



## Репрезентация визуального в романах Амирхана Еники и Олега Саган-оола

**Алексей А. Арзамазов**

Казанский научный центр РАН; Российский университет дружбы народов, Российская Федерация,

**Анжела В. Должикова**

Российский университет дружбы народов, Российская Федерация



В статье рассматривается репрезентация визуальности на примере двух тюркских литератур — татарской и тувинской. Источниками выступили переведенные на русский язык романы Амирхана Еники «Гуляндам» (1977) и «Неудержимые» Олега Саган-оола (1967).

По мысли авторов, художественная репрезентация визуального преломляет в себе объективные и субъективные психофизиологические способности человека, особенности сущности творческого самовыражения, разнородные этнокультурные реалии, проекции и контексты взаимодействия разных видов искусств.

В ходе анализа установлены универсальные визуальные компоненты (портреты персонажей, природно-пейзажные модели организации пространства, ситуации образного ассоциирования, компарации, в изобразительном плане активированные «просторы» воспоминания, мечтания). Зафиксированы некоторые стадийно-типологические, этноспецифические, индивидуально-авторские особенности художественной репрезентации визуальности. А. Еники в своем романе сосредоточен на изображении представителей новой советской татарской интеллигенции, затрагивает проблему взаимосвязи музыкального и визуального, актуализирует отдельные этнопсихологические стереотипы. О. Саган-оол, описывая в разных проблемно-тематических контекстах сельскую жизнь тувинцев в условиях первых колхозов и акцентируя внешние характеристики своих героев, последовательно прибегает к художественному раскрытию этнокультурного элемента, разносторонне отображает сложности межличностной коммуникации.

Поставлен вопрос о разработке критериев идентификации параметров визуального в структуре художественного текста, системе литературы.

**Ключевые слова:** феномен визуального; татарская литература; тувинская литература; жанр романа; литературный образ; пейзаж; визуализация; этнокультура; Амирхан Еники; Олег Саган-оол



### Для цитирования:

Арзамазов А. А., Должикова А. В. Репрезентация визуального в романах Амирхана Еники и Олега Саган-оола // Новые исследования Тувы. 2024, № 4. С. 76-91. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2024.4.6>



**Арзамазов Алексей Андреевич** — доктор филологических наук, заведующий лабораторией многофакторного гуманитарного анализа и когнитивной филологии Казанского научного центра РАН; профессор кафедры русистики, этноориентированной педагогики и цифровой дидактики Института русского языка Российского университета дружбы народов. Адреса: 420111, Россия, г. Казань, ул. Лобачевского, 2/31; 117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 10, к. 3. Эл. адрес: e-mail: arzami@rambler.ru

**Должикова Анжела Викторовна** — кандидат химических наук, директор Института русского языка Российского университета дружбы народов; член Совета при Президенте Российской Федерации по русскому языку, вице-президент Российского общества преподавателей русского языка и литературы, ведущий эксперт фонда «Русский мир». Адрес: 117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, к. 10, корпус 3. Эл. адрес: dolzhikova\_av@pfur.ru



## Visual representations in the novels of Amirkhan Yeniki and Oleg Sagan-ool

**Alexey A. Arzamazov**

*Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences; RUDN University, Russian Federation,*

**Angela V. Dolzhikova**

*RUDN University, Russian Federation*

*The article discusses the representation of visuality in the texts of two Turkic literary works — Tatar and Tuvan literature. The sources used for this analysis are the novels “Gulandam” (1977) and “The Expendables” by Oleg Sagan-ool, which were translated into Russian.*

*The artistic representation of vision reflects the objective and subjective psychological and physiological abilities of an individual, as well as the unique nature of creative self-expression. It also explores the diverse ethnocultural contexts and interactions between different forms of art.*

*During the analysis, several visual components were identified (portraits of characters, natural landscapes, figurative associations, comparisons, “spaces” of memory, dreams in visual form). Some stadial-typical, ethnospecific and individual-authorial features of the visual representation were recorded. Eniki’s novel focuses on the portrayal of representatives of the new Soviet Tatar intelligentsia and touches on the relationship between music and visual arts. O. Sagan-ool describes the rural life of the Tuvan people in the context of the first collective farms, emphasizing the external features of his characters. He consistently reveals the ethnocultural element and shows the difficulties of interpersonal communication through his versatile descriptions.*

*The question arises about the development of criteria for identifying visual parameters in a literary text and the system of literature.*

**Keywords:** *visual phenomenon; Tatar literature; Tuvan literature; novel genre; literary image; landscape; visualization; ethnoculture; Amirkhan Yeniki; Oleg Sagan-ool*



**For citation:**

Arzamazov A. A. and Dolzhikova A. V. Visual representations in the novels of Amirkhan Yeniki and Oleg Sagan-ool. *New Research of Tuva*, 2024, no. 4, pp. 76-91. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2024.4.6>



**ARZAMAZOV, Alexey Andreevich**, Doctor of Philology, Head, Laboratory of Multifactor Humanitarian Analysis and Cognitive Philology, Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences; Professor, Department of Russian Studies, Ethnocentric Pedagogy and Digital Didactics, Institute of Russian Language, RUDN University. Postal addresses: 2/31 Lobachevskogo St., 420111, Russian Federation, Kazan; building 3, 10, Miklouho-Maklaya St., 3117198, Russian Federation, Moscow. Email: [arzami@rambler.ru](mailto:arzami@rambler.ru)

