

УДК 821.0+355/359

## ТАТАРСКАЯ ПРОЗА ВОЕННЫХ ЛЕТ (1941–1945 гг.)

*Г.Р. Гайнуллина, кандидат филологических наук, доцент КГУ*

Художественная литература не живет обособленно от историко-социальных явлений, процессов, событий, которые оказывают влияние на самосознание социума, внося серьезные изменения и в литературу. Влияние Великой Отечественной войны на общественное сознание народных масс было неоднозначным. С одной стороны, произошло то, что Борис Пастернак выразил устами одного из персонажей своего романа «Доктор Живаго»: «И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение...»<sup>1</sup>. В людях, которые считали себя защитниками Родины и своими жизнями платили за просчеты оперативного командования, политической верхушки страны, пошатнулась вера в справедливость существующего государственного устройства, в какой-то мере появились зачатки самостоятельного, независимого мироощущения, возросло самоуважение. Однако, с другой стороны, – в атмосфере всеобщего ликования сам факт победы в ужасающей, протяженной и кровопролитной войне воспринимался многими как свидетельство политической и военной мудрости Верховного правителя и подтверждение превосходства советского социалистического строя.

Вместе с тем, безусловно, самое значимое событие XX века – Великая Отечественная война – буквально «разорвало» пространство литературы появившимся вследствие этой «трагедии

человеческих судеб» тематическим, структурно-жанровым, видовым и т.д. разнообразием.

Проявления этих процессов мы наблюдаем и в татарской литературе – одном из элементов целостной системы так называемой советской литературы.

Военные годы ознаменовались развитием татарской прозы в рамках двух направлений, тенденций.

Основа для первого направления, на этапах своего развития имеющего горизонтальную градацию, была идеологически и семантически подготовлена условиями политической и социальной жизни, воцарившимися после революционных событий октября 1917 года, изменивших практически все существовавшие устои жизни общества, в том числе и течение собственно историко-литературного процесса. Этот сокрушительный поворот в социально-политической жизни России в срезе литературно-художественном признал главной и первоочередной ценностью изображение человека в контексте бытовых и общественных взаимоотношений; эстетическая же функциональность искусства и идеологического строя в целом трансформируется в задачу воспитания тесных внутрисоциальных, внутрикоммунных отношений, основанных на высоких идеалах дружбы и доверия. Авангардом художественных идей априорно становятся те из них, которые способны принести пользу для базисной социально-общественной единицы молодого советского государства – пролетариата, а также

для становления и развития самой социалистической системы и идеологии в целом.

В основу направления были положены новые принципы изложения реальной действительности, которая переносилась на семантико-событийную канву художественных произведений сквозь кальку революции, ее [коммунистических] идеалов, взглядов; сама же революция находила собственное выражение в рамках революционного же искусства. Кроме того, по мнению Д. Загидуллиной, художественное произведение начинает активно влиять на течение реальной жизни – концептуально произведения выстраиваются как своеобразное пособие по воспитанию пролетариев, трудового народа, в рамках коммунистической идеологии<sup>2</sup>. Принцип равенства, ставший главенствующим после Октябрьской революции, привнес в сознание общества так называемую «политику масс», интерпретируемую в философии как «подъем масс». Частным результатом этих явлений в татарской литературе стала замена традиционных идеалов социалистическими ценностями, образами.

Именно в таких условиях в татарской литературе появляется целый ряд художественных произведений, в которых доминирующей являлось раскрытие, описание социалистических идей. Таким образом, метод социалистического реализма, официально признанный и одобренный в 1934 году, способствует появлению в литературе 1940–50-х гг. целого направления. Однако трагические события Великой Отечественной войны, ее колоссальное влияние на общественное мировоззрение изменяют в чем-то догматичный характер соцреалистического метода, внося в семантическую и образительно-словесную структуру художественных произведений новые темы, проблемы, конфликты, оппозиции войны/мирной жизни, врага/защитника Отечества, чужбины/Родины, жизни/смерти. Одновременно, с развитием различных художественных

приемов, соцреализм переживает, особенно в военное время, стремительное разделение по вертикальной шкале литературных ценностей. Постепенно на передний, системообразующий план выходит такой внутренний элемент произведения, как местно-временные характеристики – хронотоп.

