



DOI: 10.25178/nit.2023.4.2

Статья

Нэсер и шулук-чугаа: варианты прозапоэтического синтеза в татарской и тувинской литературах

Венера Р. Аминова

Казанский (Приволжский) федеральный университет; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Российская Федерация,

Людмила С. Мижит

Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва, Российская Федерация



Устанавливаются типы взаимодействия поэтической и прозаической стратегий художественного мышления в татарской и тувинской литературах на материале нэсер Ш. Анака (1928–2005) и Р. Габделхаковой (р. 1959), шулук-чугаа Э. Мижита (1961–2023) и А. Даржая (1944–2016). Выявляются параметры этнокультурной идентичности жанров нэсер и шулук-чугаа, типологически близких, но имеющих в татарской и тувинской литературах разные истоки: в татарской литературе жанровая форма нэсер восходит к средневековым литературам Востока, в которых была распространена ритмическая проза (садж), а в творчестве современных тувинских писателей шулук-чугаа появляется как результат трансгрессии жанра, характерного в основном для французской литературы.

Исследование поэтики и особенностей функционирования нэсер и шулук-чугаа в татарской и тувинской литературах конца XX — начала XXI в. базируется на сложившихся в литературоведении критериях разграничения поэзии и прозы как формальных и содержательных категорий.

Установлено, что и татарские, и тувинские авторы используют сходные приемы поэтизации прозаического текста. Отличительная особенность прозаических миниатюр Э. Мижита и элегий-нэсер Ш. Анака — влияние на изображаемый мир поэтических структур, отображающих свойства мифологического мышления. Обобщение эмоционально-психологического опыта лирических субъектов совершается на путях символизации изображаемого. В нэсер Ш. Анака и Р. Габделхаковой ритмообразующую функцию выполняет прием парадигматизации текста, введения в него сети эквивалентностей, проявляющихся как в плане содержания, так и в плане выражения. Стихотворения в прозе Э. Мижита — прозиметрические произведения, целостность которых создает взаимодополнительность поэтической и прозаической художественных картин мира. Расширение синтезирующих возможностей прозаических миниатюр в тувинской и татарской литературах продемонстрировано на примере произведений А. Даржая, в творчестве которого шулук-чугаа функционирует как емкая и гибкая художественная форма, вбирающая в себя элементы притчи, и Р. Габделхаковой, в прозе которой нэсер существует как лиро-эпическое произведение, где

ведущая роль принадлежит лирической тенденции.

Проведенное исследование позволяет уточнить и углубить представления о жанровых процессах в татарской и тувинской литературах, охарактеризовать своеобразную микромодель межлитературного процесса, представленного в его синхроническом разрезе.

Ключевые слова: татарская литература; тувинская литература; жанр; символ; мифологическая семантика; ритм; литературный род; внеродовая форма; внехудожественный элемент



Для цитирования:

Аминова В. Р., Мижит Л. С. Нэсер и шулук-чугаа: варианты прозапоэтического синтеза в татарской и тувинской литературах // Новые исследования Тувы. 2023, № 4. С. 22–43. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2023.4.2>



Аминова Венера Рудалевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета; ведущий научный сотрудник Отдела литератур народов России и СНГ Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. Адреса: 480008, Россия, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18; 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а. Эл. адрес: amineva1000@list.ru

Мижит Людмила Салчаковна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва. Адрес: 667000, Россия, г. Кызыл, ул. Кочетова, д. 4. Эл. адрес: lmizhit@mail.ru



Neser and shuluk-chugaa: Variants of prosopoetic synthesis in Tatar and Tuvan literatures

Venera R. Amineva

Kazan (Volga Region) Federal University; Gorky Institute of World Literature of the RAS, Russian Federation,

Lyudmila S. Mizhit

Tuvan Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research
under the Government of the Republic of Tuva, Russian Federation

The authors specify the types of interaction between poetic and prose strategies for artistic thinking in Tatar and Tuvan literatures using the cases of neser by Shamil Anak (1928–2005) and Ramziia Gabdelkhakova (b. 1959) as well as shuluk-chugaa by Eduard Mizhit (1961–2023) and Alexander Darzhay (1944–2016). The article highlights parameters of the ethnic and cultural identity of the genres of neser and shuluk-chugaa. They are typologically close, but have different origins in Tatar and Tuvan literatures: in Tatar literature, the genre form of neser goes back to the medieval literatures of the East where rhythmic prose (*saj*) was widespread, and in the works of contemporary Tuvan writers, shuluk-chugaa appears as a result of the transgression of the genre, mainly typical of French literature.

The research into the poetics and features of the functioning of neser and shuluk-chugaa in the Tatar and Tuvan literatures of the late 20th and early 21st centuries is based on the criteria established in literary studies for distinguishing poetry and prose as formal and substantive categories.

It has been found out that both Tatar and Tuvan writers use similar techniques for poetization of prose texts. A distinctive feature of E. Mizhit's prose miniatures and elegies-neser by Sh. Anak is the influence of poetic structures reflecting the characteristics of mythological thinking on the depicted world. Generalization of the emotional and psychological experience of lyrical subjects is carried out on the ways of symbolization of the subject matter. In neser by Sh. Anak and R. Gabdelkhakova, rhythm-forming function is performed by the method of paradigmization of the text and the introduction of a network of equivalences into it. These equivalences are manifested both in terms of content and in terms of expression. Poems in prose by E. Mizhit are prosimetric works. Their integrity creates the complementarity of poetic and prosaic artistic worldviews. The expansion of the synthesizing possibilities of prose miniatures in Tuvan and Tatar literatures is demonstrated by the case of the works by A. Darzhay (in his writings, shuluk-chugaa functions as a capacious and flexible artistic form that incorporates elements of a parable) and R. Gabdelkhakova (in her prose, neser exists as a lyric and epic work where the leading role belongs to the lyrical trend).

The conducted research makes it possible to clarify and deepen our understanding of genre processes in Tatar and Tuvan literatures as well as to characterize a kind of micromodel of the inter-literary process presented in its synchronic aspect.

Keywords: Tatar literature; Tuvan literature; genre; symbol; mythological semantics; rhythm; literary mode; extramodal form; extra-artistic element



For citation:

Amineva V. R. and Mizhit L. S. Neser i shuluk-chugaa: varianty prozopoeticheskogo sinteza v tatarskoi i tuvinskoi literaturakh [Neser and shuluk-chugaa: Variants of prosopoetic synthesis in Tatar and Tuvan literatures]. *New Research of Tuva*, 2023, no. 4, pp. 22–43. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2023.4.2>



AMINEVA, Venera Rudalevna, Doctor of Philology, Associate Professor; Professor, Department of Russian Literature and Methods of Its Teaching, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan (Volga Region) Federal University; Leading Researcher, Department of Literatures of the Peoples of Russia and the CIS, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Postal addresses: 18 Kremlyovskaya St., 420008 Kazan, Russian Federation; 25a Povarskaya St., 121069 Moscow, Russian Federation. E-mail: amineva1000@list.ru

ORCID ID: 0000-0003-4016-2242

MIZHIT, Lyudmila Salchakovna, Candidate of Philology, Leading Researcher, Department of Literary Studies, Tuvan Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research under the Government of the Republic of Tuva. Postal address: 4 Kochetov St., 667000 Kyzyl, Russian Federation. E-mail: lmizhit@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1991-0517



Введение

Прозаические миниатюры существуют в каждой литературе, но вопросы об их специфике, жанровом статусе, смысло- и структурообразующих принципах, критериях сопоставления остаются нерешенными. В татарской литературе к ним принадлежит *нэсер*, в тувинской — *шулук-чугаа* или *проза-шулук* (стихотворение в прозе).

Исторически сложились два варианта основного значения понятия «*нэсер*». Во-первых, так обозначали прозаические произведения: *насер* — «рассыпанная речь» (проза, писание), форма художественной речи, противоположная стихам (назму — «нанизанной речи»)¹. Во-вторых, *нэсер* — «лирическое, эмоционально насыщенное прозаическое произведение малой формы, стихотворение в прозе; жанр, распространенный в восточных литературах»². Одним из основных признаков *нэсер* как жанра исследователи считают *ритмическую организацию* текста. Генетически эта жанровая форма восходит к средневековым литературам Востока, в которых была распространена ритмическая проза, называемая саджем — размеренной речью, напоминающей воркование голубя («күгөрчен гөрлөвө») (Заһидуллина, 2007: 127–128). Вслед за средневековыми арабо-мусульманскими авторами современные востоковеды (А. А. Долинина, В. А. Розов³) считают садж третьим родом словесного творчества и речевой организации произведения, существующим наряду с нерифмованной прозой и стихами и отличающимся «украшенностью» и изысканностью стиля. В литературоведении *нэсер* рассматривается либо как переходная между поэзией и прозой форма речи (Халит, 1975: 157), либо с точки зрения родового содержания (см.: Загидуллина, 2013: 47, 123).

Существенные черты жанра «стихотворение в прозе», сложившегося в творчестве французских поэтов (А. Бертраана, Ш. Бодлера, С. Малларме, Лотреамона) и предоставлявшего большие возможности для творческого самовыражения, выделены М. Л. Гаспаровым (Гаспаров, 2001: 1039). Жанровые особенности стихотворений в прозе И. С. Тургенева исследованы А. П. Квятковским (Квятковский, 1966: 287), В. И. Тюпой (Тюпа, 2008: 253).

В тувинской литературе зачинателем жанра, типологически сходного со стихотворением в прозе и получившего название «*проза-шулук*» (букв. стихотворение-проза), является Эдуард Мижит (1961-2023). Впервые его произведения в данном жанре появились в литературном журнале республики «Улуг-Хем» («Енисей»)⁴. Вслед за ним произведения в рамках данной формы стали писать А. Даржай, предложивший термин «*шулук-чугаа*» (букв. стихотворение-рассказ) и М. Кужугет.