**DOLZHIKOVA, Anzhela Viktorovna**, Candidate of Chemical Sciences, Director, Russian Language Institute, RUDN University; member, Russian Language Council under the President of the Russian Federation, vice-president, Russian Society of Teachers of Russian Language and Literature, leading expert, Russkiy Mir Foundation. Postal address: 3/10, Miklukho-Maklay St., 117198, Moscow, Russia. Email: [dolzhikova\\_av@pfur.ru](mailto:dolzhikova_av@pfur.ru)



## Введение

В последние десятилетия сначала за рубежом, а потом и в России стали популярны научные исследования, обращенные к визуальности. Сквозь призму этой в смысловом плане объемной и еще в полной мере не сложившейся категории рассматривали и рассматривают множество явлений материальной и духовной культуры, реалии внешней и внутренней жизни человека, проблемы и перспективы развития отдельных народов и т. д. Библиография, посвященная визуальным штудиям, кажется, уже не поддается проблемно-тематической классификации — написаны и изданы сотни (если не тысячи?) научных трудов. Среди них немало новаторских работ, содержательные выводы которых носят универсальный характер и их можно экстраполировать на самые разные гуманитарные контексты и аналитические сюжеты (Визуализация литературы, 2012; Визуальные аттракторы ... , 2017; Зверева, 2017; Зенкин, 2023; Злыднева, 2008; Méchoulan, 2003).

В аспекте заявленного нам прежде всего интересна репрезентация визуального в природе литературного творчества. Очевидно, что визуальные истоки художественной словесности изначально обусловлены психофизиологическими особенностями личности: человек смотрит, видит, наблюдает, замечает. Полученную визуальную информацию, переживания переносит на бумагу, текстуализирует. Однако уже на стадии художественной текстуализации визуальный опыт осложняется разнородными культурными факторами.

В условиях культурологически интенсивного существования современной литературы любой акт зрительного восприятия, последующей вторичной визуализации априори включен в поликомпонентную знаковую систему. Необходимо подчеркнуть, что визуальная составляющая литературы всегда была и остается в центре аналитического внимания литературоведения. Такие ключевые конструкты как образ, персонаж, эпитет, метафора, сравнение, цветовой признак в структуре произведения являются первичным, природно-естественным планом визуального. Поэтому почти каждое литературоведческое исследование в большей / меньшей степени сфокусировано на визуальном, рассматривает контексты его бытования в тексте. Вместе с тем в рамках современной теории литературы к феномену визуального относят прежде всего категории, возникающие в результате контактирования видов искусств, различных семиотических систем. Речь идет о визуально-графических «инсталляциях», экфрасисе, диегезисе и гипотипозисе<sup>1</sup>, кинематографическом характере повествования и др. (Геллер, 1997; Димеши, 2004; Есаулов, 2002; Меднис, 2006; «Невыразимо выразимое» ... , 2013; Теория и история ... , 2018; Шатин, 2004; Яценко, 2011; Robillard, 1998).

Учитывая многообразный опыт современной отечественной и мировой гуманитаристики, мы остановились на литературных традициях, художественных концепциях, в которых имеют место несколько отличающиеся от признанных в литературоведении начала XXI столетия формы визуальности. За пределами нашей интерпретации остались так называемые семиотические «пограничные» визуальные модели, обусловленные разноуровневым влиянием живописи, театра, кино, архитектуры на словесное искусство. Именно к результатам подобного межвидового культурного «взаимодействия» преимущественно обращены «визуальные штудии» современной теории литературы. Естественная образно-изобразительная природа литературного творчества, восходящая своими корнями к традиционной культуре народа этнической картине мира этноспецифической выразительной пластичности художественного слова в научном литературоведческом дискурсе редко ассоциируется с визуальностью. В этом смысле литературы народов России являют собой, без преувеличения, уникальный, самобытный материал, привлекательный для выдвигания и апробации гипотез, теоретического моделирования.

<sup>1</sup> Термины «экфрасис», «диегезис», «гипотипозис» относятся к семантически объемным конструктам понятийного аппарата литературоведения, теории литературы, искусствоведения. В широком смысле экфрасис — описание произведения изобразительного искусства / архитектуры в литературно-художественном тексте. Диегезис — один из модулей нарративности, характеризующийся усилением визуальной составляющей, изображаемый в художественном произведении мир, стратегия описания в системе литературы (см.: Стахорский, 2019; Женетт, 1998). Гипотипозис — риторическая фигура визуализующего плана, один из базисных элементов «языка» экранности, прием изображения незримого, прием визуальной симуляции реальности (см.: Евграфова, 2022).



В статье рассматривается репрезентация визуального в творчестве татарского и тувинского писателей советского периода — Амирхана Еники (1909–2000) и Олега Саган-оола (1912–1971). Выбор литератур, авторов, жанра требует отдельного пояснения. И татарин Амирхан Еники, и тувинец Олег Саган-оол жили и творили в одну историческую эпоху. Это обстоятельство не могло не повлиять на выбор темы, контексты изображения времени и личности, некоторые идейно-эстетические ориентиры. Оба писателя были представителями национальных (нерусских) республик, культур, литературных традиций.