В рассказах татарских писателей, написанных в промежутке 1941–1945 гг., хронотоп определяется с большей степенью точности: все события происходят в военных условиях: в воинском подразделении, роте, госпитале, оккупированном населенном пункте, у реки и т.д. Вместе с тем лирическая окрашенность повествования требует обращения к ретроспекции, ретроспективному времени. Значение хронотопа еще более усиливается и усложняется с усилением художественного конфликта «мирная жизнь/военное время». В лирическом рассказе М. Амира «Сьерчык» («Скворец», 1943) собирательный образ деревни прошедшего дня раскрывается от имени скворца в диалоге между птицей и нарратором-повествователем, составляющем сказочный пласт в произведении. образу «вчерашней деревни» присущи такие черты, как распускающиеся ранней весной зеленой зеленью листья, цветущая затем желто-белым липа, наполняющая всю окружающую местность пьянящим запахом меда; сад, дом, срубленный из сосновых бревен. В противовес образу деревни мирного времени дается описание этой же местности после боевых действий: сгоревшие останки сосновых срубов, в которых с трудом угадываются красующиеся когда-то дома; лес, состоящий из одного-единственного жалкого, обглоданного огнем деревца, в котором царит уныние. Безусловная находка автора – переложение мыслей-переживаний нарратора в изображенный мир, тем самым диверсифицируя внутренний монолог – один из методов психологизма. Смысловая нагрузка в рассказе полностью лежит на образах-символах, хронотопических описаниях (частое использование

образа весны с семантической нагрузкой перерождения, образов ночи, ненастного вечера; а также описание реальных хронотопов, связывая с ними образы-символы).

Частый прием, воплощенный в произведениях этого периода, – переплетение событийной канвы с эмоционально-лирической линией произведения; в монологе героев определяется и авторская позиция.

Эмоциональные оттенки переживаний героя проходят эволюцию от одиночества, беспокойства за близких людей до чувства страха перед неизвестностью, неопределенностью. Конфликт в данном случае приобретает вполне ощутимые рамки и конкретизируется как оппозиция спокойствия мирного времени и реальности военных будней, жизни и смерти. В рассказе И.Гази «Малай белән эт» («Мальчик и собака»), структурально близком к жанру воспоминаний, общий физиологический портрет мальчика дополняется национальными чертами; безграничная, нежная любовь к ребенку с ангельской внешностью («карими глазами, длинными ресницами, круглым лицом») нескольких взрослых важна для противопоставления смерти мальчика; трагический уход из жизни ребенка, с чистой душой, предстает в таком обрамлении еще более бессмысленным. Образ матери, использованный в тесной связке с образом ребенка, близок по характеру к архетипу Матери («ил анасы»). Событийная составляющая рассказа И.Гази «Ана» («Мать», 1942) определена поступками матери, пережившей глубокую личную трагедию – потерю ребенка, ее самоотверженной помощью отряду партизан.

Ряд произведений военных лет связан единым осевым образом – образом старца, который символизирует истину, терпение, великодушие. Таковы, в частности, рассказы «Түбән оч» («Деревенская история», 1943) Ф.Хусни, «Дустым кабере янында» («У могилы друга», 1945) А.Шамова. Специфика военного времени творчески пе-

реносится на художественную почву трансформацией образа старца в образ фронтового лейтенанта, полковника, отождествлением их функционально-семантической нагрузки. В рассказе А.Еники «Бала» («Девочка», 1941) образ лейтенанта бифокусируется – в первом случае это отец ребенка, во втором – командир Зарифа. В рассказе «Солдат хикәясе» («Рассказ солдата», 1942) Ф.Хусни одна из осей повествования строится вокруг судьбы полковника.

Заметным событием в татарской литературе военного лихолетья стали произведения Г.Апсалямова. Рассказы писателя выстроены в форме ленты документальных событий, с выверенным течением событийной канвы. Художественный конфликт реализуется в форме вечных оппозиций с биполярными ценностно-бытовыми понятиями на полюсах. В частности в рассказах «Зәңгәр иртә» («Утро», 1945), «Зәңгәр кыя» («Голубой яр», 1944), «Үлемнән көчлерәк» («Сильнее смерти», 1943), «Бөркет токымы» («Соколиное племя», 1944) ярко выражены документальные оттенки, дополненные живописными описаниями, обрамляющие острый конфликт жизненных ценностей. Рассказы Г.Апсалямова намеренно просторечны, лексика их нацелена на воссоздание фронтовой обстановки и событий тыла.