В произведениях Э. Мижита, на наш взгляд, чувствуется желание освободиться от избитых форм, традиционной образности, ставшей трафаретной, от набившей оскомину лексики, которые в свое время также начали мешать французским поэтам. Этим желанием новизны (а значит и возрождения) диктуется его движение, направленное к обновлению поэтического языка. Он вовремя понял, что освоить тувинское стихосложение очень просто, что силлабика и начальная рифма всем дают возможность писать рифмованные строки без тени поэзии и при этом считаться поэтами. Эти его поиски форм и языка, где звучала бы истинная поэзия, и привели его к жанру *проза-шулук*. При этом он не выступает как эпигон, слепой подражатель. При всем своем уважении к французским поэтам как к зачинателям данного жанра, он пишет по-своему, в соответствии со своим миропониманием и традициями тувинской литературы.

Научно-критических исследований поэтики и особенностей функционирования *шулук-чугаа* в истории тувинской литературы в настоящее время немного (см. работы М. Б. Кунгаа⁴, Ш. А. Монгуш (Монгуш, 2009), Л. С. Мижит (Мижит, 2015)). Не раскрыты и типологические соответствия этой художественной формы со сходными жанрами в других литературах.

¹ Долинина А. А. Бади' аз-Заман ал-Хамадани и его макамы [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Litresp.ru. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B0/al-hamadani-badi-az-zaman/makami-bez-illyustracij/2> (дата обращения: 01.05.2023).

² Татарская энциклопедия (2008) : в 6 т. / отв. ред. Г. С. Сабирзянов. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ. Т. 4: М–П. 768 с. С. 503.

³ Розов В. А. Архаический садж (рифмованная и ритмизованная проза) в религиозных и ритуальных текстах доисламской и раннеисламской Аравии : дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2020. 150 с. С. 58.

⁴ Кунгаа М. Б. Философчу угланышкын быжыккан, күштелген [Философское направление укрепилось, усилилось] // Шын. 1996. 27 января. С. 3. (На тув. яз.).

⁴ Там же.



Жанровая природа *нэсер* и *шулук-чугаа* связана не только с восходящими к национальным языкам и способам стихосложения традициями, но и, как представляется, с лежащими в основании разных типов культуры системообразующими началами, мотивирующими соотношение формы и содержания, принципы построения художественного образа, сюжетный план произведений, их субъектную архитектуру: концепцией личности и характера, времени и пространства, процедурами смыслопорождения и др., т. е. с теми параметрами художественного текста, которые важны для понимания этнокультурной идентичности разных литератур.

Цель настоящего исследования — выявить жанрообразующие признаки *нэсер* и *шулук-чугаа* в татарской и тувинской литературах конца XX — начала XXI в. Достижение данной цели предполагает решение следующих задач: рассмотреть мифопоэтические структуры в произведениях татарских и тувинских писателей данного периода, являющиеся источником поэтического как онтологической категории; исследовать семантическую структуру символических образов и мотивов; выделить приемы ритмической организации прозаического текста; описать характерную для современного литературного процесса и проявившуюся в прозаических миниатюрах татарских и тувинских писателей синтезирующую тенденцию.

Исследование поэтики и особенностей функционирования прозаических миниатюр в татарской и тувинской литературах базируется на сложившихся в литературоведении критериях разграничения поэзии и прозы как формальных и содержательных категорий: способов организации речевого материала (Жирмунский, 1975; Орлицкий, 2002); типов художественного мышления и обусловленных ими двух конструктивных принципов — парадигматического, выделяющего сходное в различном, и синтагматического, подчеркивающего различия в сходном (см.: Лотман, 1998: 14–28), или генеративных стратегий (Смирнов, 2001: 258–281); двух картин или моделей мира — автоцентрической (поэтической) и логоцентрической (прозаической) (Бахтин, 1975: 68–69); жанрово-стилевых структур и двух видов словесного образа (Тынянов, 1993: 108; Теория литературы, 2004: 138–172).

Объектом исследования являются процессы взаимодействия поэзии и прозы в *нэсер* Ш. Анака¹ и Р. Габделхаковой², написанных на татарском языке, и *проза-шулук* Э. Мижита³ и А. Даржая⁴, написанных в основном на тувинском языке.

Предмет исследования — формы присутствия поэтического как конструктивной и содержательной категории в прозаических миниатюрах татарских и тувинских писателей конца XX — начала XXI в.

Мифопоэтические структуры в произведениях Ш. Анака и Э. Мижита

И татарские, и тувинские авторы используют сходные приемы поэтизации прозаического текста.

Уникальную авторскую модель жанра, отражающего синтез поэзии и прозы, создал Шамиль Анак⁵ в цикле «Дүрт элегия» («Четыре элегии»), вошедшем в сборник «Тыйнак табын» («Скромный праздник», 1982), — произведении, прозиметрическая структура которого и принципы художественного обобщения ориентированы на традиции *нэсер*. Элегии посвящены великим поэтам России и Востока: первая — А. С. Пушкину, вторая — С. А. Есенину, третья — М. И. Цветаевой, четвертая — Н. Хикмету, — объединены в единый цикл и располагаются в соответствии с определенной логикой: между текстами образуются лейтмотивные связи и намечается внутренний сюжет. Если Пушкин ассоциировался у Ш. Анака с типом поэта-мыслителя, погруженного в «тяжелые думы» и непреклонного в исполнении своей миссии, то Есенин, которому посвящена вторая элегия-*нэсер*, наделяется типичными атрибутами «певца» («жырчы»), происхождение которого имеет мифологическую семантику: к природе родного

¹ Анак Ш. Тыйнак табын. Шигырьләр [Скромный праздник. Стихотворения]. Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. (На татар. яз.).

² Габделхакова Р. Г. Көмеш тун : хикәяләр, парчалар, нәсерләр [Серебряная шуба : рассказы, миниатюры, проза в стихах]. Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. (На татар. яз.).

³ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктуң кыйгызы : проза-шулуктер [Зов взвихренного колодца : стихотворения в прозе]. Кызыл: Тув. книж. изд-во, 2002. 144 с. (На тув. яз.); Мижит Э. Б. Стихотворения в прозе // Улуг-Хем. 2016, № 3 (116). С. 3-31.

⁴ Даржай А. А. Шагар-оьтта шалың [Роса в крапиве]. Кызыл: Тув. книж. изд-во, 1995. (На тув. яз.).

⁵ Псевдоним Махмудова Шамиля Гумеровича (1928–2005), известного тюркоязычного поэта, переводчика, писавшего на татарском, башкирском, русском языках (см.: Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2002. Т. 1: А–В. 656 с. С. 143).



края восходят уникально-самобытные черты как внешнего, так и внутреннего облика поэта. Отсюда — необычайное богатство и сила его художественного дара, органичность лирического самовыражения, свежесть и первозданность мировосприятия.

Природный характер поэтического таланта С. А. Есенина находит выражение в стихотворении Ш. Анака в образе поэтического творчества как «пения»:

<p><i>Рязань киңлекләре буйлап ага Ока елгасы... <...> киңлекләрдән алган анда төньягының тыйнаклығын, чәчләренең саф сарысын, күзләренең ачык зәңгәрән... <...> Ак каеннар белән бергә моңланган ул кичке моңсу мизгелдә, һәм шуңа да жырларында шундый тыйнак төньяк сагышы...¹</i></p>	<p>Широко раскинулась река Ока по рязанским просторам... <...> от этих просторов — в нем северная сдержанность, светлый цвет волос, ясная синева глаз... <...> Он грустил вместе с белыми березами в минуту вечерней печали, И поэтому в его песнях такая по северному сдержанная тоска...²</p>
--	--

Этот поэтический полюс уравнивается прозаическим, в котором господствует прямое слово лирического героя о себе:

<p><i>...зур халыкның зур шагыйре сөйгән тын елга. Безнең Димгәме охшаган, Иделгәме, беллим ансын...³</i></p>	<p>Тихая любимая река [Ока] большого поэта великого народа. Похожа она на наш Дим или на Волгу — этого не знаю...</p>
--	---

В диалоге «я» с адресатом послания складывается единое внутреннее пространство природно-психической жизни обоих поэтов:

<p><i>Минем дә бит илем зәңгәр, ак каенлы, мәһабәт, миңа да бит таныш бу сагышлар һәм бу мәхәббәт...⁴</i></p>	<p>У меня ведь родина тоже голубая, с белыми березами, красивая, и мне тоже знакома эта грусть и эта любовь...</p>
--	--

Параллелизм жизни двух поэтов и реки развивается в поэтическую модель, в которой жизненная конкретизация материала неотделима от его мифологического осмысления. Широко раскинувшаяся по просторам родного края река выступает как эстетическая категория, аналог поэтической материи, обнаруживающий в песнях поэтов, принадлежащих разным эпохам и культурам, сходную природно-родовую субстанцию. В. Н. Топоров считает, что в основе идентификации реки с пением, речью, поэзией лежит не только «акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока Р[еки] и речи, последовательного перетекания — развития, от начала до конца, до состояния смысловой наполненности» (Топоров, 1994: 375). Ока и грусть-тоска Есенина, вспоминающий его и тоскующий на берегу Волги лирический герой образуют единую синкретическую реальность, в которой стираются границы между двумя поэтами, их чувствами, изливающимися в песнях, и непрерывным движением рек, а также между живым и неодушевленным, органическим и неорганическим, био- и семиосферой, «я» и «не-я».

В элегии-нэсер Ш. Анака «М. Цветаевой» чередующиеся прозаические и поэтические структуры устанавливают эквивалентность между двумя обликами героини — биографическим, конкретно-

¹ Анак Ш. Тыйнак табын. Шигырьләр ... С. 66.

² Подстрочный перевод с татарского языка здесь и далее (без иных указаний) выполнен В. Р. Аминовой.

³ Анак Ш. Тыйнак табын. Шигырьләр ...С. 66.

⁴ Там же.



