как приметы кризисного состояния действительности, элементы негативно-деструктивных процессов, угрожающих мирозданию и жизни. Так, в глазах Марьям горит огонь, питающийся бессознательным и инстинктивным и обладающий разрушительной силой, руки дрожат, во всей внешности про-

ступает что-то ужасающее («бөтен торышына коточыргыч бер төс чыгып, таный алмаслык бер кыяфәт ала»). В характеристике Фахри используются мотивы холода, льда, указывающие не только на эмоциональную пустоту, но и на качества, несущие в себе смерть.

Сложным символом, вбирающим в себя мотивы ужаса, тьмы, преступления, смерти, становится железо. Оно играет в романе Г.Ибрагимова аналогичную негативно-деструктивную, танатологически ориентированную роль, становясь орудием преступления, символом смерти. Во сне Марьям убивает мужа из револьвера, который дали ей незнакомые люди. В другом сне Марьям железо приобретает форму ножа – орудия убийства: «... ул адәм Фәхри булды да, кулындагы зур пычагың ялтыратып, буларга таба атлый башлады. Булар икәү имеш, якындагысы Зыя имеш... Мәрьям, теге пычаклардан куркып, Зыяга таба: «Абау, харап булдык, безне үтерә...» – дип ташланырга өлгермәде, Зыя урыныннан сикереп торды да, кунычыннан зур пычак чыгарып, Фәхригә каршы килде»⁸.

В образ мира, который создается во сне, входят и высокие вечные ценности – красота и любовь. Во второй части сна, построенной по контрасту с первой, возникает высшее и идеальное пространство, заполненное божественным светом: «... көнме, төнме – аерыр хәл юк; дөнъя башка һичбер вакытта булмаган хыялый төсле нур белән тулган. Күк аяз, ачык һәм бик ерак булып, анда карасаң, күз камашырлык, адәмнең йөрәген бер минутта илаһи куәт илә тутырып, рухыңны яндырган гыйшыкка чыдый алмый, сәждәгә китәрлек жәмал балкый»⁹.

«Световые» мотивы воплощают неоплатоническую и религиозно-мистическую традиции метафизики света: «Так, примерно с IX века в арабоязычной философии, в мусульманском неоплатонизме в особенности, утверждается монистическая теория «божественного света» (по-арабски «ишрак»), согласно которой творец пе-

редает светоносную энергию сначала Мировому Разуму, через него Мировой Душе, а затем природе и вещам»¹⁰. Свет как средоточие божественной энергии снимает универсальную поллярность неба и земли, дня и ночи, стирает различия между материальным и идеальным.

С одухотворяющей природой света связано понятие красоты: «Красота есть не просто мера приобщения «вещи» к ее объективным истокам, но, прежде всего и по преимуществу, символическое отражение субстанциального качества Бытия как такового и сущности Бога»¹¹. С точки зрения восточного менталитета гармония составляет фундамент Мироздания, и человеку следует только сопрягать свою жизнь с законами космического совершенства, расширяя сознание, открывая в себе вселенский свет.

И в Зые, как и в окружающем мире, заложена некая врожденная светоносность, «лучезарность», делающая его причастным не только к гармонизированной эстетике космического порядка, но и к тайнам бытия: «Аның зур күзләре тирә-якка нур чәчеп туктаусыз елмаялар. Ул әүвәлге Зыя, ләкин бүген аның матурлыгы арткан, бөтен торышы нурга чолгангандай тоела»¹². Зыя и Марьям попадают в удивительно прекрасный сад с необыкновенными деревьями, шелковыми травами, ало-розовыми цветами, типологически близкий райскому саду. Сад в мышлении мусульман «олицетворял собой Мир, вбирая в себя всю тайнопись прошедшего, настоящего и будущего времени»¹³. Согласно исследованиям исламоведов, историческая судьба человека по велению рока должна обрести свою полноту и завершенность в исходном для него пространстве рая, т.е. там, где и была начата история человечества. Верующему человеку, совершившему однажды «путь нисхождения», предстоит проделать обратный путь – «путь восхождения»¹⁴.

Под воздействием божественного света герои лишаются земной тяжести

тела и приобретают воздушную сущность, дающую способность к вознесению: «Зыя белән Мәрьям шуларның уртасыннан баралар. Аяклары жиргә әллә житә, әллә юк; гәүдәләре жиңеләйгән; гүя һавада тора алалар кеби, гүя шул чәчәкләр өстеннән, шул нур дингезендә йөзеп барган кеби йөриләр»¹⁵. Пространство сада, заключенное в метафизической глубине мироздания, оказывается тем локусом, в котором Зыя и Марьям обретают счастье и единство: «Күңелләре әллә кая, әллә кая ашкына; телләр сөйләми, һәм аңа ихтыяж да юк. Чөнки бүген шул дәрәжәдә якынлашканнар ки, бер-беренен йөрәкләрендә булган хиссиятне сүзсез үк аңлыйлар»¹⁶. Образ сада имеет символическое значение единения с Абсолютом, постижения истины: «Последним этапом постижения является путешествие по четырем райским садам, последний из которых (Сад Сущности) объединяет мужской и женский принципы, но уже в состоянии взаимопреодоления и снятия противоположностей»¹⁷.