В рамках данного исследования мы работали с переведенными на русский язык версиями произведений. Бесспорно, аналитическое обращение к художественному переводу, а не к тексту-оригиналу снижает общую достоверность заключений, выводов. Оговоримся, что в нашем языковом багаже — свободное владение несколькими тюркскими языками (в том числе татарским, но, увы, не тувинским). Однако мы посчитали правильным поставить себя в равные условия по отношению к обеим литературам, языкам, писателям. Считаем, что не совсем верно интерпретировать одно произведение в оригинале, а другое — в отражении перевода. Принципиально важно, что оба переводчика (роман Амирхана Еники переводил Рустем Кутуй, роман Олега Саган-оола — Мария Хадаханэ) прекрасно владели языком исходного текста. Это некоторая гарантия того, что перевод выполнен точно и качественно.

Цель нашего исследования — выявить и проанализировать особенности художественной репрезентации визуального в переведенных на русский язык романах Амирхана Еники и Олега Саган-оола. Для ее достижения предполагается решение ряда задач: установить стадиально-типологические, этноспецифические, индивидуально-авторские аспекты репрезентации визуального в переведенном на русский язык романе татарского писателя Амирхана Еники; установить стадиально-типологические, этноспецифические, индивидуально-авторские аспекты репрезентации визуального в переведенном на русский язык романе тувинского писателя Олега Саган-оола.

Объект исследования — переведенные на русский язык романы Амирхана Еники «Гуляндам»<sup>1</sup> и «Неудержимые»<sup>2</sup> Олега Саган-оола. Предмет исследования — репрезентация визуального в двух представленных по-русски художественных системах.

### ***От музыки к зрению: репрезентация визуального в романе Амирхана Еники «Гуляндам»***

Роман Амирхана Еники (Амирхана Нигматзяновича Еникеева) «Гуляндам», без преувеличения, входит в золотой фонд татарской литературы, символизирует собой многие ее художественные достоинства. Написанное в середине 1975-го и впервые изданное в 1977-м г. произведение почти лишено соцреалистической риторики, видимых контекстов идеологической ангажированности. Складывается впечатление, что автор как будто жил и писал в другие исторические времена, игнорировал в своем творческом сознании требования советской эстетики.

Роман «Гуляндам», несмотря на свои небольшие текстовые объемы, композиционно и содержательно достаточно сложный для научного осмысления. Писатель сквозь призму, казалось бы, второстепенных, часто бытовых изменений уклада жизни погружает реципиента в тревожную, непредсказуемую реальность первых послереволюционных лет, описывает экзистенциальную потерянность прежде благополучного человека в реалиях гражданской войны. Выразительным видится психологический пласт романа, примечательный наличием серии бинарных оппозиций, противопоставлений: родители главной героини девушки Гуляндам олицетворяют собой консервативно-традиционный татарский мир, в основании которого — строгие законы ислама, складывавшиеся столетиями у татар правила этикета, нормы поведения. Новый татарский мир, новую национальную интеллектуальную элиту представляют молодые поэты, критики, музыканты, стремящиеся вывести культуру своего народа на совершенно иной качественный уровень. Женский персонаж (Гуляндам) оказывается посередине этих двух мировоззренческих полюсов. В этом ее личная драма, экзистенция «между» не каждому под силу, не каждый может справиться с этим внутренним вызовом. Амирхан Еники вопреки давлению соцреалистического канона не ставит в эпицентр изображения

<sup>1</sup> Еники А. Гуляндам. Роман. Казань: Татарское книжное издательство, 1978.

<sup>2</sup> Саган-оол О. К. Неудержимые / Родные люди: Романы, повести. Кызыл: Тувкнигоиздат, 1982. С. 6–100.



супергероев, способных держать удар судьбы и преобразовывать действительность вокруг себя. Все герои максимально реалистичны, приближены к миру обычных людей, многие из которых не готовы на бытийной и бытовой «ступенях» жизни к большим переменам.

Одна из главных сюжетных линий романа — взаимная любовь Гуляндам и ее учителя музыки Салиха, осложненная несовпадением взглядов двух сторон, разностью их горизонтов ожидания. Другая важнейшая сюжетная «нить», являющая собой значительный исследовательский интерес — художественная специфика авторской экранизации бытия и быта прогрессивных молодых татар, существенно обновляющих систему приоритетов и ориентиров национальной культуры. Речь прежде всего идет о музыканте Салихе Сайдашеве, поэте Габдулле Тукае, критике Фатихе Амирхане и др. Амирхан Еники относится к той когорте писателей, которые разрабатывали спорную и даже опасную с точки зрения установок советской идеологии тему интеллектуально-творческих истоков, основ духовности этноса. Показательно, что татарский классик идеализирует экспансивно проявляющее себя новое артистическое поколение, открыто ему симпатизирует.

Значимая композиционно-коммуникативная особенность анализируемого романа — повествование ведется от первого лица девушки Гуляндам. Происходящие события подаются преимущественно в «женском свете» ее восприятия, при этом многие на первый взгляд второстепенные события повседневности, лишённые знаковости проявления людей вызывают повышенное внимание, рассматриваются со стороны, прочитываются как символические сигналы.