историческим и символично-мифологизированным, вневременным. Сквозные темы цикла: жизни, смерти и бессмертия — преобразуются в третьей элегии в мифологический сюжет, заданный рефренами: «Марина Цветаева спускается с берегов Оки...» и «Марина Цветаева смотрит вдаль с берегов Оки...»¹. Повторяющиеся строки делят текст на части, в которых создается литературный портрет М. И. Цветаевой, включающий в себя и биографические реалии, и ассоциативно-образные обобщения, и попытку выявить доминирующую черту характера героини:

<p><i>Ярда чук талларны ююп, Ока суы ага тын гына, ничэ яшьтер Окага, белним ансын, ләкин бар аңарда өлкән хатыннарга охшаганлык...²</i></p>	<p>Ока течет неспешно, омывая ветви вербы на берегу, и сколько лет Оке, не знаю я, однако есть в ней схожесть с взрослой женщиной...</p>
---	--

В трактовке Ш. Анака своеобразие внутреннего мира М. И. Цветаевой определяет горящий в ее глазах «огонь бунтарства» («бунтарлык уты»), обрекающий ее на одиночество, изгнанничество, муки безысходной тоски. В качестве интерпретационной модели жизненного пути героини выступает модус трагического: вначале это эстетическая категория (Цветаева, будучи еще гимназисткой, вместе с сестрой читает стихи трагического содержания), затем становится фактом сознания («...һәм ул әйтәчәк: “Әфәндәләр, дөнья нинди фаҗигалә!”»); «...и скажет она: “Как все же мир трагичен, господа!”»), наконец, переходит в авторскую рефлексию о судьбе поэта:

<p><i>Һәм нинди фаҗига — читләр кага, үз итми туган ил...³</i></p>	<p>И какая трагедия — чужие притесняют, не принимает родина...</p>
---	--

Намечающийся в биографическом дискурсе «событийный» контекст образует прозаический «полюс» художественного мира. Архаический мотив, сближающий женщину и реку и актуализирующий эстетическую и провиденциальную проблематику стихотворения, обеспечивает парадигматическую членимость текста и его развертывание по поэтическому принципу. Река Ока соотносится с «линией жизни» Цветаевой и авторской концепцией ее личности. Развитие этого мотива выводит повествование из конвенционального смыслового ряда и высвечивает смысловую проекцию бесконечно продолжающегося взаимодействия героини с миром:

<p><i>Үтәр ун ел, үтәр йөз ел да, һаман шулай булып — Марина Цветаева Ока ярыннан карар еракка һәм күрер без күрмәгән гаҗәеп җирләрне, тояр без тоймаган сагышларны, моңарны... Марина Цветаева тошеп килә Ока ярыннан⁴.</i></p>	<p>Пройдут года, столетия, всегда так будет — Марина Цветаева устремит свой взор с берегов Оки куда-то вдаль и увидит удивительные земли, те, что не видим мы, и ощутит неведомую нам тоску и грусть... Марина Цветаева спускается с берегов Оки.</p>
---	---

Таким образом, с помощью поэтических приемов завершения характера достигается символизация личности М. И. Цветаевой и ее пути-реки.

Если в нэсер Ш. Анака ключевой семантической фигурой становится реализованная метафора — образ, понимаемый в буквальном смысле и существующий как объективный (см.: Потеня, 2003: 310), то в произведениях Э. Мижита действует закон партиципации-сопричастия, который определяет «открытость» соположенных структур: внешнего и внутреннего, мира и человека, их вза-

¹ Анак Ш. Анак Ш. Тыйнак табын. Шигырьләр ... С. 67.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.



имопроникновение, «перетекаемость» друг в друга. В стихотворениях в прозе Э. Мижита «Олчук болгаш дамыракчыгаш» («Мальчик и ручеек»), «Кудук» («Колодец»), «Ээрем» («Омут»), «Аьт чарыжы» («Скачки») и др. есть элементы и повествовательности, и лиризма, отражаются простые человеческие раздумья о жизни, близкие и понятные любому читателю. Рассказчик оказывается носителем множественной точки зрения: ребенка, юноши, взрослого и т. д. Это приводит к формированию особого типа субъектной ситуации, в основе которой — бытийно-субъектные отношения между разными обликами лирического «я», которые не только сменяют друг друга, но и присутствуют в нем одновременно, мерцая друг сквозь друга и создавая особую поэтическую модальность.

В балладе «Кудук» («Колодец») лирический герой дважды заглядывает внутрь колодца. В первом случае возникает поэтическая картина мира, в которой важная роль отводится единству «я» и «другого», «я» и «мира»:

Бодумну ынчан бир-ле хуулгаазын делегейде турар кылдыр көөр турдум, а кудуктуң дүвүнден менче көрүп турар ийи дугаар бодум бо турар бодумдан муң катап улуг, муң катап ханы мерген угаанныг кылдыр көстүр турду¹.

Я видел себя в каком-то фантастическом мире, отныне я начинал существовать сразу в двух лицах: и тот я, который глядел на меня оттуда, казалось, был в тысячу раз мудрее меня².

В этом воображаемом фантастическом мире герой освобождается от земной тяжести тела и обретает полную свободу. Духовное преодоление прозаической действительности воплощается в теме полета, символизирующего переход из одной реальности в другую, прорыв преграды, разделяющей идеальное и материальное, земное и космическое:

А чамдыкта бодумнуң уйгу-дүш дег сагыш-бодальмыда ооң чанынга, ооң-биле кады салдап ужуп эгелээр-даа туржук мен, а ол карак чивеш аразы дег хензиг үелер аас-кежиктиң дээди чадазы апаар ийик. Сылдыстар мээң кырымда-даа, адаамда-даа апаар турду, мени долгандыр сылдыстар-ла, сылдыстар...³

А иногда в своих грезах я начинал парить с ним рядом, и эти мгновения были верхом блаженства. Надо мной и подо мной были звезды, они окружали меня, и я летал среди них...

Образы дрожащих звезд, колыхающегося неба, поминутно меняющей форму луны, указывающие на что-то, развертывают тему эквивалентности полета и процесса познания истины, приближения к тайнам бытия. Совершая «маленькие открытия», «я» испытывает состояние высшего напряжения и достигает предельной интенсивности переживаний («верх блаженства», «неописуемый восторг»).

Этой поэтической картине мира противостоит прозаическая, возникающая через много лет. Герой-рассказчик по мере своего взросления и включения в социум отдаляется от внутреннего имманентного знания о сущем, от врожденного чувства гармонии со всей вселенной, и когда он заглядывает в колодец, то видит в нем тридцатилетнего мужчину respectable вида, самовлюбленного и глуповатого, с высокомерной усмешкой в глазах:

¹ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктуң кыйгызы : проза-шүлүктөр [Зов взвихренного колодца: стихотворения в прозе]. С. 12.

² Здесь и далее перевод с тувинского языка Э. Б. Мижита. В ходе подготовке номера к печати стало известно о кончине Э. Б. Мижита 29 ноября 2023 г. - ред.

³ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктуң кыйгызы ... С. 13.



Таанда-ла, бо кижиге мен мен бе? А дараазында карак чивеш дээр аразында бо кижиге — анаа-ла сугда көрүнчүтелип турар бодум-дур мен дээрзин шуут-ла уттупкан: “Чүге менче ынчаан көрүп тур сен, мелегей тулуп? Чуртталга болгаш өлүм дугайыңды чүнү билир сен сен, бүгү назыңны бодуңуң бо кудууң иштинге олура эрттирген чүве?” — деп, бар шаам-биле алгырган тур мен¹.

Неужели это я? Но в следующий миг я, начисто позабыв, что это лишь мое отражение, кричал во весь голос: «Что ты так смотришь на меня, дурак набитый? Что ты знаешь о жизни и смерти, ты, просидевший всю жизнь в этом своем колодце?»

Колодец — промежуточная субстанция земного и трансцендентного, пространство перелома и метаморфозы. Заглядывая в колодец, рассказчик пересекает границу между мирами: внешним и внутренним, потусторонним и посюсторонним. Обличительная речь «я», обращенная к своему отражению, вызывает его преобразование: со дна колодца на героя смотрел все тот же мальчик из его детства. Изображая столкновение «я» с разными ипостасями его личности, поэт использует балладные приемы организации сюжета, призванные усилить его динамику, окутать происходящее атмосферой тайны, рокового и ужасного:

Ону эскерип кааш, ол-ла хевээр көжүп калдым, а алгырып четтикпээн сөстөрүмни дедир ажырыптарымга, олар бүгү бодумну соолаңнадып, шырынныктырып кире берди. Хенертен бир-ле кедергей улуг хөлеге кудуктуң ханазындан адырылгаш, менче хөме шурай берди. Мен кортканымдан атпаш дээш, кудуктуң чанынга ойда дүштүм, ынчалза-даа ол-ла дораан сири-кавы тура халыдым².

Заметив это, я так и застыл, проглотив все остальные слова, которые мурашками пробежали по спине. Вдруг какая-то огромная тень, оторвавшись от стенки, метнулась на меня. Я в ужасе отпрянул и свалился на землю рядом со срубом, но тут же вскочил на дрожащие ноги.

Ход событий приближается к драматической вершине, и лирическое напряжение достигает апогея:

...кудуктан бир-ле кижиниң муңгарап, качыгдааны кончуг, аар улуг тынганы дыңналган соонда... дамырларымда ханым дош бооп хуула берди³.

...услышал со стороны колодца чей-то горестный вздох... и кровь в моих жилах обратилась в лед.

Лирический субъект включается в балладную ситуацию, наполненную глубоким символическим смыслом. Человек оказывается внутренне подвижной структурой, но он не равен самому себе и не может вернуться к себе прежнему. Поэтому сосуществующие в герое «плавающие» слои личности отделяются от него и объективируются. Таким образом, семантика балладного сюжета связана с обретением героем-рассказчиком неких непреложных истин о человеке и мире.

В миниатюре «Оолчук болгаш дамыракчыгаш» («Мальчик и ручеек») вслед за А. Шопенгауэром («Мир как воля и представление») Э. Мижит размышляет о свободе воли и предопределении:

¹ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктуң кыйгызы : проза-шүлүктөр [Зов взвиренного колодца : стихотворения в прозе]. С. 15.

² Там же.

³ Там же.



А сен ынчан черге чыткан шывык-биле, хуулгаазын мерге туткан илбичи дег, хөөлбектин эриинден тура бир-ле хензиг шыйыг шыйып, чуруй кааптын. Хөөлбектин суу ынчан ажыттынган эжиктиве агып кирди, а ол ам чаа төрүттүнген дамырактын хөглүг маңын көөрүмге, ооң оруу — ээр-дагыр, дараазында карак чивеш аразында кайы угже ээптерин кижил билбес — элдепейлиг тывызык-ла...¹

И поднял ты прутик с земли, и начертил им, как волшебной палочкой, крохотную линию от края лужи, и потекла дождевая вода в эту открытую дверь, и до того причудливы были извивы ее пути, что не ведал я, куда же сейчас направится бег новорожденного ручейка.