Идея гармонического мира, примиряющего противоположности и включающего в себя микрокосм как человеческого существования, так и природы, воплощается в образе шатра: «Ул бундый нәрсәне күргәне булу түгел, әкиятләрдә дә укыганы юк иде. Чатыр тыштан кечек булса да, эче бөтен бер дөнья: анда бар ниһаясез зур дингез; ул дингезнен әллә кай бер жирендә канатларын каерган пароходлар йөри; жир йөзөндәгегә бер дә охшамаган матур кошлар оча; әллә кай бер жирендә, матур агачлар уртасында, тәннәре нурдан яратылганга охшаш чибәр хатыннар су керәләр. Булар, әлбәттә, жир хатыны булмас, булар йә пәриләр, йә хурилар булыр. Чатырның бер ягында баягыдан да гажибрәк төсле нурга болганган чәчәкләр гөрләп утыра. Шулар уртасында тәхеткә охшаш бер урын бар»¹⁸. Значение шатра как устойчивого образа Храма и небесной скинии, который определяет архитектурную, изобразительную и духовную

деятельность мусульман, раскрывается в исследованиях Ш.М.Шукурова: шатер, введенный в художественное сознание как нечто идеальное, родовое и возможный объект сравнения и уподобления, является архетипом Каабы и истинного, небесного Храма, т.е. Дома Бога¹⁹.

О.Х.Кадыров обратил внимание на два плана образа шатра в романе «Молодые сердца»: «Первый план этого образа представляет собой продублированный идеальный мир, который с привлечением новых деталей предстает как более маняще-прекрасный. В другом плане этот образ воспринимается уже не просто как материально осязаемая внешняя оболочка, которая окружает героев, но и как некая идеальная сфера, идеально-гармоничский мир, абсолютно соответствующий устремлениям прекрасных и чистых сердцем Зыи и Марьям. Не случайно, предназначенная для двоих, сфера шатра одновременно вбирает в себя «идеально законченный мир» («бөтен бер дөнья»), многообразие его красок»²⁰. На религиозно-метафизический смысл, который приобретает топос шатра в аксиологическом контексте арабо-мусульманской культуры, настраивается «психологическая реальность» проекции внутреннего опыта («мечты»). Мир идеала несет полноту ощущений, чувства счастья и гармоничности бытия.

Выстраивается символический ряд: море, крылатые пароходы, женщины, тела которых сотканы из лучей, сказочные птицы, цветы, излучающие свет, наконец, трон, на который восходит ставшая в эту минуту прекрасней гурий Марьям, молитвенно преклонивший перед ней, ее красотой, обладающей божественной силой, колени Зыя – это элементы структуры мироздания, объединенные в одно неразделимое и иерархически упорядоченное целое. Соприкосновение божественного духа и праведной души выражается во вдохновенном, интуитивно доверчивом, целостном эмоциональ-

но-нравственном восприятии красоты мира.

Символика тронной сцены связывается с универсальными мифологическими представлениями о «центре мира». Как сакральный центр позитивно отмеченного пространства, средоточие высших духовных ценностей, трон ориентирует повествование по оси «верх – низ», соединяя явное и тайное, материальное и духовное, мир земных и небесных форм, человеческое и божественное. Репрезентируется, таким образом, вертикальная модель мира, семантически обусловленная логикой бинарных оппозиций аксиологического и этического характера.

Однако тронную сцену сменяет падение в пропасть, погружение в бездну черного хаоса. «Ләкин бу хәл озакка бармады: <...> бөтен тирә-як кара пәрдә илә чолганьп, чәчәкләр кара көйде; дөнья, теге хыялый төсле нурдан язып, кара корымдай бер сый-фатка керде; һәм шул минутта Мәрьям туташ, астындагы тәхетнең каядыр китеп, үзенең, зур куәт илә атылган таш рәвешендә, ниһаясез тирән вә карангы һавиянең төбенә таб ирексез төшөп барганын хис итте»²¹. Во сне мы видим доведенную до предела психологическую напряженность духовного мира героини.

Сюжет сна не просто повторяет извечный природный ритм смены света и тьмы, космоса и хаоса, добра и зла, жизни и смерти. В нем отображается состояние мира в преддверии больших потрясений, на грани краха и уничтожения. Редкие проблески света – только мираж, тут же тонуший во мраке. Сон наполняется историческим содержанием, осмысленным в философско-экзистенциальном ключе.