Роман А. Еники «Гуляндам» интересен и текстуализированным континуумом взаимодействия / параллельного сосуществования двух фундаментальных семиозстетических систем — акустической и визуальной. Измерение звуков, музыкального в сюжетно-композиционной структуре романа является основным, стержневым. Два главных героя произведения Гуляндам и Салих соотнесены с музыкальным искусством, это символическое пространство их взаимного сближения, средство их духовной, в эмоциональном аспекте чрезвычайно насыщенной внутренней коммуникации. Тематический спектр музыкального в романе представлен разнопланово, широко. Во-первых, затрагивается проблема психологии творчества, аксиологии творческой личности. Гуляндам берет у подающего большие надежды музыканта Салиха уроки игры на фортепьяно. Она быстро проходит стадию ученичества, подражания учителю, переходя к этапу соперничества. Иногда возникает ощущение, что начинается период открытого столкновения двух больших талантов, сложных характеров. Во-вторых, музыка фигурирует в произведении как один из ключевых маркеров этнической идентичности. Музыкальные предпочтения героев в первую очередь сопряжены с традиционной культурой татар, народной музыкой. В кульминационных сценах романа звучит татарская музыка, как бы подчеркивая этноментальную предопределенность того или иного жизненного выбора, переживания, сомнения, решения. В-третьих, посредством музыки в заданных социокультурных обстоятельствах осуществляется «ускоренное развитие» (Г. Д. Гачев) индивидуальности этнофора, становится возможным выход за пределы этнического «своего», формируется способность воспринимать и ценить «свое» в контексте мирового музыкального наследия. Усиленная репрезентация музыкального в романе «Гуляндам», по всей видимости, восходит к представлению, широко распространенному в среде национальной интеллигенции, об особой музыкальности татар. Амирхан Еники развивает этот этноспецифический сюжет, в ассоциативно-понятийном центре которого почти не поддающаяся рациональному декодированию категория *мон*<sup>1</sup>. Для писателя именно сфера музыкального оказывается своеобразным концептуальным воплощением одновременно чрезвычайно мучительного, радикального, но при этом подлинного, глубинного, поднимающего на новые духовные высоты культурного обновления, расширения, коллективного построения новой этногуманитарной действительности.

В романе А. Еники «Гуляндам» визуальное — прежде всего проекция внутреннего зрения основной героини. Ее реальность полна не только звуков, но и зрительных «включений», наблюдений, ассоциаций, моментов образной компарации, колористических признаков. Визуальные контексты романа в той или иной степени корреспондируют с акустическими, музыкальными. По всей вероятности, это

<sup>1</sup> *Мон* — в содержательном плане многомерная этнолингвистическая, этноментальная категория, подчеркивающая как особую музыкальность, так и высокую степень меланхоличности татар (см.: «Непереводимый татарский мон: музыка и не только» [Электронный ресурс] // Реальное время. 2022, 24 апреля. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/248523-nevervodimyy-tatarskiy-mon-muzyka-i-ne-tolko>); см. также: Закирова, Габдрахманова. 2017).



два взаимообращенных языка мирописания, один из которых в тексте обычно доминирует, а второй становится факультативным планом выражения.

Один из регулярных контекстов художественной актуализации визуального в романе — звучание музыки, музицирование. Музыка способствует переключению реальных пространственно-временных координат, вызывает эффект перемещения из одного хронотопа в другой, предлагает определенный образно-ассоциативный ряд:

«Осторожно оживала мелодия и всё вокруг как будто прислушивалось к ней... “И весна приходит”. Когда звучит эта песня, я вижу подснежник у краешка оврага, он не стоит, а словно положил голову на снег и нечаянно заснул, пригревшись на солнце...»<sup>1</sup>.

Татарские народные песни в ассоциативно-визуализирующем преломлении героев романа сопряжены с природой родного края:

«Вот, скажем, “Тэфтиляу” или “Алмагачлары”. Первая похожа на осеннюю иву у воды, а вторая — на молоденький осинник где-нибудь в поле»<sup>2</sup>.

Примечательно, что процесс взаимоналожения (сочетания?) музыкального и визуального далеко не всегда возникает спонтанно, автоматически. Иногда для этого нужна помощь со стороны, приглашение к подобного рода ассоциированию. Учитель музыки Салих помогает своей ученице в освоении такого психоментального приема визуализации, считает его важным с точки зрения совершенствования мастерства:

«Гуляндам, скажите мне, пожалуйста, что вы видите, когда играете? Я удивилась: не что я слышу, а что я вижу. Он мне пытался разъяснить, приблизившись... Можно ведь просто видеть бегущую воду, траву. Мужики в войлочных шляпах косят там. А там вон деревья на берегу и плавают белые гуси. Вот один захлопал крыльями по воде, полетел... Музыка-то складывается из голосов, запахов, красок...»<sup>3</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что в основе построения таких музыкально-зрительных параллелей — постоянная внутренняя обращенность персонажа-этнофора как к реальному, так и к виртуальному своему этноприродному ландшафту.

В определенный момент на личном примере героиня ощущает психофизическую сопряженность музыкального и визуального: «Мой слух стал моим зрением»<sup>4</sup>.

Важный художественный аспект реализации визуального — детализация внешности человека, прием портретирования. В системе прозаического текста данная визуальная составляющая встречается повсеместно. Это один из универсальных способов знакомства реципиента с персонажем, один из продуктивных механизмов текстопорождения. Героиню романа А. Еники ожидаемо интересует внешний облик мужчин. Для нее это первичный фильтр, сквозь который полностью удается пройти только Салиху. Визуализирующее внимание молодой девушки обращено к глазам, лицу, рукам:

- «Глаза его словно потемнели. Лицо приобрело задумчивость»<sup>5</sup>,
- «Тихо и ровно светили глаза. Затаенные, как лесные озера...»<sup>6</sup>,
- «Лицо его застыло, глаза стали холодными»<sup>7</sup>,
- «Салих потирал руки. Так он делал всякий раз перед игрой»<sup>8</sup>,
- «Лицо у него побледнело... Своими влажными синевато-голубыми глазами смотрел на меня с любовью...»<sup>9</sup>.