Активизация поэтической структуры связана с символизацией невидимого русла ручейка, властно направляющего его, казалось бы, вольное течение, созданного только для этой тоненькой струйки воды, и самого этого недолговечного ручейка, оставляющего лишь мимолетный влажный след своего пребывания на земле, который высыхает на глазах наблюдающих за ним лирического героя и мальчика и остается только в их памяти. Поэтический субстрат произведения создает философско-метафизическое осмысление категории судьбы и соотношенных с ней вопросов: что есть жизнь человека и всего мира — случайная цепь событий, которую каждый может повернуть, куда и как угодно, сообразно своему пониманию и желанию, или же все в этом мире раз и навсегда предопределенно свыше? (Мижит, 2015: 75).

Философия судьбы соединяется с категорией «русло». Оно подчиняет личную инициативу человека сверхличной заданности и определяет совпадение или несовпадения внутренних границ «я» со своими событийными границами:

Аа, бис база шак-ла мынчаан салым-хуувус унундува агып кирип, ону безин угаап билбейн, салымывыс ээптекттерин эдерип-ле чоруур-дур бис. Ынчангаш-ла өлгүжеге: «Хосталгадан! Хосталга!» деп, бар шаавыс-биле негеп чоруур эвес бис бе?²

И вострепнулся я, и прозрел вдруг, что и мы вот так же втекаем в свою судьбу, не осознавая этого, следуем своему руслу. Так вот почему всю жизнь мы кричим: «Свободы! Свободы!»

Жизнь отдельного индивида органично вписывается в провиденциальную концепцию бытия, в свете которой существование каждого отдельного человека приобретает высший надличностный смысл.

В создаваемой поэтической картине мира, изоморфной мифологической, устанавливается тождество «я» и «ты», «ты» и «Бог»:

Чүге дээрге карактарың менче ынчан өттүр көрүп, билип турду, чүге дээрге шак ол өйде Үе болгаиш Октаргайның кызыгаар чок делгемнери мени өттүр эртип турду... Чүге дээрге хензиг када Бурган менче көрүп турду...³

И вострепетал я перед тобой, ибо проник твой взгляд сквозь меня, ибо под взором твоим я ощутил, как проносится через меня пространство и время, ибо смотрели на меня в это мгновенье глаза Бога...

Встреча «я» с Богом углубляет экзистенциальную проблематику произведения и актуализует присутствующую в нем жанровую традицию поэтического видения.

В шулук-чугаа Э. Мижита «Үзүктелиишкин» («Пауза») раскрывается онтологический смысл категории поэтического: воссоздается переживание, напоминающее момент просветления — сатори (из дзэн-буддизма), во время которого лирический герой перестает ощущать себя как обособленное существо, растворяется в окружающем мире, составляя с ним единое целое:

¹ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктуң кыйгызы ... С. 6.

² Там же. С. 7.

³ Там же.



Амдыгаа дээр сактырымга, шак ол карак чивеш аразында мен — мен деп аңгы мага-боттуг, миннишкинниг амытан чырык черге турбаан ышкаш... Улуг чылыг чалгыгга ис чок эстип, ол бүгү ыяштар, агаар, дээр, кыдыг-кызыгаар-даа, тоомча-даа чок октаргай апарган ышкаш мен¹.

«Мне до сих пор кажется, что меня в тот миг вообще не существовало, — я растворился в той волне и составлял одно целое со всеми этими деревьями, воздухом, небом, с этим беспредельным и бесстрастным космосом.

Запечатленная в произведении поэтическая картина мира оказывается тем семантическим центром, который снимает и примеряет противоречия бытия, аккумулируя в себе все его ценностные характеристики: жизнь и смерть, время и вечность, тишину и шум, покой и движение.

Диалог поэзии и прозы в цикле Ш. Анака формируют две формы репрезентации авторского сознания — частное «я», сообщающее об отдельных фактах биографии героев стихотворений, делающее прозаические комментарии к ним и сближающее искусство с жизнью, видящее мир не только в бытийном, но и бытовом измерении, и высшее «Я», размышляющее о трагических коллизиях в жизни поэта и выстраивающего философию его пути и судьбы.

В стихотворениях в прозе Э. Мижита доминирует категория поэтического, которая приобретает субстанционально-мировоззренческий характер, направленный на утверждение изначальной целостности мира, «я» и «не-я». Эстетической основой поэтического способа художественного моделирования действительности становятся особенности изображения авторского сознания, позволяющие рассматривать в качестве его второго «я» лирического героя — носителя индивидуально-личного сознания и, одновременно, сознания человека, открывающего в жизни грандиозное метафизическое содержание.

Отличительные черты исследуемых миниатюр — лаконичность, автобиографичность и исповедальность, влияние на изображаемый мир *поэтических структур, восходящих к мифопоэтическим пластам художественного текста.*

Символизация изображаемого

Поэтическое преобразование материала в прозаических миниатюрах татарских и тувинских писателей осуществляется и на путях символизации изображаемого.

Через все четыре элегии-нэсер Ш. Анака проходит тема грусти-тоски («моң-сагыш»). Это эмоционально-психологическое состояние объединяет лирического субъекта и героев стихотворений в общем переживании трагизма участи поэта в мире. Ценностно-смысловым центром первой и четвертой элегий, посвященных А. С. Пушкину и Н. Хикмету, является образ сердца, «открытого» и «раненого» в одном случае, «большого» и «разорвавшегося» — в другом. Обнажая неразрешимые противоречия бытия, он очерчивает границы цикла, сводя друг с другом его конец и начало. Вторую и третью элегии-нэсер о С. А. Есенине и М. И. Цветаевой связывает образ реки Оки, символизирующей течение времени, ход истории, поток жизни, направленный на обретение изначальной целостности мира и преодоление присутствующего в сюжете элегий дуализма таких субстанционально-мировоззренческих понятий, как «внутреннее» / «внешнее», «жизнь» / «смерть», «дух» / «материя», «бесконечное» / «конечное», «случайное» / «закономерное».

В балладе «Колодец» Э. Мижита дан древний образ колодца как хранилища знаний, магического зеркала, в котором в полдень можно увидеть отражение ночного неба. Проецируемая на психологический сюжет нравственного и интеллектуального роста героя-рассказчика древняя мифологическая семантика колодца придает его духовному опыту универсальность и тотальную значимость. Вовлекаемый в сферу психологического анализа этот устойчивый структурно-семантический комплекс трансформируется в символ души человека: подобно тому, как в колодце отражается весь мир, душа человека вмещает в себя все мироздание и знание о нем. В миниатюре «Мальчик и ручеек» возникает образ мимолетного влажного следа, который оставляет ручеек и который сохраняется лишь в памяти мальчика и ли-

¹ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктуң кыйгызы ... С. 9.



рического «я», — символа конечности, бренности человеческого существования и одновременно его несомненной жизненной ценности.

В цикле стихотворений в прозе Э. Мижита «Казыргылар» («Вихри») создается один из центральных в творчестве поэта образ вихрей, спиралевидного движения всего: от движения электронов вокруг ядра атома до движения планет вокруг солнца, а солнечной системы — вокруг своей оси в галактике. Подобным образом мысли и чувства лирических субъектов, подчиняясь центростремительной силе, вращаются вокруг основных философских вопросов о смысле жизни и мироздания, о сущности времени как философской категории. Таким образом, вихрь является символом человека с вечно беспокойной мыслью, стремящейся проникнуть в суть мира и жизни¹.

В цикл входят стихотворения в прозе «Ээрем» («Водоворот») и «Өзек» («Стержень»), в которых образ глубины колодца смыкается с образом вихря, точнее, движения вихря. По мысли автора «Водоворота», человек, захваченный жаждой познания мира (онтология) и бесстрашно бросающийся в водоворот непознанного, может выйти оттуда обновленным, обретшим новое знание². В «Стервне» человек, попавший в самый центр, стержень вихря, вдруг видит главную истину — истину, где нет никакого волнения, где царит лишь свет и покой. И он понимает, что главную суть жизни составляет Любовь, Любовь Бога к своему Творению, Любовь творения к своему Творцу, Любовь людей друг к другу³.

Структурно-содержательными признаками *нэсер* и его выразительными возможностями обладают произведения Рамзии Габделхаковой (р. 1959) — писательницы, творчество которой признано значительным и ярким явлением современной литературы⁴. Жанр *нэсер* в творчестве Р. Габделхаковой функционирует как лиро-эпическое произведение, внутреннюю меру которого составляет взаимодополнительность нарративности и перформативности (см.: Тюпа, 2013: 115). Им соответствуют прозаическая и поэтическая стратегии повествования. В образовании взаимосвязи двух разнородных начал ведущая роль принадлежит лирической тенденции. Ею обусловлено акцентирование близости автора к субъекту сознания и речи, выступающему в качестве объекта изображения и имеющему статус лирической героини. На первый план выдвигается событие, происходящее в ее внутреннем мире, — духовное преображение, нравственное прозрение, изменение мироощущения и миропонимания. Лирическое начало подчиняет себе эпические структуры и нередко приводит к разрыву эпической ткани повествования. Нарративная составляющая художественного текста является мотивировкой происходящего в *нэсер* ментального события. Это озарение, в котором «обретают свои формы и поэтическое сознание, и мир» (Козлов, 2009: 187), открывает выход к символическим смысловым перспективам, неотделимым от субъективности лирических переживаний и обусловленным заключенной в них обобщающей тенденцией. В прямом и открытом выражении личной взволнованности и личного чувства, высказывании суждений, имеющих итоговый характер, есть некая общеобязательность. Она универсализирует изображаемую ситуацию, освобождая ее от эмпирической конкретности и возводя к общечеловеческим коллизиям бытия.

Например, в *нэсер* Р. Габделхаковой «Якты тэрэзэ» («Светлое окно») в качестве своеобразного «пуанта» лирической рефлексии выступает переход героини из одного эмоционально-психологического состояния в противоположное. Исходное ее настроение — беспричинная тревога, чувство одиночества, ощущение враждебности и предельной неустроенности окружающей жизни и мироздания вообще:

Бүген күккә кара болытлар, а жиргә рэхимсез, үз-сүзле жил хужа. <...> Аһ, эч поша... Бүгенге төн мәңге китмәскә дип киләдер төсле. Кайдадыр Кояш, Яктылык булуына ышануда авыр хәтта⁵.