Особое место в творчестве писателя, как и в этом направлении татарской прозы военных лет, занимают циклы очерков и рассказов «Карелия блокнотыннан» («Карельские очерки»), «Заполярье блокнотыннан» («Очерки из Заполярья»), «Маньчжур сызмаларыннан» («Маньчжурские очерки»). Жанровая размытость, довольно обширный по объему лирический пласт, доминирующая документальность, оппозиционные противоречия жизни и смерти, долга и чести, любви и страха – все это ставит произведения данного цикла в ряд классических образцов военной прозы.

Развитие второго направления в татарской военной прозе связано с

влиянием высокоинтеллектуальных, философских, полисемантических, сложных по своей структуре произведений, преимущественно национального характера, начала XX в. молодых писателей, осознанно представивших свое творчество вниманию широких масс читателей именно в годы войны. В частности, фундаментальные основы, главенствующие принципы этого направления закладываются, прослеживаются в рассказах Амирахана Еники.

Как отмечает литературовед Д. Загидуллина, в рассказах А. Еники военного времени прозвучали нотки первых изменений в литературе, которые впоследствии окажут влияние и будут идентифицированы в татарской литературе второй половины XX в. Такие произведения писателя, как «Бала» («Девочка», 1941), «Ана һәм кыз» («Мать и дочь», 1942), «Бер генә сәгаткә» («Лишь на час», 1944), «Ялгыз каз» («Одинокий гусак», 1944), «Мәк чәчәге» («Мак», 1944), отдельным течением выделялись в общем потоке военной литературы, детально описывающей ужасающие подробности фронтовой и тыловой реальности, примеры жестокого поведения врагов, подвиги трудового народа и военных. Прозаик обращает свой взор на жанровые вариации, развивавшиеся в татарской литературе начала XX в., внося в свой творческий арсенал «прозу открытий», жанр нәсер. Основанная на психологизме, «проза открытий» позволяет писателю быть очевидцем человеческих переживаний, их внутреннего развития, трансформации. В рамках непривычной для себя реальности со всей полнотой раскрывается глубина характера личности, определяются границы его великодушия, чувства сострадания; военные события, функционирующие в художественной реальности в качестве временного хронотопа действия, противопоставляются общечеловеческим ценностям, человечеству в целом. Жанр нәсер обретает в творчестве А. Еники вторую жизнь, не теряя при этом преемственности

с произведениями начала века – схожие методы усиления философского содержания символическими образами, эстетического и психологического влияния произведения с помощью гармонии звучания. Все эти методы-принципы художественного произведения вкупе с изображением окружающей реальности через призму дебрей человеческой психологии, окрепнув, получают последующее развитие в татарской литературе 1960–80-х гг.<sup>3</sup>

Творчество А. Еники выделяется наличием системообразующей тематически-идейной цепочки «цивилизация, человечество – нация – отдельная личность». В рассказах, воплощающих картину философии бытия, смысла существования в творческом синтезе, соединяются образы-понятия смерти, безнадежности, потери жизненных ценностей и различные группы образов-символов. Рассказы А. Еники логически синонимичны с использованием в них речи повествователя в качестве способа выражения авторской позиции. Философия бытия, обрамленная в вариативные психологические описания, принимает оттенки национального. Автор, воссоздавая в художественном пространстве произведения переживания реального читателя, связанные с художественным воплощением конфликта оппозиций жизни и смерти, основывается на национальной модели философии бытия.