Руки музыканта становятся объектом оригинальной образно-ассоциативной компарации с орнитоморфной компонентой:

<sup>1</sup> Еники А. Гуляндам. Роман. Казань: Татарское книжное издательство, 1978. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 11.

<sup>3</sup> Там же. С. 29.

<sup>4</sup> Там же. С. 18.

<sup>5</sup> Там же. С. 23.

<sup>6</sup> Там же. С. 28.

<sup>7</sup> Там же. С. 50.

<sup>8</sup> Там же. С. 80.

<sup>9</sup> Там же. С. 167.



«Я уже сравнивала руки учителя с крыльями чаек, но однажды, когда он исполнял для меня “Эрбет”, я сравнила их с ласточкиными крылышками, вверх и наискосок вниз...»<sup>1</sup>.

Одна из частотных портретных характеристик, представленных в романе — эпитет «бледный», акцентуация бледности: «Но учитель не испугался, хотя и побледнел. Может, и до этого был бледен, как луна»<sup>2</sup>, «Он показался мне таким бледным»<sup>3</sup>.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что портретная визуализация мужчин в произведении, как правило, не очень развернута. Речь идет о фрагментарном изображении, своеобразных «мазках». Подобная ограниченность репрезентации мужского образа — итог мимолетного наблюдения, как бы случайного рассматривания субъекта интереса. Более детализированный, ассоциативно насыщенный мужской образ возникает в процессе женского мечтания, реконструкции недавно / давно увиденного, замеченного:

«Я попробовала представить его лицо. Оно появилось передо мной, как в чистом зеркале. Подбородок с ямочкой, волнистые волосы, на них слегка падает свет, бледный высокий лоб и глядящие из тени глаза цвета лесных колокольчиков»<sup>4</sup>.

Одним из ключевых локусов, внутренних пространств, усиливающих в романе художественную стратегию визуализации — театр. Для героини это новое место, совершенно другая культурная и поведенческая среда, которая одновременно привлекает своей экзальтированной инаковостью и при этом вызывает чувство опасения неясным внутренним устройством, чужими коммуникативными установками. В центре внимания, наблюдения, описательной рефлексии — сцена и ее люди, первый собственный опыт выступления перед большой аудиторией:

«Сцена преобразилась — задышала береговой рощей, заколебалась облаками. Меж деревьев тянулась дорога. Потому ли, что до этого было серо и неприятно, нарисованный пейзаж улучшил настроение. Я буду, оказывается, петь на поляне»<sup>5</sup>,

«Я шагнула как в костер. На сцене светло, а в зале темно. Страшная темнота...»<sup>6</sup>.

Именно на «просторах» театра девушка Гуляндам соприкасается с почти незнакомым прежде типом людей, поэтому ее многое интересует.

Портретная галерея новых лидеров татарской культуры в изображении героини получилась достаточно разнообразной и богатой на имена. Портретирование мужского персонажа в романе может иметь место с элементами сравнения. Основной критерий осуществляемой зрительной идентификации — в широком смысле язык тела, категории телесности:

«Яушев принял от меня пальто, галантно приподняв руки. Небольшого роста, он был, пожалуй, самый старший, изредка выправлял пальцем аккуратные усики, похмыкивал, бодро передвигаясь вокруг меня. Глаза его поблескивали от расторопности, походка была легкая, подпрыгивающая. Биккинин же был как-то неестественно бледен, поджарый, как сухарик. Мансур Музафаров — ну, прямо-таки подросток, и вовсе затих, покраснев до невозможности»<sup>7</sup>.

Если же внешний облик рассматриваемого Гуляндам мужчины из мира высокой культуры скорее отталкивал, то героиня смещала акцент восприятия на внутренние качества творчески одаренного человека, пыталась смягчить физическую непривлекательность воображаемыми достоинствами характера, душевной красотой:

«У Габаша была большая голова, а вот ноги были коротки и словно беспомощны, прогибаясь под тяжестью сильного тела. Передвигался он как утка. Какой уж тут красавец! Но от всего его облика веяло простотой и благородством, присущим только чистосердечным людям. Обаятельнейший человек!»<sup>8</sup>

Отдельное место в портретной галерее романа занимают женские образы. Это и отраженный в чужих — преимущественно мужских — репликах, комментариях, оценках взгляд на себя со стороны, и прием самоописания, передачи через внешний облик внутреннего состояния, переживаний:

<sup>1</sup> Там же. С. 18.

<sup>2</sup> Там же. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 85.

<sup>4</sup> Там же. С. 24

<sup>5</sup> Там же. С. 98.

<sup>6</sup> Там же. С. 103.

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

<sup>8</sup> Там же. С. 80.



«Не сочтите за комплимент, и сами вы, оказывается, как Мадина, чернобровая, голубоглазая»<sup>1</sup>, «Мое лицо пылало, а сама я была, как тонкое дерево, открытое ветру»<sup>2</sup>. Интересно с точки зрения возможного толкования высказывание мужского персонажа: черные волосы, черные брови, голубые глаза, по-видимому, вероятная отсылка к идеалам татарской красоты (сочетание черных волос и голубых глаз у татар — редкая и поэтому ценная особенность внешности<sup>3</sup>). В этой же фразе актуализировано слово «оказывается», что можно считать своего рода показателем достаточно высокой точности художественного перевода. В татарском языковом сознании одной из наиболее частотных единиц является лексема *икән* 'оказывается' (Замалетдинов, Габдрахманова, Закирова, 2016).