Сегодня на небе хозяйничают черные тучи, а на земле — безжалостный, упрямый ветер. <...> Ах, грустно... Кажется, сегодняшняя ночь пришла, чтобы не уходить никогда. Трудно даже поверить, что где-то есть Солнце, Свет.

¹ Мижит Э. Б. Казыргылыг кудуктун кыйгызы ... С. 102-112.

² Там же. С. 105–107.

³ Там же. С. 112–116.

⁴ См.: Шарифуллина Р. Ее творческий путь начался в Черемшане [Электронный ресурс] // Наш Черемшан. 2019. 23 ноября. URL: <https://nashcheremshan.ru/news/nashi-zemlyaki/ee-tvorcheskiy-put-nachalsya-v-cheremshane> (дата обращения: 01.06.2023).

⁵ Габделхакова Р. Г. Көмеш тун : хикәяләр, парчалар, нәсерләр ... С. 215–216.



Но вот случайно лирическая героиня видит в светлом окне женщину, которая совершает молитву (намаз), и ее мировосприятие радикально меняется:

<p><i>Югыйсэ искитэрлек бернинди можжиза да булмады, тирэягымда берни дэ үзгэрмэде, барысы да әүвэлгеча үз урынында калды. Әмма шушы күренеш, бала чактан, сабый чагымнан ук үтә таныш, жанга якын булган шушы күренеш, өметсез, борчулы уйларымны юып алгандай булды, әйтерсең лә шушы якты тәрәзәдән күңелемә Кояш нурлары кереп тулды¹.</i></p>	<p>Никакого чуда не произошло, ничего вокруг меня не изменилось, все было по-прежнему. Но эта картина, знакомая с детства и близкая душе, разогнала тревожные мысли, как будто бы из этого светлого окна в мою душу проникли лучи Солнца.</p>
---	---

Понимание того, что в мире есть место не только дисгармонии и отчаянию, но и дорогим воспоминаниям, внеличным ценностям, объединяющим людей и вовлекающим их в сферу универсального и вечного, дает возможность по-иному взглянуть на окружающую действительность, преодолеть тяжелые, безотрадные переживания.

Основным способом раскрытия изменений, происходящих в сознании героини, является организация смысловых антитез: человек — природа, тьма — свет, черные тучи — солнце, прошлое — настоящее, беспорядок — гармония и др. Действием законов лирического рода литературы обусловлена поэтическая абстрактность размышлений героини и заметная ритмизация ее речи.

Между повторяющимися мотивами (тоски, ветра, солнечного света, темных туч, окна) возникают ассоциативные связи, порождающие символические значения. Через все произведение проходит образ света. Вначале упоминается тусклый свет лампочки, которого не хватало, чтобы осветить комнату в общезитии, и который лишь усиливал беспокойство в душе, затем речь идет об одном выделяющемся на темном фоне дома окне, яркий свет которого объясняется отсутствием в комнате мебели и тем, что оно занавешено тонким белым тюлем. Постепенно свет отделяется от своего материального носителя, его источником становится читающая молитву старушка:

<p><i>...шушы якты тәрәзәдән, аклык-сафлык бөркелеп торган, жылы нур белән тулы шушы жыйнак бүлмәдән һәм шул бүлмәне нурлы иткән сөйкемле әбидән карашымны ала алмадым².</i></p>	<p>...но я не могла оторвать взгляда от этого светлого окна, от этой аккуратной чистой комнаты и от милой бабушки, наполнившей эту комнату теплым светом. На душе стало спокойно и хорошо.</p>
---	--

Таким образом, молящийся человек наделяется преображающей мир силой света.

Как и в романе Г. Ибрагимова «Молодые сердца» (1912), повести Ф. Амирхана «Хаят» (1911), хикая Г. Исхаки «Халима туташ» (1907), Ш. Камала «Увядший цветок» (1909) и других произведениях татарской литературы начала XX в., в *нәсер* Р. Габделхаковой топос окна, обладающий семантикой «пограничности», коррелирует с движениями души, бьющейся о «мировые границы». Литературная традиция в форме параллелей и аналогий, актуализируя связь человека с трансцендентным, выявляет метафизический смысл изображаемой ситуации. Но в отличие от предшественников для современного автора значима не столько разделительная, сколько соединительная функция границы — та, которую описал В. Н. Топоров: «Окно пронцаемо для взгляда изнутри и для света извне. Оно соединяет внутреннее и внешнее, земное и небесное, человеческое и божественное, материнское и сыновнее. <...> Окно — символ открытости Я для всего, что не-Я...» (Топоров, 1995: 423; курсив источника. — *Авт.*).

Психологические состояния, обозначенные как «грусть, тоска» и «стало спокойно, хорошо», получают конкретно-образное воплощение, связываясь с темами одиночества, отчаяния и безнадежности,

¹ Габделхакова Р. Г. Көмеш тун : хикәяләр, парчалар, нәсерләр ... С. 216.

² Там же.



с одной стороны, и гармонии, внутренней связи между людьми, цельной, согласованной жизни — с другой. Не отвлекаясь от единичной конкретности своего образного воплощения, эти мотивы приобретают универсально-философский смысл и характеризуется взаимопереходностью единичного и общего, мгновенного и вечного, случайного и непреходящего.

К жанру стихотворения в прозе обращается народный писатель Тувы Александр Даржай (1944–2016). Прозаическая миниатюра «Дазыл» («Корень»), варьирующая сюжет басни И. А. Крылова «Листы и корни», построена на конфликте между корнем дерева и листьями, символизирующими противоположные начала и стихии бытия. Листья, раскачиваясь на ветках, шелестели на ветру и разговаривали между собой, гордясь собой, тем, какие они нарядные и певучие, тем, что они так близки к свету солнца. Противопоставляя свою красоту старому шершавому, почерневшему от близости к почве корню, листья недальновидно и надменно осуждают его:

*Бо хире чараш-каасты бужартадып чыдыр мен деп,
малгаш-доозунда борашкан корзагар, кодур дазыл
бодавас-даа ийин¹.*

А этот корявый, покрытый грязью и коростой корень даже и не думает о том, что он позорит нашу красоту.

Сопоставляя в яркой антитезе красоту листьев и толстый шершавый корень, похожий на «черные заскорузлые вороньи лапы», наслаждающийся теплом, «как дряхлый старик, греющий свои кости на солнце», повествователь не приемлет крайности и настаивает на органическом единстве листьев и корня, молодости и старости. Неслучайно, старый корень не осуждает свою крону, напротив, жалеет и любит ее («это мои дети»), ему грустно и обидно, что жизнь его подошла к концу:

*Эх, ам-даа кенен-тенек-тир силер, кымның ырын
ырлап турарыңарны билбес!²*

Эх, вы все еще глупы, не знаете, чью песню поете!

Это сравнение, взятое в эстетическом плане, проливает свет не только на драматические взаимоотношения «отцов» и «детей». Речь идет о том, что молодое поколение отрывается от своих корней, истории и культуры своего народа, более того, стыдится своего прошлого, своих предков. Но «дети» забывают о вековой мудрости: дерево живо корнями, а народ — памятью, о том, что народ, потерявший уважение к предкам, забывший историю, культуру, духовные основы жизни, перестает быть народом, теряет свою идентичность, самобытность и самоуважение, и в итоге обрекает себя на вымирание.

Размышления старого корня, его убеждения и жизненная позиция оформляют дидактический дискурс с его риторикой императивного, монологизированного слова и разделением участников коммуникативного события на поучающего и поучаемых (Тюпа, 2001: 16). Эта коммуникативная стратегия раскрывается через жанровые элементы притчи. Сознвая, что жизнь его подходит к концу, корень с горечью думает о том, что скоро наступит черный день и для его веток и листьев. В словах содержится недвусмысленное предупреждение о возможной катастрофе, грозящей дереву:

*Бодунуң дазылын кым-даа, чүү-даа уттур болза,
шыпшыктан аңдарлып, молдуруун сый, чынчыра
ушканы ол³.*

Если забудет о своем корне, никто и ничто не устоит, рухнет и разобьется вдребезги.

Эти пророчества сбываются. Финал произведения имеет эсхатологическую семантику: когда налетел ветер и стал бешено трясти дерево, корень старался из последних сил цепляться за землю, но его пальцы и жилы начали рваться:

¹ Даржай А. А. Шагар-оьтта шалың ... С. 8.

² Там же. С. 10.

³ Там же. С. 9.



*Эң сөөлгү дамыры сокту бээрге, дазылдың чүстери казыр-казыр диген соонда, черден ол салдыныпкан. Бяш хамык будук-бүрүзү-биле катай хаара черже чыжырт кылдыр кээп ушкан...*¹

Когда порвались последние жилы, страшно закрипели все суставы корня, и он выпустил землю из рук. Дерево со всеми своими ветвями и листьями с ужасающим треском рухнуло на землю...

Художественное целое произведения формирует взаимодополнительность двух модусов художественности: иронического, соответствующего изображению листьев, и героико-трагического, соотнесенного с самоотверженными усилиями корня спасти дерево. Категория поэтического приобретает проективно-мировоззренческий характер, направленный на поиски утраченной целостности мира, преодоление дуализма таких мирозерцательных категорий, как: «жизнь» / «смерть», «молодость» / «старость», «внешнее» / «внутреннее», «верх» / «низ», «высота» / «глубина», «земля» / «небо», «вертикаль» / «горизонталь» и др.

В этой миниатюре активно используются «живописный» и «сценический» коды. Своеобразие «живописного» кода заключается в особом типе письма, раскрывающем трагическое противостояние «внешнего» и «внутреннего» в героях. «Сценический» код выступает как способ их самораскрытия, разоблачения листьев и возвеличивания корня. Эстетическим центром создаваемого в произведении универсума выступает образ дерева, которое отсылает к классическому символу Мирового древа, служащего во всех мифологических системах универсальным сепарантом вертикальных уровней мира. Е. М. Мелетинский рассматривает мировое дерево как центральную фигуру «вертикальной» космической модели, связанную с трихотомным делением на небо, землю и подземный мир (Мелетинский, 2000: 213–214). Дерево — это и символ упорядоченности мироздания (Можейко, 2001: 205). Деревья не только соединяют по вертикали земную и небесную сферы, но и несут память рода, сближают эпохи и поколения, помогая осознать скрытую взаимосвязь всего сущего.