Одно из наиболее характерных и ярких произведений второго направления прозы военных лет – рассказ А. Еники «Бала» («Девочка», 1941). Структурно произведение начинается с эпиграфа-посвящения, который выступает связующим элементом между авторской точкой зрения, названием произведения и персонажем. Повествователь строит экспозицию вокруг образа-мотива дороги, художественным воплощением которой в произведении выступает лесная тропа, по которой «по направлению к передовым позициям с величайшей осторожностью» продвигается «рота лейтенанта Ивано-

ва». Семантическая наполненность образа дороги-пути угадывается отчетливо и заключается в пути преодоления сложностей, различных испытаний. Сложность этих испытаний дополнительно усиливается синтезом хронотопа дороги и лесного пространства. По словам М.Бахтина, каждый литературный герой в рамках литературного произведения должен иметь свой собственный путь, «обеспечивающий» его передвижения в определенные временные промежутки<sup>4</sup>. В данном случае передвижения героя в какой-то мере предопределены: дорога не пустынна, что является показателем трансформации личностного пути в обезличенное пространство, уже кем-то пройденное; законы и правила его прохождения выработаны еще до конкретного момента действия. Именно поэтому мотив дороги становится выше личностно-ограниченного пространства героя: *«Эта дорога – единственный безмолвный свидетель огромного бедствия. Только ей одной известна вся трагичность беспощадной войны, укравшей сыновей и мужей у столько семей»* (здесь и далее подстрочный перевод автора статьи). Нарратор вводит читателя именно в пространство этой дороги, на которой герой встречается с невинным ребенком.

В связи с этим важно раскрыть сущность образа невинного ребенка. Образ, использованный в сильной позиции – с вынесением в название и эпиграф, приводит героя к необходимости преодолевать испытание. Таким образом, данное обстоятельство, которое и в повседневной жизни заставит призадуматься каждого человека, принять ответственное решение – встреча на распутье с ребенком, в художественном контексте может прочитываться как разговор человека со своей совестью, чувством долга. Авторская позиция при этом заключается в утверждении, что начало личностного пути означает возникшую потребность в возвращении к своим духовным истокам, к внутренней гармонии с самим

собой, своим эго. Изначально описанная как «многолюдная», дорога на данный момент повествования пустынна, что может свидетельствовать только об одном – до того определяющего момента, как наследие поколений, зов предков, их жизненный путь начнут резонансировать с моноличностной формой прохождения пути бытия, субъективная «дорога-путь» пустынна; ошибки, совершенные при преодолении одних преград, неправильный жизненный выбор становятся первопричиной очередного, намного более сложного, испытания.

Подробное описание пространства леса может быть расшифровано как выявление собственно сути испытания. Путь испытаний, в данном случае воплощенный в лесу, «затихшем, словно прислушавшемся к себе», может трактоваться как момент истины, мгновение, когда человек замер, чтобы внять своему внутреннему «я». Читатель как бы приглашен к аналогичному моменту – ему предлагается вслушаться в звуки собственного внутреннего мира, символическая картина леса должна стать для него понятной и близкой. Повествователь дальнейшим описанием только усиливает деликатную интимность момента обращения к собственной душе: *«Рассвет. Верхушки величавых сосен сияны нежным свечением, они словно застыли в упоительной неге тишины...»*. Ключевой образ-символ картины – божественный свет – сакрально-художественное воплощение-предтеча наметившихся изменений во внутреннем пространстве личности, который использован в синтезе с хронотопом рассвета; угадывается, что в недалеком будущем это состояние неги должно трансформироваться в чувство любви. Автор подготавливает читателя к правильному восприятию нового состояния души: *«Серебристые, сверкающие листья, изредка встречающихся среди других деревьев осин, дрожат, радуясь, переливаются веселым смехом от дыхания предрассветной тишины...»*.

Это радостное, предвосхищающее состояние осинových листьев – показатель того нового состояния, которое должно прийти вслед за тишиной. Радость, возникающая от окружающей гармонии, еще еле осязаема, она практически бестелесна, беспочвенна, беспричинна; первопричина ее – осознание возвращения в лоно своей души, завершившийся поиск самого себя еще запрятан в оболочке души, еще не преодолел преград устоявшихся догм мировоззрения.

Таким образом, прежде чем знакомить с самим героем, автор предлагает читателю экспозицию его душевного, духовного состояния. Под влиянием картины внутреннего мироощущения героя читатель призывается настроиться на волну переживаний героя, задуматься. Автор устами нарратора словно напоминает о неизбежных следственных цепочках будущих и настоящих мыслей и действий с предыдущими: *«... вслед за идущими на полотно дороги отпечатывались следы, протяженные словно черно-зеленая нить»*.