Женщины в романе изображаются и сквозь призму их социального статуса, материального положения, этнического происхождения. В этом ключе дается подробное описание персонажа Сары-апы (тети Сары). Прежде всего акцентируется ее непохожесть на соплеменниц, повышенное внимание уделено наряду, украшениям:

«Сара-апа своим внешним обликом и одеждой походила на жен чиновников: величественная, круглолицая, белая открытая шея, а толстые косы она, как русские женщины, у самой макушки головы собрала в один тугой узел. На ней черное шерстяное платье, отделанное кружевами, с широким поясом, длинное и прямое. На груди медальон с золотой цепочкой, на пальцах кольца с драгоценными камнями. В ее внешности не было ничего татарского»<sup>4</sup>.

Сопоставление богатой татарки с русскими женщинами неслучайно: быть похожим / похожей на русских в представлениях народов Урало-Поволжья считалось престижным. Такое сходство как бы играло на повышение значимости человека среди своих, подчеркивало его аристократичность, придавало его внешним и внутренним проявлениям некую европейскую специфику. Значительный интерес, желание рассматривать, описывать вызывают у героини представители другого этноса, прежде всего — русские.

Одна из заметных портретно-визуальных компонент текста — мужской гардероб. Гуляндам восстанавливает в своей памяти образ отца, который готовится к деловой поездке в столицу:

«За день до отъезда он мылся в бане, поправлял усы, бородку, надевал свою лучшую тройку, пошитую у столичных портных. Им владело радостное возбуждение. Золотые часы с цепочкой, золотые кольца... Летом — легкое бестоновое пальто, зимой — меховая блестящая шуба. К вокзалу его уносила пролетка на резиновом ходу, запряженная лучшим рысаком»<sup>5</sup>.

Красивая дорогая одежда, изделия из золота начинают восприниматься героиней как исчезающие из повседневности атрибуты, теряющие свою символично-ритуальную знаковую функцию. Буржуазность, респектабельность внешнего вида в целом контрастирует с атмосферой времени. Казань на пороге больших трагедий, бед. Привыкшая к высокому достатку, к «блеску» нарядов, интерьеров Гуляндам как будто обречена на инерцию визуализации богатства, материального благополучия. Она регистрирует, реконструирует эти маркеры состоятельности во внешности, манерах самоподачи своих и чужих. Это в некоторой степени оказывается своеобразным «ограничителем» мира и людей вокруг.

Почти обязательная грань визуальности, характерная для жанровой модели романа, — разрывание просторов родного края, наличие природно-пейзажного измерения той или иной степени художественной прорисованности, изображение акватории. Следует заметить, что перечисленные пространственные категории в литературах народов России нередко выполняют функцию этнических

<sup>1</sup> Там же. С. 85.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Парадоксально, но идеалы красоты, внешней привлекательности у татар до сих пор не становились объектом специальных «развернутых» научных исследований. На сегодняшний день речь может идти преимущественно о научно-популярном обсуждении данного феномена, разнородных комментариях в интернете. И это при том, что и классическая, и современная татарская литература богата на репрезентации внешности героев. Приведенные в рамках данной статьи суждения относительно красоты, этнографических подтекстов ее восприятия в целом базируются как на собственном опыте включенного наблюдения за дискуссиями о «татарской красоте», так и на некоторых научных работах, обращенных к обозначенной теме (см.: Гатина-Шафикова Д. Ф., Шафиков И. Ф. Внешний вид женщины в кроссгендерном пространстве мусульманского социума Поволжья и Приуралья: дискурс и практика // Гасырлар авазы — Эхо веков. 2018. № 1 (90). С. 179–181).

<sup>4</sup> Еники А. Гуляндам. Роман. Казань: Татарское книжное издательство, 1978. С. 148.

<sup>5</sup> Там же. С. 65.



символов. Природа преподносится / воспринимается этнофором как свой дом, свой мир которые иногда нужно / важно приоткрыть другому. Оговорим, что в анализируемом произведении Амирхана Еники этновыразительный природный космос проявлен в целом фрагментарно, эпизодически. Это связано с тем, что основное действие романа происходит в городе.

Натуралистический образный язык активизируется автором / героиней, когда возникает необходимость отразить эмоции, выразить сильные чувства. Так, визуализация природного коррелирует с ситуацией переживания первого свидания:

«Я испытывала прекрасное состояние. Мысли текли, как медленные воды тихой деревенской речки, сплошь заросшей тальником. Это было наше первое свидание»<sup>1</sup>.

В структуре романа значимая роль отводится атмосферным явлениям, прежде всего нарушающим привычную жизнь человека. С определенным постоянством в романе обыгрывается мотив бури, метели. Город засыпает снегом, «разрываются» коммуникации, отменяются ожидания, обещания. За непогодой героиня наблюдает у окна:

«Какой проклятый буран. Будто так и есть, виноват он один, что я сижу и бесцельно гляжу, как он бьется белой головой о деревья»<sup>2</sup>.

Наблюдение у А. Еники обычно не ограничивается простой констатацией наблюдаемого. Осуществляется вторичная визуализация, складывается ассоциативно-образная параллель. Зима, внешняя заснеженность мира располагают к самоанализу, размышлениям экзистенциально-философского плана. При этом параллельно происходит актуализация зрительной составляющей, усложняется ее структура, расширяется состав изобразительных элементов, цветовых оттенков:

«А на улице пустынная снежная тишина, залитая голубым светом. Это горит снег, незаслеженный, мягкий. Вон там, за ветками липы, зарешеченный месяц. Пробился сквозь облака, вынырнул и закачался лодочкой. Мне идет семнадцатый год, и месяц освещает мое лицо»<sup>3</sup>.