В фантастическом двойном сне Марьям запечатлены катастрофическое восприятие действительности, сугубая конфликтность бытия, резко обострившееся чувство зависимости от враждебных человеку субстанциональных сил, метафизического зла. На фоне сна и в сопряжении с его мотивами мно-

гие сюжетные события – разлука Зыи и Марьям, замужество Марьям, гибель Зыи – начинают восприниматься как глубоко закономерные. Образы и мотивы сна, проецируясь на окружающий контекст, намечают перспективы символической интерпретации центральных коллизий произведения. Первый сон Марьям предваряет и сам тип повествования в романе. Два плана сюжетного развития – личный (линия Зыи, Марьям и Фахри) и исторический (линия национальной и мировой истории) параллельны, тесно связаны друг с другом и входят в третий – план философского обобщения. Целостность художественного изображения дисгармонии, постижение общего смысла эпохи предполагают возведение частного, эмпирического к универсальному и всеобщему.

Характерная черта творческого метода Г.Исхаки состоит в том, что моменты, когда человек оказывается перед выбором, сопровождаются или предвосхищаются снами, кошмарами, подсознательными душевными движениями. В ночлежке для бедных героиня романа «Нищенка» видит кошмарный сон, в символических образах которого сопрягаются пророчества о перепутьях национальной судьбы и перипетиях жизненного пути героини. Ей снится, что вода, по которой она плыла вместе с родителями на корабле, превращается в песок. «Менә парашут бара торган су бик киң, имеш. Бик киң менә ул су түгел, имеш, кыр, имеш. Парашут туктады. Һәммә яктан ком чорнап алган, имеш, халыклар шул комнан китәләр, имеш. Менә Сәгадәт тә шуннан китте, имеш. Этиләре ни өчендер калдылар, имеш»²². Вода, ставшая песком, означает разрыв с привычным пространством жизни: возврат в старое невозможен, а устремление в неизвестность – неизбежно. Оставшиеся на пароходе, символизирующем безвозвратно утерянную прошлую жизнь героев, родители Сагадат вскоре умирают.

Замкнутый, устойчивый, структурированный *spatium* парохода сменя-

ется открытым, неупорядоченным, необжитым и тревожным пространством поля, символика которого обеспечивает интенциональное позиционирование горизонтальной перспективы модели мира. Сагадат выводится из привычной обстановки и попадает в новые условия жизни. Освоение социально-исторического пространства своей страны приведет к расширению кругозора героини.

Сагадат кажется, будто ее пытаются ужалить змеи и наступают поля чертополоха – традиционного символа греха и печали: «Ком арасында еланнар выжвыж итеп моны чагарга киләләр, имеш. Менә бара-тора Сәгадәт ялгыз гына калды, имеш. <...> Менә матур чирәм. Алай булса да, әллә нинди шайтан таяклары сирәк-сирәк кенә бар, имеш. Бара-бара барган саен шайтан таягы күбәя, имеш. Бервакыт һәммә ягы шайтан таягы булды. Шайтан таягыннан башка бернәрсә дә юк, имеш. Шайтан таяклары монарга килеп ябыша башладылар. Сәгадәтне чәнчә башладылар, имеш»²³. В змеях, олицетворяющих зло, обман и искушения, воплощаются угрозы, исходящие от враждебного мира. В некоторых мифологиях образ змеи связан с прохождением через ситуацию временной смерти, за которой следует символическое рождение в качестве нового человека. Впереди Сагадат ждут тяжелые испытания, беды и несчастья. Она одна противостоит внеположной ей субстанции мирового бытия.

Сны в романах Г.Ибрагимова и Г.Исхаки «предвосхищают» последующие события, открывая область таинственного, ирреального, инобытийного, и являются, таким образом, способом конструирования двоимирия. В произведениях татарских писателей прогностическая функция снов связана с идеей предопределенности судьбы человека, восходящей к религиозному учению – теологическому фатализму. Сны не только раскрывают скрытое, потаенное в душевном мире героев, но и являются знаками трансценден-

тного. Они нередко оказываются исходным пунктом для достижения того, что происходит с героями в реальной действительности. Сны выступают в роли посредников между двумя планами бытия, предельно разводят их и в то же самое время максимально сближают. Смысл, который открывается в функции снов и в их телеологии, усиливает внутреннее смысловое единство произведений, принадлежащих одной национальной традиции, через акцентирование доминантных аспектов их проблематики.

Эстетическую функцию формы сна, разрушающего единство изображенной жизни и эпическую целостность человека, и его роль в создании вероятностного, неопределенно-множественного статуса субъекта и его судьбы определил М.М.Бахтин: сон «вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как «мир наизнанку»). Жизнь, увиденная во сне, остраивает обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому (в свете увиденной иной возможности). И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие, и лучшие), испытывается и проверяется сном»²⁴.