В последующих описаниях автор обращается к тем из людей, которые проживают жизнь под личиной примирения с устоями, не ставя перед собой определенных целей, понукаемые чужими жизненными устоями предпочитают безответственное существование самостоятельно проторенным дорогам в светлую даль своего собственного выбора, судьбы: *«Блажь этого чарующего утра, расслабляющая безответственность кажущегося непричастным к людским страданиям леса заставляет забыть даже то, что где-то рядом проливается кровь, продолжается ужасающая война, гибнут тысячи. Белый, словно сбитый из молока туман маскирует все опасности, поглощает все тревоги, отдаляя их от людей. Эта убаюкивающая гармония природы обманчива, подавляет волю человека»*. Автор призывает выбраться из сетей непричастности, безразличия, утверждая ошибочность этого пути.

Описание нарратором идеальной модели мирной жизни Зарифа приводит к выводу о том, что единственные понятия, наполняющие существование, бытие человека смыслом, это – Отечество, Родина, любимый человек, ребенок. Осознание этого утверждения, являющегося осевым, в творчестве А.Еники, в рассказе «Бала», трансформируясь из ряда обычных тем, приобретает оттенки проблематики.

Абсолютно во всех художественных картинах, связанных с передачей внутренних переживаний Зарифа с помощью внешних пространственных описаний, А.Еники поразительно выверенно и точно определяет границы двух миров – внешнего и внутреннего, возводя зеркально достоверные модели внутреннего мира героя, в итоге приходя к заключению о том, что духовная и душевная закалка позволяет всегда найти свое место даже в чуждой реальности.

Событийная канва произведения способствует утверждению априорной достоверности идеальной модели реального бытия Зарифа – любовной гармонии. Любовь воспринимается в качестве некоей всеобщей объективной истины бытия, высшего смысла человеческого существования. В завязке рассказа читатель присутствует при встрече Зарифа с явлением божественной красоты, воплощенной в образ маленькой девочки.

Беззащитность, одиночество ребенка – дополнительные критерии испытания, которое встает перед Зарифом. Судьба проверяет твердость его внутренних убеждений, принципов в столкновении с реалиями суровой действительности. Герой оказывается перед выбором, становится на распутье, решение – показатель его подготовленности к дальнейшим испытаниям: *«... сразу родилось желание – взять девочку на руки, унести ее с собой. В то же мгновение в голове Зарифа пронеслась мысль о невозможности отставания от своей роты»*. Первоначально Зариф намеревается исполнить боевую

задачу, солдатский долг: *«первое его движение было в сторону дороги, по которой только что прошли его товарищи»*. Но он тут же останавливается: *«...он, не сделав ни шагу в сторону уже потерявшейся из виду роты, стремительно подошел к ребенку и так же стремительно поднял ее на руки»*. Зариф еще и сам не осознает своего выбора, он действует инстинктивно, подсознательно, вследствие заложенных в нем устоев. Последующее косвенное сравнение собственной дочери героя – Фариды – и заблудившейся девочки свидетельствует о фактическом нивелировании в сознании Зарифа разницы между собственным и чужим ребенком, тем самым демонстрируя причины, приведшие к душевному порыву героя; читатель понимает, что основной, побудившей Зарифа взять девочку с собой, стало чувство любви. Чувство ответственности, в данном случае послужившее внутренним наполнением чувства любви, существует в личностном пространстве Зарифа вне зависимости от него самого, оно константно при любых условиях. Однако примечательно то, что доминирование этого бессознательного порыва, чувства преобладает человека, его мироощущение. Ответственность, до того пребывавшая в человеческой душе, в подсознании, в чувственном его пласте, трансформируется в элемент сознательного, с течением времени все усиливаясь. Любовь предстает вселенской догмой, структурной частью упорядоченной единицы оппозиции космос/хаос – космоса, воплощаясь в качестве единственно осуществимой и верной возможности достижения гармонии, формы бытия. Эта система ценностей декларируется автором желаемым и долженствующим идеалом для каждого человека.

Читатель понимает, что Зариф достойно преодолел испытание. Слезы, появившиеся на его глазах, свидетельствуют о неизбежности его убеждений: *«Родители живы ли у тебя? – спросил Зариф, чувствуя, как ком подкатил к горлу, и увлажнились глаза»*.