Соположение разных структурно-семантических планов в прозаической миниатюре А. Даржая формирует между ними особые парадигматические отношения, устанавливающие эквивалентность антропологического и природного, мира «горнего» и «дольнего», истории дерева и судьбы нации, и выступает в качестве поэтического субстрата произведения.

Итак, в произведениях татарских и тувинских поэтов и писателей символические образы сопрягает человеческое существование с вечными законами и стихиями бытия, вводят экзистенциальную тему, становясь средством обнаружения экзистенциального смысла запечатленных в тексте переживаний, их универсализации.

Особенности ритмической организации текстов

Прототипами героев элегий-нэсер Ш. Анака стали не просто выдающиеся деятели литературы, но люди, близкие ему духовно. С Назымом Хикметом, героем четвертой элегии, татарского поэта связывали не только творческие, но и личные контакты, поэтому в создании его образа Ш. Анак использовал мемуарно-документальный материал. Развернутая повествовательная фабула, сближающая элегию-нэсер «Н. Хикмету» с эпическими жанрами, представляет историю жизни героя: приезд в Москву в двадцатые годы, тюремное заключение, возвращение в СССР, болезнь — «наследие каменных стен»², счастливые десять лет, которые прошли на Новопесчаной в Москве и заставили забыть о тюрьме, больница, смерть от «разрыва сердца». В эту плотную фактографическую канву вплетаются и упоминания об основных этапах в истории взаимоотношений двух поэтов: знакомство в 1952 г., зарождение дружбы, несостоявшаяся встреча, наконец, посещение Новодевичьего кладбища, где похоронен «турецкий Пушкин».

Стремясь передать индивидуально-неповторимый облик Хикмета, Ш. Анак прибегает к психологизированной портретной характеристике:

¹ Даржай А. А. Шагар-оьтта шалың ... С. 11.

² Анак Ш. Анак Ш. Тыйнак табын. Шигырьләр ... С. 68.



<p><i>...күк шикелле зәңгәр күзләрендә әрнүле сагыш — бәлки, тагын да туган иленнән аерылгангадыр, ә бәлки, йөрәге чәнечкәндәдер — барыбер түгелмени?¹</i></p>	<p>...в голубых, как небо глазах, болезненная тоска — возможно, потому, что расстался с родиной, возможно, от колющей боли в сердце — не все ли равно?</p>
---	--

Повествовательный принцип смены событий, ассимиляция элегией мемуарных нарративов, объективированный, отделенный от авторского «я» герой с конкретной биографией, портретная и предметная описательность создают эффект прозаизации стихотворной речи. Но в тексте произведения действует и противоположно направленная тенденция. Отталкиваясь от нарративного субстрата, Ш. Анак создает поэтический образ человека с «большим сердцем»:

<p><i>...һәм бу зур йөрәк, авыру булса да, сыйдыра алган аның туган Төркиясен һәм безнең олы Росәйне².</i></p>	<p>...и это большое сердце, хотя и больное, сумело вместить в себя родную Турцию и нашу большую Россию.</p>
---	---

Поэтическое мышление автора элегии «Н. Хикмету» выражается в приеме развертывания семантических фигур. Мотив разбившегося / сторевавшего сердца, отсылающий к традиционным представлениям о человеческом сердце в фольклоре и литературе, функционирует в данном случае в прямом и метафорическом значениях:

<p><i>Олы йөрәкле кешеләр, олы шагыйрьләр иртә китә, туган иле өчен яныпмы, дөнья өченме — барыбер түгелмени? Ярыла йөрәкләре, олы дөнья сыйган зур йөрәкләре...³</i></p>	<p>Люди с большим сердцем, великие поэты рано уходят, Сгорают они за свою родину или за весь мир — не все ли равно? Их сердца разбиваются, сердца, вместившие весь мир...</p>
--	---

Мотив-метафора разбившегося сердца становится средством художественного обобщения, выявляя трагическую закономерность в жизни больших поэтов: их героический энтузиазм, всемирно-исторический масштаб исканий оказываются губительными, «разрывают» их изнутри.

В элегиях-нәсер Ш. Анака, написанных свободным стихом, встречаются фрагменты, расположенные с отступом вправо по отношению к основному тексту и являющиеся компонентом вертикальной, строфической организации художественного целого. Видимая прозаичность речевого строя уравновешивается системой повторов, своеобразных «кружений» вокруг главной темы. В четвертной элегии в формировании поэтической структуры текста участвуют редифы: вопрос «Не все ли равно?» создает вероятностную, неопределенно-множественную мотивировку изображаемого, а утверждение «И я верю» воспроизводит коммуникативную модель продолжающегося разговора с собеседником.

В нәсер Р. Габделхаковой ритмообразующую функцию выполняет прием парадигматизации текста, введения в него сети эквивалентностей (сходств и противопоставлений), проявляющихся как в плане содержания, так и в плане выражения. Функционирование категории поэтического в этих миниатюрах подчиняется смене тональностей, типов эмоционально-ценностных ориентаций, художественных модальностей. Так, в нәсер «Әбием намаз укый» («Моя бабушка молится») образ бабушки раскрывается через систему номинаций, присущих лирическому дискурсу: «лебедь», «белый ангел», «вдова», «несчастливая мать», «терпеливая старушка». Перифразы, содержащие емкую характеристику героини, дают представление об эмоционально-ценностной ориентации субъекта речи — «я», создающего возвышенный, опозитизированный образ бабушки и осмысливающего ее судьбу в широком историко-культурном и общеродовом контексте.

¹ Анак Ш. Тыйнак табын. Шигырьләр ... С. 68.

² Там же.

³ Там же.



В молитвенном слове бабушки акцентирована не столько просительная модальность, сколько исповедальная — это разговор с Богом о самом сокровенном. Жестокостям окружающего мира и трагическим событиям в личной судьбе противопоставляются организованные молитвой бытийно-мировоззренческие горизонты национальной духовности: возвышенность духа и гармоничность души, понимание своего бытия как непосредственно данного и предопределенного во всей своей нерасчленимой целостности, терпение, верность своему предназначению:

*Йа Хода! XX гасырның канлы еллары, рэхимсез сугышлары шаһиты булган, мархаматсез ачлык-ялангачлыкны артыгы белән татыган, мул-рэхәт тормышны бары хыялында, төшләрендә генә күргән әбием Сиңа ялвара!*¹

О Боже! К тебе обращается с молитвой моя бабушка, которая была свидетельницей кровавых событий и жестоких войн XX века, сполна испытала голод и нищету, только в мечтах и снах видела благополучную жизнь!

Субъектную архитектуру и эмоциональный тон *нэсер* «Моя бабушка молится» определяет обращение к Богу не только бабушки, но и лирической героини. Для нее Бог — «Ты», сверхсубъект особого типа, занимающий позицию «внеаходимости» и «внежизненной активности» по отношению к бабушке, но не к миру «я». Напряженный диалог «я» с этой надкругозорной точкой зрения выполняет структурообразующую функцию, раскрывая процесс духовно-творческого самоопределения лирического субъекта. В соответствии с законами лирических жанров «я» претерпевает изменение строя своей субъективности: рассказ о молитве бабушки, признание своей неспособности присоединиться к ее разговору с Богом переходят в молитву самой лирической героини, стремящейся воздействовать на творящие силы мира: «Догаларыгыз кабул булсын!»² («Пусть ваши молитвы будут исполнены!»).

Лирическая риторика облекается в формы, близкие к стиховым. Ритмизация речи, образно-метафорический характер лексики, подчеркнуто экспрессивное строение фраз, напряжение антитез, самостоятельное, автосемантическое употребление местоименных форм, обращения, повышение интонации за счет цепи восклицательных предложений, с одной стороны, передают напряженно торжественный, трагедийный эмоциональный настрой, фиксируя внимание на духовном преображении лирической героини, с другой — служат средством создания особых принципов типизации, определяет масштаб обобщений.

Образ бабушки лишен индивидуальной и социально-психологической конкретности, ее молитва становится отражением обобщенно-личного религиозно-нравственного сознания всего предшествующего поколения, к которому обращается в финале лирическая героиня:

Ачык йөзлө, ак яулыклы тыйнак татар әбиләре! Күктән иңдерелгән изге фәрешталәр әллә соң сез үзегезме?!³

Скромные и приветливые старушки-татарки в белых платках! Не ангелы ли вы, спустившиеся с небес?!

Способом создания поэтического контекста и средством художественного обобщения становится и интертекстуальная связь с образом Акэби из повести А. Еники «Невысказанное завещание» (1965). В обоих произведениях значима семантика белого цвета, символа нравственной чистоты и высокой духовности, как одного из приемов возвышения и сакрализации образов героинь.

Иные способы ритмической организации прозаического текста используют тувинские поэты. Поэма в прозе Э. Мижита «Белая мистерия», написанная на русском языке, по форме представляет собой ритмизованную прозу. Ритмический рисунок произведения в отличие от конвенционального стихотворения не подчиняется однообразному ритму от начала и до конца, а прихотливо меняется, создавая тем самым эффект крайне взволнованной и возвышенной речи. Например:

¹ Габделхакова Р. Г. Көмөш тун : хикәяләр, парчалар, нәсерләр ... С. 214.

² Там же. С. 215.

³ Там же.



О, совершенство, только оно придает безмятежность всему. О, безмятежность всего совершенного, только она создает такую звонкую тишину. Верную подругу покоя и смерти, чей зов сильнее всего.

В белизне таится вся гамма цветов.

В тишине таятся все звуки.

В покое же взрывы, быть может, таятся.

А в смерти...

А о смерти потом, о смерти потом...¹

Автор, неизменно следуя своему творческому методу, не делает конкретных выводов и не дает окончательных ответов на вопросы. Финальные строчки произведения, приводимые ниже, по сути, не являются окончательным выводом, а всего лишь одним из возможных вариантов ответа, подчиняющегося основному образу:

А когда допоем до самой высокой, самой чистой ноты — нас пронзит, как стрела, постижение смысла — и замрут на мгновенье сердца. Ибо сердцем и только сердцем мы способны постичь эту тайну — тайну жизни и смерти.