Структурно-смысловая интерпретация снов, получившая развитие в работах В.Н.Топорова, выявляет познавательный потенциал онейросферы. Согласно этой концепции, сновидения образуют символическую систему, включающую в себя бессознательное и архетипическое как психический опыт самобытия. В свете теоретически обоснованного «антропного принципа», предполагающего взаимную адаптацию человека и вселенной, дана характеристика функциональной семантики сновидений²⁵.

В произведениях Г.Ибрагимова и Г.Исхаки дана глубокая характерологическая разработка сновидений. В романе «Молодые сердца» сны являются одним из способов психологического

анализа моральных основ характеров героев. После убийства старика-сторожа Марьям и Зыю мучают страшные сны: «Гүя энә шул таш өйнен бер почмагы ачылыр да, кәфеннәрен өстерәп Хажи карт килеп керер... яисә анын, белмим, каяндыр авыр ынгырашулары ишетелер кебек тоела иде. Төшләрдә дә бик борчыды. Мәрьям аны ничә мәртәбә кәфене белән килгәнән күрәп, куркып уянды. Мондый вакытта ничә көннәр авырып та йөри иде. Зыя бервакыт шундый төш күрдә. Зур бер су. Шунда бик калын баганалар өстендә зур күпер. Ләкин һичкем йөрми дә, йөргәнгә охшамый да. Шул күпернен астына караса, ниндидер бер мәет ята. Хажи картка охшый кебек, юк та кебек... Ул, ни эшләргә белмичә, арткамы, алгамы атларга аптыраган минутта, хода белсен, кайдан, әллә тирә-якның караңгылыгынан оешып, шунда бер күлгә ясалды... Менә шул күлгә ката бара, калыная бара. Менә ул куе караңгылык эчендә һич селкенми торган бер сурәткә әйләнде... Үзе кап-кара... Ялтыр күзләре гел мона карап торалар... Менә анын бер кулы күтәрелде дә әүвәл теге мәеткә таба ишарә кыйлды, сонра мөдһиш вә куркыныч күзләрен әйләндереп, Зыяга бармак белән яный башлады...»²⁶.

Сновидение фиксирует тяжесть душевного состояния человека, совершившего преступление. Не дающие Зыю покоя чувства вины, укоры совести трансформируются в зрительные образы. Тень, возникшая из тьмы, превратившаяся затем в черный силуэт со сверкающими глазами и грозящим пальцем, перекликается с целым рядом символических мотивов, пророчащих катастрофу, нагнетающих атмосферу страха. Эмоционально-напряженное содержание сна – символическая параллель к пережитому героем сильному душевному потрясению. Повторяемость картин сна усиливает и акцентирует напряженность чувств Зыи, сосредоточенность на них, передает ту нравственную пытку, через которую он проходит. То, что произошло,

автор, безусловно, относит к переломному моменту в жизни Марьям и Зыи.

Внутренние перемены, произошедшие с героями, помогает понять следующее сновидение Марьям: «Яр буенда зур-зур кимәләр тора... Йа ходай, кимәләр түгел имеш, – кулларына әллә нинди нәрсәләр тоткан адәмнәр имеш... Ходаем, нинди куркыныч йөзләре: женнәр, пәриләргә! Абау, илаһым, бу ни эш, бу ни эш? Шулар куркынычлардан берсе үзенең зур, куркыныч, усал һәм кара күзләре белән бергүктә Мәрьямгә карап тора... Йа ходай, бусы ни тагы? Шулар куркыныч адәм һаман күзләрен алмый, гүя карашы белән аны ташка әйләндермәкче; ә үзе үзгәрә бара, үзгәрә бара, үзгәрә бара. Бу ни бу, төшме, өнме? Үзгәрә торгач, шулар адәм таныш бер кыяфәткә әйләнде. Гүя Мәрьям аны танып, ләкин кем икәне хәтеренә генә килми. Шулар дип уйларга өлгермәде, ул адәм Фәхри булды да, кулындагы зур пычагын ялтыратып, буларга таба атлый башлады»²⁷. Сон психологически обоснован, мотивируется предшествующими событиями и связанными с ними переживаниями: Марьям получает известие, что Зыю забирают в солдаты, не имеет возможности проститься с ним перед отъездом.

Качественное преобразование образов: лодки превращаются в людей, далее оказывается, что это не люди, а черти и ведьмы, Марьям узнает в человеке со страшным лицом Фәхри, – погружает ненавистного Марьям человека в мощный поток мифических ассоциаций. Но страшные, фантастические, апокалипсические проекции героя указывают на темные корни бытия не только в душе Фәхри, но и Марьям. В стихии сна обнаруживается неожиданная общность противопоставленных в романе героев – Зыи и Фәхри (у обоих в руках появляется нож, оба готовы совершить преступление), преодолевается установленное в романе различие их характеров, позиций, жизненных ролей и судеб.