В тексте находит отражение еще одна сущность философии любви. Слова ребенка о родителях доносятся до Зарифа, а через него и до читателя, и позволяют сформировать утверждение, что искусство любить заключается в умении быть опорой, гордостью близких людей.

Вместе с тем читатель пребывает в ожидании следующих испытаний для новоприобретенного чувства любви и ответственности Зарифа, испытаний, которые призваны еще более укрепить убеждения героя. Испытание не заставляет долго ждать: последовавший бой, звуки канонады пугают ребенка, девочка плачет, прижимается к Зарифу, ждет от него защиты. Страх ребенка становится причиной страха героя – Зариф не уверен в своей способности успокоить девочку. Автор демонстрирует читателю единственную силу, способную разрушить гармонию любви, – страх. В субъективном, внутреннем монологе героя поднимается ключевой вопрос произведения – *«Без кая барабыз?»* (Куда мы идем?). Герой задается вопросом от безысходности, он колеблется, кажется, вот-вот, и еще неустоявшееся, неокрепшее, новое чувство не спасет героя от ошибки, и он дрогнет. Однако в этот роковой момент Зариф замечает устремленный на него серьезный взгляд девочки, этот взгляд становится решающим, он обрубают все сомнения героя, Зариф снова обретает тропинку, ведущую к божественной гармонии, гармонии с самим собой. Герой добирается до станции, являющейся символическим отображением начала пути, выбранного героем. Железная дорога, уходящая вдаль, – показатель верности, неизбежности этого пути. Встреча ребенка, спасенного героем, со своей матерью – символическое изображение мгновения прозрения Зарифа, осознания им собственной сути, сущности гармонии, его воссоединения с космосом: *«Он [Зариф. – Г.Г.] смог только бросить нежного восхищения взгляд на девочку, нашедшую свою мать»*.

На этом этапе сюжета автор вводит героя в чуждый мир с чужими ему [герою] людьми и обстановкой – Зариф беседует с лейтенантом. Образ лейтенанта являет собой эталонный образ личности, живущей в единении со Вселенной, с макрокосмом любви и ответственности. Разговор с ним, его одобрение завершают становление чувства ответственности и любви в Зарифе.

Заключительная часть произведения подводит черту под авторской позицией. Высказывается мысль, что сознательная жизнь человека должна начинаться с веры в себя. Веря в себя, человек сможет стать частью и воплощением сакральной сущности бытия. Безучастный пейзаж, отображение внутреннего состояния героя сменяются вожделенным, желанным спокойствием, осознанием гармонии природы и самого себя, к чему так стремился Зариф. Вместе с этим образ смерти теряет свое зловещее значение, она уже не пугает героя, так как жизнь его наполнена смыслом, уверенностью в своей правоте, верой в себя; эта вера и ответственность за близких уводят его от мыслей о смерти.

Мастерство А.Еники в полной мере проявилось в его деликатном стремлении раскрыть читателю сакральную суть и бытийную ценность философии любви и гармонии. Прозаик убежден, что именно согласованность внутреннего мира человека и его поступков, его чувство ответственности позволяют человеку всегда находить правильное решение, свое предназначение в чуждых ему обстоятельствах, и призывает читателя следовать этому пути, принципы которого передаются из поколения в поколение.

Второе значимое произведение татарской прозы военных лет – рассказ А.Еники «Бер генә сэгатькә» («Лишь на час», 1944). События рассказа разворачиваются в тесной связи с местностным хронотопом «железной дороги, проходящей в двух километрах от деревни, у покатога холма». В расска-