Панорамно-пейзажные «включения» не только могут решать задачу моделирования этноэстетического ландшафта, но и играть роль своеобразных визуально-текстовых заместителей содержательных «пустот» большого прозаического целого, могут быть использованы как интродуктивные механизмы текстуализации, инструменты замедления темпов повествования.

В романе «Гуляндам» большие пейзажные объемы вписаны в континуум прошлого, включены в дискурс воспоминаний:

«Да, помню, очень хорошо помню имение деда. На высоком, живописном, поистине прекрасном месте стоит их имение. Неподалеку по дну заросшего оврага бежит чистый, быстротечный ручеек. А прямо напротив крыльца, как приподнятая на ладони, высится шарообразная гора, напоминающая большой опрокинутый вверх дном котел, поросшая курчавым густым кустарником. Когда пойдешь вдоль ручейка, пройдя одну-две версты, встретит тебя старый, с толстыми дубами по краю, лес. А как вскарабкаешься по круче оврага тонюсенькой тропинкой, начинается степная равнина, сплошь покрытая сочной травой... На лужайке под каждым листиком раскраснелась земляника...»<sup>4</sup>.

Природно-пейзажная компонента раскрывается во второй половине романа, когда Гуляндам едет в имение своего деда, родственников. Дорога полна приключений, ярких впечатлений, эстетических открытий. Во время этого путешествия, а точнее — внезапного возвращения к своим истокам — девушка с другой стороны открывает свой народ, постигает его глубинную связь с миром природы.

Один из топосов потенциального зрительного притяжения — река Волга (по-татарски Идель). Вместе с тем автор неожиданно уходит от ситуативно аргументированной и художественно эффективной возможности конструирования большой речной панорамы. К моделям фрагментарно-факультативной визуализации можно отнести достаточно скупое описание летней грозы, пространства сада, хронотопа летней ночи.

Гуляндам познает природу сквозь ее звуки и образность. Примечательно, что в восприятии героини границы между акустическим и визуальным часто условны: так, тишина может быть загустевшей, а пение птиц останавливает чернота неба.

<sup>1</sup> Еники А. Гуляндам. Роман. Казань: Татарское книжное издательство, 1978. С. 39.

<sup>2</sup> Там же. С. 59.

<sup>3</sup> Там же. С. 76.

<sup>4</sup> Там же. С. 122–123.



Отдельный пласт художественной визуализации в романе А. Еники составляют единичные, но *sub specie* выразительности ассоциативно концентрированные сравнительные обороты. Широкое использование микроконстант визуальности с одной стороны является индивидуально-авторской чертой, с другой — указывает на то, что татарская словесность, язык располагают богатой палитрой образно-изобразительных ресурсов. Приведем некоторые примеры актуализации визуального на уровне отдельно взятых словосочетаний ассоциативно-компаративного характера:

- «Тоска черная, как сажа. Застилает глаза»<sup>1</sup>,
- «Ворота наглухо заперты, ставни тоже закрыты, и дома стоят, как большие темные сундуки»<sup>2</sup>,
- «Ведь не зря говорят, что если душа не видит, то и глаза, как дырки от сучков»<sup>3</sup>.

Зрительное восприятие, качество изображения предопределяются и физическим состоянием человека. Пережив тяжелую болезнь, близость смерти, Гуляндам сама себе признается, что мир стал другим, заиграл новыми красками. Она поменялась сама:

«Я потеряла связи с живым миром. Я вырвалась, я отбилась, я стала обновленной и просветленной изнутри... А жизнь окружила меня радостью — солнце положило руки на подоконник, засмеялось, я воспринимала его как близкого человека. Так обостренно я никогда раньше не смотрела. Узоры и краски менялись»<sup>4</sup>.

Визуальная структура романа Амерхана Еники в целом отличается разнообразием, сочетанием предопределенных литературогенезом и свойственных литературам народов России описательных стратегий (природа / пейзаж / портрет) и форм визуальности вторично-синтетического происхождения, в основе которых — историко-культурные и социальные контексты, эстетическое воздействие музыкального и театрального видов искусства.

### ***Народ тысячи улыбок? Визуальное в романе Олега Саган-оола «Неудержимые»***

Роман Олега Саган-оола «Неудержимые», несмотря на свой небольшой размер, как и роман Амирхана Еники «Гуляндам», вмещает в себя большое количество персонажей, событий, конфликтов, этнографических деталей.

В романе разыгрывается популярная в советской литературе тема возвращения молодого специалиста из города в сельскую местность. Выучившийся на зоотехника Хеймер-оол с энтузиазмом включается в трудовые будни деревни, желает быть полезным односельчанам. Его поддерживает председатель колхоза Боражик, отдавший свою жизнь работе, решению сложных хозяйственных задач. Боражик находится в драматических отношениях со своей молодой женой, которую внезапно пронизывает страсть к другу детства Хеймер-оолу. Хеймер-оол в свою очередь влюбляется в юную девушку-чабана Хураганмай. Запутанным историям любви, ревности, зависти, ненависти сопутствуют концептуальные профессионально-рабочие противоречия. Взгляды героев относительно того, какой вид овец нужно разводить в Туве в качестве основного, существенно расходятся.