Первый сон открыл Марьям то, что она не знала о себе, из второго

сна она приобретает знание о людях, с которыми тесно связана ее судьба. Обобщающая, интегрирующая повествовательная семантика сна обнажает деструктивно-пугающие глубины ночной души в каждом из героев. Зло, преступление становятся универсальным началом, объединяющим всех участников любовной драмы.

Разлука с Зыей воспринимается Марьям как катастрофа, крушение надежд на счастье: «Шуннан соң аны алып киттеләр. Мәрьям калды. Ул, актык мәртәбә күз карашты, Мәрьямгә өмитсезчә кул селекте: – Юк, булмый; өмит бетте!»²⁸. Регулируя понимание романа смысловым освещением его ретроспективы и перспективы, сон является смысловым сгущением ситуаций, которые повторяются в реальной жизни героев.

Из онейросферы в контекст обрамления переходит мотив неразличения сна и яви, материального и идеального, заряжающий все дальнейшее повествование и организующий романное пространство и время по законам сновидческой логики. После отъезда Зыи Марьям впадает в переходное состояние между сном и явью, состояние на пороге двойного бытия. Восприятие жизни как сна воплощается в «затемненности» сознания, неспособности к действию, непосредственному переживанию, адекватной оценке происходящего. Нейтрализуется противоположность добра и зла, любви и ненависти, красоты и безобразия; стираются границы между различными феноменами, их признаками и качествами. Память становится деструктивной, обманчивой, ирреальной: «Хәзер дә ачык хәтерли алмыйм: әллә өнемдә, әллә төшемдә мин сине күргәли торган идем. Ләкин бер дә әүвәлге кебек түгел идең, кыяфәтң дә, мөгамәләң дә башка иде: жә кайгылы күзләрең белән ерак бер жирдән миңа озак карап тора идең дә, шелтәнемә, өмитсезлекнемә аңлаткан рәвеш белән кул селкеп китә идең; жә булмаса, караңгы төндә, ерак тау башында тор-

ган сыман булып, әллә кайда, күз аермас, тавыш ишетмәс жирдә карангы пәрдә аша караган кебек кенә күренә иден дә, акрын гына артка чигенеп, ходай белсен, ниндидер кин, ерак булган мөбһәм хыял дөнъясына кереп югала иден. <...> Гомумән, миңа дөнъя әллә бар иде, әллә юк иде. Әллә тагы бөтен нәрсә юкка чыгып, анларны тик төштә генә күрә, яки әүвәлдә күргән эшләр хыял күгемдә, хәтеремдә генә урала иде...»²⁹. Равнозначность противоположных полюсов, их отождествление проявляются в позиции аксиологического безразличия: «мне все равно!».

Сон наяву подменяет жизнь и порождает иллюзию некоего автономного существования, воплощаясь в мотиве двойничества («я» и «не я»), противоречивого отношения к себе: «...Белмим, белмим, валлаһи, бернәрсә дә белмим: ничек ул эшләр булды да, ничек итеп мин бу хәлгә – түбәнгә төшә алдым?.. Мин ни белән дә булса сихерләндемме? Әллә ул көннәрдә башымны югалтып, гакылымнан язып йөрдөмме?.. <...> Син киттең – менә шуның белән бергә минем аңым үзгәрдеме, башыма икенче ми, күкрәгемә башка йөрәк куйдылармы, әллә хәтерем югалдымы? Ни дә булса булды, мин дөнъяны икенче төрле күрә башладым»³⁰. Брак с Фахри переживается Марьям как потеря своего «я», событие, сделавшее ее чужой для самой себя.

Как и во сне, течение времени нарушается. Подобно тому, как в момент сновидения человек может «прожить» гораздо более длительный период, чем собственно длится сон, так и в перцептуальном пространстве сознания героини короткий миг вбирает в себя достаточно длительное разворачивание событий: «Чынлап та, нидер булды бугай... Гүя туй диделәр, гүя миннән ризалык та сорадылар... Гүя кешеләр белән бергә мин дә көлдем, шатландым, хәтта Фәхри белән күрешүемне, ана кул биреп, сөйләшүемне, аның белән икәү калуымызны да безаз хәтерлим. Ләкин ачык белә алмыйм: ул өнемдә булдымы, әллә төш иде-

ме?»³¹. В рассказе Марьям о своем замужестве, являющемся своеобразным способом понять смысл произошедшего, воспроизводятся такие принципы организации снов, как прерывистость повествования, внимание к кризисным моментам, относительность времени и его векторная направленность.