зе этот хронотопический образ-символ многократно дублируется, неся в себе символическую нагрузку мононаправленной дороги и сакрального центра. Авторская позиция реализуется в субъективной речи Галимджана абзый, сам же автор позиционируется как сторонний наблюдатель, очевидец. Описание начинается с приглашения читателя в его избу. Объективное содержание выражается в пейзажном описании станции и домов около нее и заключается в мыслях внезапно остановившегося человека, утверждается, что именно переживания этого мгновения приведут к осознанию истины. В синтезе с этим описанием используется хронотоп дороги-пути, в котором заключено признание гипотетической возможности различных оттенков душевного состояния человека: *«Несколько рядов путей, тянущихся по обе стороны станции, иногда пустуют; и только в тупике, словно всеми забытый и покинутый, в одиночестве молчаливо простаивает вагон... Бывает, что на путях останавливаются длинные-длинные эшелоны»*. Образ-символ тупика – воплощение пустоты, равнодушия «забрешей в тупик» души человека. Чувства, которые влекут человека по жизненному пути, являются элементообразующими частицами бытия. Человек движется вперед, развивается только при упорядоченном течении этих частиц-чувств, их равномерном выражении.

Главный персонаж, с которым знакомит повествователь, – Марьям абыстай, эмоционально находящаяся в процессе поиска истины бытия, определения жизненных приоритетов. Наблюдая через окно стремительное движение поездов, выходящую серебряную ленту рельсов, она тем самым подсознательно готовится к духовным изменениям. Символично, что в качестве своеобразного сакрально-мистического проводника между небом и землей, космосом – вселенским и внутренним пространством человека выступает образ окна, в котором и воплощены предтечи судьбоносного перелома.



Образ Марьям, трое сыновей которой ушли на фронт, собственно символически – дуалистическое противостояние философии жизни и смерти находит отображение в художественной структуре произведения через семантические рамки этого образа. По представлениям Марьям абьстай, жизненный процесс – цепь неизменно повторяющихся чувств, эмоций и переживаний: *«в назначенное время они должны были вернуться домой; и придут они той же дорогой, в тех же самых вагонах, на ту же станцию»*. Рассказ посвящен оценке, исправлению этой незамысловатой «теории» пожилой женщины. Автор делает своеобразный срез человеческой души, на изломе этого среза читатель наблюдает эмоциональный пик желаний человека, который к этому пику приходит сквозь протяженность временного измерения. Парадокс заключается в эволюционировании надежды в уверенность о непременной достоверности, осуществимости желаний. Писатель проводит исключительный психологический эксперимент в рамках художественного пространства – эмоциональная напряженность, взращиваемая в тесном аквариуме души, сталкивается с безразличием, глубоким равнодушием окружающей реальности (героиня приходит на станцию, ждет, что из остановившихся вагонов поезда вот-вот появятся сыновья); человек, казалось бы, проходит эмоциональный пик, однако напряжение не спадает, переходя в аффективное состояние иступления, в свою очередь трансформирующееся в безнадежность. Крушение надежд человек, эмоционально ставший рабом своих желаний и чувств, воспринимает как завершение жизни, своеобразную эрзац-смерть.

Автор намеренно именно на данном этапе повествования сравнивает портретно-психологические характеристики двух духовно антагоничных героев – Марьям и Галимджана. Сравнение имеет своей целью демонстрацию дальнейшей перспективы трансфор-

мации эмоциональных переживаний Марьям, которые являются не только переживаниями матери. Психологический портрет Галимджана раскрывает читателю образ мужчины, пережившего глубокую личную трагедию, однако не сломавшегося перед испытаниями. Его жизненный девиз заключен в двух словах: *«Сабыр ит!»* («Будь смиренным!»). Галимджан – выразитель точки зрения автора в произведении. Конфликт в рассказе начинается с момента приезда сына Марьям и Галимджана. Кратковременность его пребывания дома вносит раздор в семью. В сцене семейного разговора находит отражение очередная истина философии бытия по Еники – время дано человеку не для переживания тяжелого ожидания исполнения тех или иных желаний, а для выражения светлых чувств. Стоит упомянуть о значимых символических образах огня, очага. Функциональная составляющая этих символов выражается в передаче закодированной ментальной информации, очаг – знак сохранения племени-рода. Вместе с тем жизненное кредо Галимджана, смиренное отношение к чему бы то ни было, признается автором ментальной особенностью, национальной моделью философии бытия.

Отдельно выделено художественное единство образов матери и сына, они – выразители авторской мысли о всемогущей космоэнергии истиной любви, лишь ежесекундно ощущая которую возможно найти выход из потемок лабиринта души и подсознания.