Смерти, которая есть путь и ступень к святилищу Бога.

И должно пройти ее молча и молча вступить в Его Храм².

Во второй части поэмы автор создает образ, который можно интерпретировать по-разному. Это образ зимы с чистым белым снегом, поющими вьюгами, с их чистыми нотами, тишиной, сверкающими всеми красками снежинками, следами-письменами животных на снегу и т. д. Но тут же автор дает понять, что речь идет не только и не просто о зиме:

Что такое зима? Пригляди́мся к арабескам взлохмаченных вихрей. О, сколько в их танце безумном безмерной свободы! Да и мы, как и вихри, свободны видеть и строить в душе какой нам угодно мир или символ³.

Зима, в качестве основного образа для выражения своей идеи, на наш взгляд, выбрана автором неслучайно. Весна у нас ассоциируется с пробуждением и цветением природы, разноголосым пением птиц, весенними трудами и заботами. Лето и осень с их полевыми трудами также трудно ассоциируются с тихим спокойным размышлением. А зима для нас — это чистота, белизна, бодрящий мороз, спокойствие и ясность ума:

Да, белизна — это в белых одеждах посланник Бога. Каждый год прилетает он к нам, словно птица из сказки к своим птенцам, к которым подполз огромный Вселенский Змей.

И все письма на белом покрове — и рисунки, и зыбкие тени взметнувшейся снежной пыли, и те мягкие четкие линии — все это знаки, символы и письма Бога.

Да, зима — это святилище года. Огляди́мся — мы в храме, отряхнем же с себя суету, споем те священные гимны, что поют нам метели и вьюги⁴.

Многозначные взаимопроникающие образы создают вероятностно-множественную модель мира. Так звуки здесь парадоксальным образом превращаются в свет:

О, спокойствие этих заснеженных звуков, о, потоки прозрачной бездонности смыслов! И хотя не дано нам достичь тех глубин, где на самых немислимых высях те же звуки, наверно, становятся светом — светом, бьющим нам прямо в глаза, пробуждаются там от лучей этих звуков, открывают глаза наши души, там становится внятными нашим взорам тот зов, видим чуткому слуху зов ветров и снегов⁵.

Выстраивая такие необычные образы, отсылающие к мистерии (духовно-религиозному обряду, таинству), литургии, святилищу, священным гимнам, Э. Мижит направляет читательскую мысль к своей основной идее — идее о духовном совершенствовании, высоких и священных вещах, духовных небесах и Боге.

¹ Мижит Э. Стихотворения в прозе // Улуг-Хем. 1995. № 4. С. 17.

² Там же. С. 23.

³ Там же. С. 19.

⁴ Там же. С. 22.

⁵ Там же. С. 20.



«Белая мистерия» — это прозиметрический текст, для которого актуальной оказывается строфическая композиция: членение текста на абзацы-строфы: короткие фрагменты, состоящие из примерно равного количества переложений.

Синтезирующая тенденция

Наряду с созданием произведений, сохраняющих формально-содержательные особенности жанра и его название, в литературном процессе отчетливо заявляет о себе и другая тенденция — «смешения» жанров, их тематизации, превращения в открытый и незавершенный текст (дискурс). В *нэсер* и *шулук-чугаа* отразилось тяготение современной литературы к синтезу художественного, документального, публицистического, философского дискурсов, слиянию родов и жанров.

Так, наряду с элегическим кодом в стихотворениях Ш. Анака, посвященных великим поэтам России и Востока, присутствуют базовые признаки таких жанров, как послание и литературный портрет: воссоздание характерных черт личности героя, установка на диалог с адресатом, выступающим в роли «провиденциального» собеседника, открытость прозаическому слову, частной сфере бытия и высокая поэтическая фразеология, выход за пределы эмпирического содержания образов и сюжета в сферу универсального и вечного. Творческий опыт Ш. Анака выявляет одну из значимых тенденций в функционировании *нэсер* — утрачивая закрепленную традицией формальную специфику, *нэсер* продолжает существовать, распространяя свою семантическую энергию на другие жанры.

Расширение синтезирующих возможностей жанра отразилось в творчестве Р. Габделхаковой. В ее прозаических миниатюрах конструктивная жанрообразующая роль принадлежит лирической тенденции. Ценностным центром создаваемой картины мира в *нэсер*, для которой характерны взаимопереходы личного и обобщенного, конкретно-исторического и универсального, является лирический субъект, аккумулирующий в своем внутреннем мире поэтическую рефлексию и ее итог — момент постижения некоей истины. В *нэсер* писательницы проявилась тенденция к индивидуализации лирической героини, которая становится биографически конкретной личностью, а окружающая ее действительность принимает конкретные бытовые и этнографические черты. Предметные детали (окно, гармонь, цветы, деревенский дом), насыщенные эмоциональной субъективностью лирической героини, обладают высокой степенью обобщения и тяготеют к символам.

Специфику жанра в творчестве Р. Габделхаковой создает взаимодействие двух эмоциональных сюжетов, связанных с изображаемым миром и изображающим субъектом. Переживаемое лирической героиней ментальное событие открывает выход к новым смысловым перспективам — обобщенно-символическим, философским. В ряде *нэсер* появляется объективированный в тексте образ адресата (бабушки, отца, матери), выступающего в качестве очень близкого, родного человека — «ты». Но этот другой оказывается не субъектом, а объектом изображения, что сближает *нэсер* с формами и структурными принципами, присущими эпическому роду литературы. Устремленность «я» к миру другого сознания («ты») порождает новый, медитативно-исповедальный дискурс, в котором существенная роль принадлежит воспоминаниям.

Наличие адресованной речи, обращенной к собеседнику, воссоздание характерных особенностей его внешнего и внутреннего облика придают *нэсер* Р. Габделхаковой черты литературного портрета и послания. Доминирующий в *нэсер* «Моя бабушка молится» торжественно-панегирический эмоциональный тон устанавливает связь с жанровой традицией мадхии (оды, панегирика)¹. Пейзажные зарисовки, экскурсии в прошлое, предметная бытовая конкретность описаний, выступающие как средство раскрытия сложного психологического состояния лирической героини, придают ряду произведений Р. Габделхаковой, относимых к жанру *нэсер* («Светлое окно», «Возвращение»), черты вне-родовых литературных форм — очерка, «потока сознания», эссе.

Смелые эксперименты в поисках продуктивного синтеза поэзии и прозы в пределах одного произведения проводят Э. Мижит и А. Даржай. В их стихотворениях в прозе присутствует авторитетная резюмирующая позиция или некое предзаданное знание, образующие прозаический субстрат жанра и сближающие эту художественную форму, с одной стороны, с различными видами дидактической литературы, с другой — с традициями философской прозы. На основе этого критерия в творчестве тувинских писателей условно можно выделить две разновидности жанра.

¹ Татарская энциклопедия : в 6 т. ... Т. 4. С. 16.



В *шулук-чугаа* Э. Мижита «Колодец» и А. Даржая «Корень» присутствуют качества эпичности, которые привносят в их художественную структуру такие жанры, как баллада и притча. Сентенции, вытекающие из рассказанной истории и обнаруживающие сокровенные, глубинные смыслы бытия, звучат как заключительный вывод, назидание. Стихотворения в прозе Э. Мижита «Мальчик и ручеек», «Пауза», «Белая мистерия» близки к жанрам лирико-философской прозы, направленным на осмысление универсальных закономерностей бытия и рассматривающим единичное в свете всеобщего. Они включают в себя «формулы мысли», в которые облекаются результаты поисков истины, смысла жизни, счастья.

Главным признаком произведений первого типа является смысловая и структурная завершенность текста, четкость его границ. В отличие от них лирико-философские миниатюры второго типа характеризуются фрагментарностью и «разомкнутостью». В этих особенностях композиции воплощается идея необъятности и разнообразия мира, стихийности бытия. Явления природы и состояния человеческой души оказываются связанными отношениями «соответствия», рядоположенности и предстают как семантически тождественные синкретические начала жизни. Дидактическая и философская направленность размышлений автора-повествователя (лирического героя, лирического «я») ведет к стиранию границ между разными типами дискурса. Но в силу ярко выраженной лирической составляющей моральные сентенции и афоризмы содержат в себе не только поучительный или познавательный смысл, но и запечатлевают откровенную эмоцию, момент прозрения, постижения истины. Синтез разнородных начал усиливает концентрацию и семантическую плотность текста.

Нэсер и *шулук-чугаа* сохраняют свои конститутивные признаки и в то же время оказываются пластичными художественно-эстетическими формами, активно взаимодействующими с другими жанрами.

Заключение

Итак, *нэсер* и *шулук-чугаа* в татарской и тувинской литературах функционируют в качестве жанров, внутреннюю меру которых определяет взаимодействие поэтического и прозаического начал как типов художественного мышления, онтологических категорий и способов организации речевого материала. Их объединяют сходные конститутивные признаки: во-первых, миниатюрный объем текста; во-вторых, его вертикальная (стиховая), проявившаяся в творчестве Ш. Анака, или парадигматическая (поэтическая), характерная для Р. Габдулхаковой, Э. Мижита, А. Даржая, упорядоченность; в-третьих, способность осуществлять синтез различных видов искусств (музыки и живописи), литературных родов и жанровых «первофеноменов», а также включать в себя внехудожественные элементы — дидактические, философские.

Разные типы диалогических отношений между «искусством слова» и «искусством рассказывания» выражают жанровую «идею» *нэсер* и *шулук-чугаа*. Она заключается в том, что внешняя динамика жизни эстетически уравнивается лирическим напором противостоящего ей сознания, хаотический круговорот мира — гармонизирующей силой ритма, причинно-следственная логика и временная последовательность событий в их процессуальной открытости и незавершенности — вневременной и внепричинной связью мотивов, представляющих мир как состояние и раскрывающих эквивалентность бытия и мышления, сюжетность и повествовательность — поэтическим способом художественного завершения с присущей ему символизирующей тенденцией.

Синтез элементов, происходящих из разных видов искусств, родов и жанров, межродовых и межжанровых форм, разных типов дискурса (философского, дидактического, документального и др.), обеспечивает смысловой и эстетический универсализм прозаических миниатюр в татарской и тувинской литературах. Эти центробежные силы формируют периферию жанра, его типологические разновидности и индивидуально-авторские варианты.