Выход из ситуации полного оцепенения, апатии, бесстрастного автоматизма осознается как пробуждение, возвращение в здешнюю жизнь: «Уйгандым, уйгандым, инде чыннан уйгандым! Ходаем, ни күрим, ничек итеп бу каһәрәңә түзим? <...> Шул вакыт, шул халәт мине уйгатты; ләкин... ләкин, газизем, кашки мин уйганмам...»³². При этом остается неясным, прошлое или настоящее, ставшее невыносимым, считается сном: «Әйт, зинһар, әллә болар бар да төш кенәме, әллә Фәхри дә юк, мин ана кияүгә дә бармаганмын, – булар бар да йокы хыяляте яисә авыр саташулар гынамы?»³³. И далее: «Ни булса булгандыр, – анлар, бөлки, төштер дә. Ләкин хәзергесе хакыйкат иде: сызылып таң атканда, карангы катыш яктылы, хыялый төсле бүлмәдә, мамык мендәрләр өстендә мин Фәхринә куенында идем!»³⁴. Процесс перехода от сна к действительности вначале происходит на физически-витальном уровне и выражается в мотиве сердца, рвущегося из груди; далее распространяется на психически-экзистенциальную сферу. «Я» героини вновь обретает свой личностный статус, эмоциональная холодность сменяется полнотой чувств. Глубину страдания и остроту переживаний традиционно передают слезы. Мотив невыплаканных, тайных слез проходит через произведения Ф.Амирхана, Г.Исхаки, Ш.Камала. В данном случае слезы не приносят облегчения, напротив, они действуют как яд, причиняют нестерпимую боль: «Ләкин башка вакыттагы кебек бу күз яше үзе белән бергә минем йөрәгемдәге кайгыны чыгарып түкмәде, жанымә жинеллек, күңелемә жуаныч бирмәде, – бу яшь, бу яшь дәрәясы авыр иде, салкын иде;

моның һәрбер тамчысы үзе белән бергә жанның әллә нинди назик вә яшерен жирләрен өзеп, йөрәкне агулап ала иде...»³⁵. Прием психофизического параллелизма выявляет природно-естественную основу духовного перерождения героини.

Рефлексия и тематизация «двоемирья», «междубытия», слившихся воедино сна и реальности используются автором для создания различного рода приглушенных смыслов, мистических и фантастических ситуаций. Человек неотделим от иного, потустороннего мира, оказывающего на него энергетически-метафизическое влияние: «Бунда әллә нинди, адәм белми торган, серен, хикмәтен аңлау мөмкин булмаган нокталар бардыр. Юкса, мин, мин, үз ирегем, үз саулыгым вә башымның үз куәте бар чагында бундый хәлгә төшмәс идем... Ходай белә, бу бәхетсезлектә иблисенң үз бармагы, газазилнең соңгы мөһәрәтләре эш иткән, шулар мине китереп каптырган булыр... <...> Мин, чынлап укта, әүвәлге мөнәсәбәтләренң барын онытып, йөрәгемнең әүвәлге тойгылары ниндидер бер явыз кул белән юк ителгән иде. <...> Бу афәтләренә тудырган иблис мәлгуньнең каһәрле бармагы талды, явыз кулның сихри куәте төгәнде булырга тиеш ки...»³⁶. Категория причинности перестает действовать, уступая место отношениям, репрезентирующим тайны трансцендентного. Сквозь поверхность самосознания просвечивает темная стихия бессознательного. Устрашающее отождествление действительности и сна указывает на неподвластную разуму и воле человека хаотичность бытия, на predeterminedный свыше трагизм человеческого существования.

В романе Г.Исхаки «Нищенка» сновидения характеризуют личность героини в критические и поворотные моменты жизни. Так, после смерти отца, находясь в бреду во время болезни, Сагадат видит сны, в которых переплетаются мучительные впечатления последних дней и образы далекого

прошлого. В одном из сновидений возникают идиллические картины счастливого, гармоничного бытия: «Ул галәм!! Яшел чирәмнәр, матур ага торган сулар, киндер тукмаклау тавышлары өстенә сандугач тавышлары, жылы, әллә нинди жылы, бөтен тәнне, жанны рәхәтләндрә торган жылы...»³⁷. Красочность этой грезы и ее подчеркнутая привлекательность, желанность противопоставлены ужасающей нищете обитателей казармы, их бедам и страданиям.