Время, отведенное Гумару на встречу с родственниками, родителями, невестой, иссякает. Чувства, которые каждый испытывает при расставании – словно вывернутые наизнанку зеркально точные психологические портреты каждого из персонажей – Гумар «старается не показать глубину обуревающих его чувств», Марьям плачет, а Галимджан абзый призывает к смирению и терпению. Эпизод примечателен тем, что слезы появляются у каждого, а образ-символ материнских слез

несет в себе семантическую нагрузку любовной философии, божественного начала, абсолютной красоты, предтечей которой она [любовь] является.

Встреча сына с родителями несет в себе, помимо всего прочего, отпечаток рокового; она является своеобразной моделью людского бытия, человеческой жизни, которая состоит из приезда (прихода), времени погостить (жизнь) и ухода (смерть). Символична и краткая продолжительность встречи, всего лишь час; автор как бы предупреждает о бренности и непродолжительности бытия. Встреча с сыном стала определяющей для Марьям абыстай. Она осознала жизненную философию, которая единственно верна, «приобщилась» к истине любви, терпения, гармонии, о чем свидетельствует шаль, наброшенная ею на плечи. Образ шали, согласно Е.Н.Бохонной, в устном народном творчестве символизирует границу, предел между двумя мирами, пространствами<sup>5</sup>.

В заключительной части рассказа «Бер генә сәгаткә» философия вселенской любви канонизируется, догматизируется, показывается вариативность ее функционально-бытовых проявлений. Авторская позиция выражается в признании аксиоматичности утверждений о том, что искренняя любовь способна наполнить мимолет-

ное существование человека на Земле смыслом; сущность любви позволяет человеку жить, а не существовать, освобождая его из рабства низменных чувств; любовь приближает человека к идеальной реальности, создавая гармонию человека с природой, с окружающими, с любимыми, с самим собой.

Таким образом, можно прийти к заключению о преемственности между татарской прозой военных и философскими произведениями начала XX в., в массе которых четко прослеживается трансформация философии смерти от признания ее личностной трагедией, страшным концом всего до живого, до утверждения сакрального значения избавления от цепей, страдальческих рамок существования. По мнению Д.Загидуллиной, мотив страха перед смертью, использованный в произведениях, заострял внимание читателя на непродолжительности жизни, призывал не тратить его на мелочные, низменные, не приносящие пользу действия, поступки<sup>6</sup>. Система ценностей с корневыми понятиями красоты, мечты, надежды, жизни, окружающей реальности признается в качестве мировоззренческого идеала, появляется стремление вычленивать отдельные элементы бытия, смоделировать целостный художественный его аналог.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. – М.: Эксмо, 2006.

<sup>2</sup> Загидуллина Д.Ф. Татар әдәбияты нәзариясенә барлыкка килүе һәм үчеш баскычлары (XX йөзгә беренче утыз елы): Филол. фәнн. докт. дис. – Казан, 2001. – Б. 291.

<sup>3</sup> Загидуллина Д.Ф. XX гасырның икенче яртысы татар әдәбиятын өйрәнү мәсьәләсе / Әмирхан Еники һәм XX йөз әдәбияты. – Казан: РИЦ «Школа», 2009. – Б. 15.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 391.

<sup>5</sup> Бохонная Е.Н. Функции цветообозначения единиц с семантикой «одежда» в лирической песне (на материале сибирского фольклора) / [library.krasu.ru](http://library.krasu.ru). – С. 159.

<sup>6</sup> Загидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр: Монография. – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 109.

### Аннотация

В свете непрекращающегося интереса к событиям Великой Отечественной войны, ко всему, что с ней связано, проза военного времени видится особенно важным пластом для литературоведческого исследования. В статье рассматриваются характерные особенности произведений военных лет в аспекте новых тенденций в литературоведении. В работе предложена новая концепция анализа художественных произведений.

**Ключевые слова:** литература военного времени, хронотоп, нарратор, литературный образ, символ, авторская позиция, творчество А.Еники, «проза открытий», философия любви, философия бытия.

### Summary

In the light of constant interest in the events of the Great Patriotic War and everything connected with it, the wartime prose seems especially important layer for the researches of literary criticism. This article deals with the characteristics of works of wartime the sense of new trends in literary criticism. Also the article proposes a new concept of analysis of art works.