Нэсер существует в истории татарской литературы как определенный тип произведений, имеющий истоки в восточной ритмической прозе и ориентирующийся на традиции жанров как восточной поэзии, так и русской и европейской миниатюристики («стихотворений в прозе»), соотносящийся с этноспецифичными концептами татарской культуры («адаб», «моң», «намаз» и др.) и репрезентирующий этнокультурную идентичность татарской литературы.

Всплеск активности *шулук-чугаа* в тувинской литературе приходится на такие периоды в истории словесности, которые характеризуются ускорением темпа жизни и сменой ценностных ориентиров,



поисками новых художественных форм, потребностью преодолеть каноны и передать индивидуальную речь говорящего, его неповторимо-уникальное видение мира и человека. Вместе с тем интерес к этому жанру соответствует конститутивным чертам ментальности народа: источником поэтического становятся моменты мгновенного озарения (сатори), в акте которого постигается мир как целое и достигается единство «я» и «не-я», пластичность субъект-объектных границ, взаимововлеченность и взаимозамещаемость явлений, принадлежащих к разным рядам концептуализации действительности.

Перспективы исследования видятся в описании типов взаимодействия поэзии и прозы в других жанрах татарской и тувинской литератур, а также в обращении к другим периодам их истории. Предложенная методика анализа приемов поэтизации прозы позволит осмыслить внутреннее единство таких категорий теоретической и исторической поэтики, как «род», «жанр», «стиль», особенности их функционирования в разных литературах, связь со стратегиями сюжетопостроения и мифообразования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бахтин, М. М. (1975) Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М. : Худож. лит. 504 с.
- Гаспаров, М. Л. (2001) Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак». 1600 стб. Стб. 1039.
- Жирмунский, В. М. (1975) Теория стиха. Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние. 664 с.
- Загидуллина, Д. Ф. (2013) Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань : Татар. кн. изд-во. 207 с.
- Квятковский, А. П. (1966) Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. М. : Сов. энцикл. 376 с.
- Козлов, В. И. (2009) Здание лирики. Архитектоника мира лирического произведения. Ростов-на-Дону : Изд-во ЮФУ. 240 с.
- Лотман, Ю. М. (1998) Об искусстве. СПб. : Искусство—СПБ. 702 с.
- Мелетинский, Е. М. (2000) Поэтика мифа. М. : Вост. лит. 407 с.
- Можейко, М. А. (2001) Дерево // Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом. 1040 с. С. 204–208.
- Орлицкий, Ю. Б. (2002) Стих и проза в русской литературе. М. : РГГУ. 685 с.
- Потебня, А. А. (2003) Теоретическая поэтика. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр «Академия». 384 с.
- Смирнов, И. П. (2001) Смысл как таковой. СПб. : Академический проект. 352 с.
- Теория литературы (2004) : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Изд. центр «Академия». Т. 1. 512 с.
- Топоров, В. Н. (1994) Река // Мифы народов мира : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Советская энциклопедия. Т. 2. 719 с. С. 374–376.
- Топоров, В. Н. (1995) Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. М. : Прогресс ; Культура. 624 с.
- Тынянов, Ю. Н. (1993) Теория литературы // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М. : Высш. шк. 319 с. С. 23–157.
- Тюпа, В. И. (2001) Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь : Твер. гос. ун-т. 58 с.
- Тюпа, В. И. (2008) Стихотворение в прозе // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada. 358 с. С. 253.
- Тюпа, В. И. (2013) Дискурс / Жанр. М. : Intrada. 211 с.
- Загидуллина, Д. Ф. (2007) Нэсер [Нэсер] // Эдэбият белеме: Терминнар һәм төшенчэләр сүзлеге [Словарь литературоведческих терминов и понятий] / науч. ред.: Т. Н. Галиуллин, Д. Ф. Загидуллина. Казань : Магариф. 231 с. С. 127–128. (На татар. яз.)
- Мижит, Л. С. (2015) Эдуард Мижиттин алыс шынче чүткүлү [Стремление Эдуарда Мижита к Истине] // Мижит Л. С. Тыва шүлүк чогаалының делегейинде [В мире тувинской поэзии]. Кызыл : ОАО «Тываполиграф». 170 с. С. 71–86. (На тув. яз.)



Монгуш, Ш. А. (2009) Эдуард Мижиттин «Кайда силер?» деп проза-шүлүү [Стихотворение в прозе Эдуарда Мижита «Где вы?»] // Тыва чечен чогаал: сөөлгү үениң шинчилелдери [Тувинская литература: исследования последних лет]. Кызыл : ОАО «Тываполиграф». 217 с. С. 187–206. (На тув. яз.).

Халит, Г. (1975) Кешегә һәм чынлыкка мәхәббәт белән [С любовью к человеку и правде]. Казань : Татар. кн. изд-во. 328 с. (На татар. яз.).

Дата поступления: 28.07.2023 г.

Дата принятия: 30.08.2023 г.

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniia raznykh let* [Questions of literature and aesthetics: Studies of different years]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura. 504 p. (In Russ.).
- Gasparov, M. L. (2001) *Stikhotvorenie v proze* [A poem in prose]. In: *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts] / ed. by A. N. Nikoliukin. Moscow, Intelvak. 1600 clmns. Clm. 1039. (In Russ.).
- Zhirmunsky, V. M. (1975) *Teoriia stikha* [Theory of verse]. Leningrad, Sovetskii pisatel', Leningrad Branch. 664 p. (In Russ.).
- Zagidullina, D. F. (2013) *Modernizm v tatarskoi literature pervoi treti XX veka* [Modernism in the Tatar literature of the first third of the 20th century]. Kazan, Tatar Book Publishing House. 207 p. (In Russ.).
- Kviatkovskii, A. P. (1966) *Poeticheskii slovar'* [Poetic dictionary] / ed. by I. Rodnianskaia. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia. 376 p. (In Russ.).
- Kozlov, V. I. (2009) *Zdanie liriki. Arkhitektonika mira liricheskogo proizvedeniia* [The building of lyrics. Architectonics of the world of a lyrical work]. Rostov-on-Don, Southern Federal University Publ. 240 p. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. (1998) *Ob iskusstve* [On the arts]. St. Petersburg, Iskusstvo—SPB. 702 p. (In Russ.).
- Meletinsky, E. M. (2000) *Poetika mifa* [The poetics of myth]. Moscow, Vostochnaia literatura. 407 p. (In Russ.).
- Mozheiko, M. A. (2001) *Derevo* [Tree]. In: *Postmodernizm* [Postmodernism] : An encyclopedia / comp. and by ed. by A. A. Gritsanov and M. A. Mozheiko. Minsk, Interpresservis ; Knizhnyi Dom. 1040 p. Pp. 204–208. (In Russ.).
- Orlitskiy, Yu. B. (2002) *Stikh i proza v russkoi literature* [Verse and prose in Russian literature]. Moscow, Russian State University for the Humanities. 685 p. (In Russ.).
- Potebnja, A. A. (2003) *Teoreticheskaia poetika* [Theoretical poetics]. St. Petersburg, Philological Faculty at St. Petersburg State University ; Moscow, Akademiia. 384 p. (In Russ.).
- Smirnov, I. P. (2001) *Smysl kak takovoi* [The sense per se]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt. 352 p. (In Russ.).
- Teoriia literatury* [Theory of literature] (2004) : A study guide : in 2 vols. / ed. by N. D. Tamarchenko. Moscow, Akademiia. Vol. 1. 512 p. (In Russ.).
- Toporov, V. N. (1994) *Reka* [River]. In: *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world] : in 2 vols. / ed. by S. A. Tokarev. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia. Vol. 2. 719 p. Pp. 374–376. (In Russ.).
- Toporov, V. N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz : Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo : Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image : Research in the field of mythopoetic : Selected works]. Moscow, Progress; Kul'tura. 624 p. (In Russ.).
- Tynyanov, Yu. N. (1993) *Teoriia literatury* [Theory of literature]. In: Tynyanov, Yu. N. *Literaturnyi fakt* [Literary fact]. Moscow, Vysshiaia shkola. 319 p. Pp. 23–157. (In Russ.).
- Tiupa, V. I. (2001) *Narratologiia kak analitika povestvovatel'nogo diskursa («Arkhieri» A. P. Chekhova)* [Narratology as an analytics of narrative discourse («The Bishop» by A. P. Chekhov)]. Tver, Tver State University. 58 p. (In Russ.).
- Tiupa, V. I. (2008) *Stikhotvorenie v proze* [A poem in prose]. In: *Poetika : slovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [Poetics: A dictionary of current terms and concepts] / ed. by N. D. Tamarchenko. Moscow, Kulagina's Publ.; Intrada. 358 p. P. 253. (In Russ.).
- Tiupa, V. I. (2013) *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, Intrada. 211 p. (In Russ.).
- Zahidullina, D. F. (2007) *Nöser* [Neser]. In: *Ədəbiyat beleme: Terminar һәм төshenchələr syzlege* [A dictionary of literary terms and concepts] / ed. by T. N. Galiullin and D. F. Zagidullina. Kazan, Magarif. 231 p. Pp. 127–128. (In Tatar).
- Mizhit, L. S. (2015) *Eduard Mizhitin alys shynche chytkyly* [Eduard Mizhit's longing for Truth]. In: Mizhit, L. S. *Tuva shylyk chogaalynuy delegeinde* [In the world of Tuvan poetry]. Kyzyl, Tyvapoligraf. 170 p. Pp. 71–86. (In Tuv.).



Mongush, Sh. A. (2009) Eduard Mizhittiң «Kaida siler?» dep proza-shylyg [A prose poem “Where Are You?” by Eduard Mizhit]. In: *Tuva chechen chogaal: sөөlgү үениң shinchilelderi [Tuvan literature: Studies of recent years]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 217 p. Pp. 187–206. (In Tuv.).

Khalit, G. (1975) *Keshegә һәм chynlykka мәхәbbәt belән [With love for man and truth]*. Kazan, Tatar Book Publishing House. 328 p. (In Tatar).

Submission date: 28.07.2023.

Acceptance date: 30.08.2023.