Сагадат возвращается к истокам своей духовной жизни: в образах сна воплощено состояние незамутненного душевного покоя, отрешенности от суетных забот, свободной погруженности в мир красоты, единения с природой. Эта идиллия, согретая теплом взаимной любви и душевной близости, повторяет внешне знакомые Сагадат черты патриархального деревенского быта. Выявляя актуальный для личности в данный момент слой культуры, данная картина включает в себе всеобщий смысл: это идеал «утраченного рая», уходящий своими корнями в праисторические времена, в древнейшие формы человеческой общности. Образы сна (сад, соловей, цветы, прекрасный юноша), раскрывая страстную тоску героини о счастье, жажду иной жизни, символизируют полноту физического бытия – молодость, любовь, радость, наслаждения: «... әллә нинди бер бик матур егет качаклаган кебек була иде, аның кочагында бик рәхәт кебек беләнә иде... <...> күнелгә рәхәт, имеш, сәгадәт, имеш, кайгы юк, имеш»³⁸.

Кризис нравственного сознания Сагадат отражает сон, в котором она выходит за метафизические пределы своей жизни – видит себя умершей: «Сәгадәт үлгән, имеш. Әтисе дә, әнисе дә бик кәефсезләр, бер-берсенә дә, моңарга да бер сүз дә әйтмиләр, имеш. Тагы шунда әллә нинди этләр моны талый, имеш. Кычкыруына, акыруына карамый, имеш, һаман талый, имеш»³⁹. Смерть во сне, являясь одним из видов

трансформации внешних и внутренних качеств человека, представляет собой символическое обобщение того, что произошло в домике для развлечения господ, – пороговой ситуации, момента не только телесного, но и духовного изменения. Сновидение иллюстрирует конфликтный характер переживаний Сагадат после сближения с Габдуллою: предельная душевная чуткость сочетается с острым непреодолимым ощущением своего нравственного падения, иступленным чувством женского стыда. Сагадат мучают мысли о том, что она уже не такая, как прежде, и родители осудили бы ее. Проснувшись, Сагадат ощущает себя человеком, потерявшим гармонию с внешним миром, утратившим веру в добро и справедливость. «Сәгадәтнең актык өмете өзелде. Бу минут анардан муллаларда тәрбияләнгән Сәгадәтнең актык йимешләре булган яхшылык, начарлыкка, һәм дә эшенә күрә жәза бирелүенә хәтта бер-бер гадел Алланың булуына ышануын тәмам алды. <...> Бу Сәгадәт хәзер өченче Сәгадәт иде. Ул хәзер һәрбер начарлыкны кылырга хәзер, һичберсендә гөнаһ, кешегә жәбер кебек нәрсәләр күрми иде»⁴⁰.

Г.Исхаки широко использует прием смещения сна с реальностью, ориентируя читателя на углубление в подтекст изображаемого. В гостях у Салихи абыстай Сагадат, оскорбляемая женами казанских баев, поднимается на защиту своего человеческого достоинства. Она бросает открытый и гордый вызов им: движимая жаждой морального реванша за испытанное чувство унижения, потребностью самоутверждения, произносит обличительную речь, в которой определяет главное в облике своих обидчиков – противоречие между внешним благообразием и бездуховной сущностью. Казалось бы, Сагадат готова выдержать любые испытания на своем пути к счастью. Но фальшивое общество мстит всем, кто взрывает его устои. Одинокое противостояние ему имело тяжелые последствия для Сагадат: она тяжело заболела и потеряла

ребенка. Находясь в бреду, не понимая, сон это или явь, героиня ощутила всю силу злобы, вражды и ненависти этих людей, стремящихся погубить ее, свою беззащитность перед волей судьбы: «Башына әллә нәрсә, бик авыр нәрсә, терекөмешме, чуенмы тутырган кебек булды, күз алдына әллә нинди озын-озын, зур-зур хатыннар күрүнгән кебек булды. Колагына баягы хатыннарның тавышы ишетелгән кебек, өстенә әллә кем баса, кыса кебек тоелды»⁴¹. Метаморфозы, происходящие с Сагадат во сне, содержат угрозу распада, диссоциации, потери собственного «я»: «Ул төшендәме, өнәндәме? Әллә кая аккан кебек, әллә кая киткән, очкан кебек булды»⁴². Однако этим процессам противостоит мотив полета, связанный с идеей постепенно обретаемой внутренней свободы: «Тагы әллә кайларда оча башлады. Тагы үзенә йоклаганыны, йокламаганыны аермас бер дәрәжәгә килде»⁴³. Так, проецируя на архаически-бессознательную сферу внутренний опыт героини, писатель раскрывает истоки и глубины ее личности.

Сновидения имеют итоговое значение и даются на повороте сюжета: обозначают переломные моменты в судьбе, выявляют противоречия характера на разных этапах развития. Кроме того, онейрические элементы своей тематикой и композицией участвуют в формировании тройственного модуса жизни, смерти и сна в романе Г.Исхаки.

Итак, сон представляет собой повествование, обнаруживающее в герое возможность иной жизни и иного человека; он утрачивает свою завершенность и однозначность, перестает совпадать с самим собой. Сон, подчеркивая причастность героев к вневременному и внепространственному миру, является «точкой» пересечения исторической, временной «горизонтальной» с «вертикальной» вечности. Он формирует особую пограничную зону, которая приближает человека к последней черте бытия и предельно обостряет его отношения с собственной жизнью и смертью, с

судьбой и т.д. Будучи приемом сокрытия, перехода от явного к тайному, от низшего к высшему, от феноменального к ноуменальному, сны разрывают ход эпического повествования по горизонтали и придают отношениям между персонажами вертикальную направленность, соединяя два различных мира: мир тленный и преходящий с миром идеальным и вечным. Мир горний, открываясь миру дольнему, переводит повествование с горизонтальной оси на вертикальную. Обращение татарских писателей к универсально-синтетичес-

ким формам и методам психологического изображения порождено сходной идейно-эстетической установкой – стремлением воплотить объективную объемность внутреннего мира человека, выявить стихийно-неустрашимые движения души; показать связь индивидуального сознания с основами национального бытия, природно-космическим целым, движением времени; утвердить приоритет духовно-внутренних потребностей и ценностей человека над материально-внешними, бытовыми и социальными.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – Б. 7–8.
- ² Там же. Б. 7.
- ³ *Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе.* – Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. – С. 70–71.
- ⁴ *Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / пер. с англ.* – М.: Ладомир, 1999. – С. 178.
- ⁵ *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Б. 9.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. Б. 11.
- ⁸ Там же. Б. 222.
- ⁹ Там же. Б. 14.
- ¹⁰ *Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи.* – Казань: Изд-во КГУ, 2002. – С. 15.
- ¹¹ *Шукуров Ш.М. Искусство и тайна.* – М.: Алетейа, 1999. – С. 47.
- ¹² *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Б. 13.
- ¹³ *Шукуров Ш.М. Указ. соч.* – С. 167.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Б. 14.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Шукуров Ш.М. «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (Текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI – XIV веков).* – М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1983. – С. 87.
- ¹⁸ *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Б. 15.
- ¹⁹ *Шукуров Ш.М. Искусство и тайна.* – С. 96–105.
- ²⁰ *Кадыров О.Х. Роль Л.Н.Толстого в становлении и развитии татарской реалистической литературы: дис. ... д-ра филол. наук.* – Казань, 1996. – С. 273–274.
- ²¹ *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Б. 15–16.
- ²² *Исхакый Г. Эсәрләр. 15 т. Т.3.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 20.
- ²³ Там же.
- ²⁴ *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.* – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 198.
- ²⁵ *Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы).* – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 176–177.
- ²⁶ *Ибраһимов Г. Эсәрләр. 8 т. Т.2.* – Б. 126.
- ²⁷ Там же. – Б. 221–222.
- ²⁸ Там же. – Б.222.

- ²⁹ Там же. – Б. 240–241.
³⁰ Там же. – Б. 239–240.
³¹ Там же. – Б. 241.
³² Там же. – Б. 241–242.
³³ Там же. – Б. 239.
³⁴ Там же. – Б. 241.
³⁵ Там же. – Б. 242.
³⁶ Там же. – Б. 239–241.
³⁷ *Исхакый Г. Эсэрләр.* 15 т. Т.3. – Б. 28.
³⁸ Там же. – Б. 28.
³⁹ Там же. – Б. 71–72.
⁴⁰ Там же. – Б. 73.
⁴¹ Там же. – Б. 176.
⁴² Там же.
⁴³ Там же. – Б. 186.

Аннотация

В статье раскрывается прогностическая функция снов в романах Г.Ибрагимова «Молодые сердца» и Г.Исхаки «Нищенка», их роль в постижении иррациональной глубины душевной жизни человека, способной к самоанализу и самопознанию, постижению как эмпирического мира, так и запредельного, «умопостигаемого» бытия. Проведенный анализ позволяет установить сходные черты в творческом методе татарских писателей начала XX в., стремящихся к синтетическому и универсальному воспроизведению действительности и сопрягающих единичное и всеобщее, эмпирическое и метафизическое, феноменальное и абсолютное.

Ключевые слова: татарская литература начала XX в., Г.Ибрагимов, Г.Исхаки, психологизм, бессознательное, художественный метод.

Summary

The article reveals the prognostic function of dreams in the novels of G.Ibragimov «Young Hearts» and G.Iskhaki «The Beggar», their role in understanding the irrational depth of the person's spiritual life, capable of introspection and self-actualization, comprehension of both the empirical world and the world beyond the limits, intelligible existence. The results of the analysis allow determining the similar features in the creative methods of the Tatar writers of early 20th century, who were seeking after synthetic and universal reproduction of the reality and after coupling the solitary with the general, the empirical with the metaphysical, and the phenomenal with the absolute.