Художественное своеобразие романа О. Саган-оола уже основательно разобрано в научной литературе, посвященной тувинской литературе (Хадаханэ, 1968; Комбу, 2012).

Примечательно, что анализируемые произведения Амирхана Еники и Олега Саган-оола в аспекте представленности соцреалистической составляющей во многом не совпадают: в романе татарского писателя как на внешнем — (сюжетно-событийном), так и на внутреннем (мыслительном) уровнях соцреалистические контексты — редкое явление, в тексте тувинского — внешне доминирует советская действительность, которой как бы противопоставляется модель мира традиционного этнически концентрированного прошлого.

Роман в целом нельзя назвать выразительным в аспекте раскрытия художественных возможностей визуальности. Но этот факт не означает, что в тексте наблюдается полное отсутствие генетически обусловленных визуальных параметров, восходящих к природе творчества, процессу созерцания.

<sup>1</sup> Там же. С. 60.

<sup>2</sup> Там же. С. 94.

<sup>3</sup> Там же. С. 151.

<sup>4</sup> Там же. С. 113.



Более того, попавшее в сферу исследования произведение интересно своей визуальной спецификой, своими оригинально-особыми пластами зрительного.

В сюжетно-событийной системе романа задействованы десятки действующих лиц, часть которых оказывается в орбите художественного портретирования. Среди представленных в тексте портретов есть как женские, так и мужские. Их своеобразие заключается в «скупости» и фрагментарности изображения человека, ограниченности образно-ассоциативного комплекса, стандартности привлекаемых эпитетов и сравнительных оборотов.

Персонаж юной девушки Хураганмай фигурирует с самого начала романа. Показательно, что ее образ как бы складывается по частям, создается фрагмент за фрагментом, ускользает от полноты, завершенности:

- «Она не поднимала глаз, что-то упорно разглядывая на земле»<sup>1</sup>,
- «Перед глазами всё еще стояла стройная черноглазая девушка»<sup>2</sup>,
- «Девушка была проста, скромна, одета к лицу. Тугой поясok резко подчеркивал хрупкость ее фигурки»<sup>3</sup>.

Более детальное описание Хураганмай связано со «вспышкой» ревности (молодая жена немолодого председателя колхоза Янма ревнует своего друга детства Хеймер-оола к Хураганмай). Состояние сильного эмоционального напряжения в данном случае способствует конкретизирующему усилению образа соперницы:

«У нее были правильные черты лица: мягкий взгляд черных глаз, румяные от ветра щеки, по-детски припухшие губы, круглые губы — всё ладило между собой»<sup>4</sup>.

Первое, на что герои романа обращают внимание во внешности Хураганмай — чернота глаз: «Ей понравился мягкий взгляд ее глаз»<sup>5</sup>. Черный в знаковой системе романа лишен негативных смысловых оттенков и, напротив, на уровне этноколлективного воспринимается как наиболее соответствующий стандартам тувинской красоты цвет глаз.

Мужские образы в тексте рассматриваемого произведения еще более сжатые, сведенные к обозначению отдельных черт, характеристик. В первую очередь подчеркивается смуглость кожи, лица. По всей вероятности, данный колористический концепт символизирует жизненную силу, энергию мужчины, его способность к осуществлению больших дел и косвенно указывает на соотносительность с тувинским этносом:

- «Вот тебе новый зоотехник. И родом отсюда. Смуглолицый»<sup>6</sup>,
- «Перед Хураганмай стоял смуглый высокий парень с густой шевелюрой»<sup>7</sup>.

Еще один значимый критерий мужского облика в свете женской оценки / восприятия — темные / черные волосы: «Она любовалась стройным парнем. Волосы ей казались очень темными»<sup>8</sup>.

К регулярно фиксируемому в романе приему портретирования есть все основания отнести изображение старых, пожилых людей:

- «Лицо его было смуглым и обветренным, глубокие морщины избороздили лоб»<sup>9</sup>,
- «Морщинка на лбу поднялась под углом, вены вздулись, бородака зашевелилась»<sup>10</sup>.

Герои преклонного возраста ведут активный образ жизни, разносторонне заявляют о себе, часто противостоят интенциям, планам молодых. Именно в этой возрастной категории представлены основные отрицательные персонажи.

<sup>1</sup> Саган-оол О. К. Неудержимые / Родные люди: Романы, повести. Кызыл: Тувкнигоиздат, 1982. С. 8.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 72.

<sup>5</sup> Там же. С. 78.

<sup>6</sup> Там же. С. 13.

<sup>7</sup> Там же. С. 39.

<sup>8</sup> Там же. С. 61.

<sup>9</sup> Там же. С. 21.

<sup>10</sup> Там же. С. 83.



В одном из эпизодов портретирующие внимание автора сосредоточено на коне:

«Она любила всё красивое. Вот ее конь. Какие у него теплые губы, большие ласковые глаза, как охотно подставляет свой бок»<sup>1</sup>.

Конь в системе представлений многих тюркских народов — очень близкое человеку животное. Вероятно, с этим связаны антропоморфные параметры его изображения.

Исследование репрезентации визуального в переведенной на русский язык версии романа О. Саган-оола позволило сделать вывод об очень широкой распространенности в структуре произведения глаголов зрения, видения, наблюдения. В ходе анализа было установлено, что на 95 страниц текста пришлось 134 случая актуализации глаголов данной семантической группы. Героя Олега Саган-Оола можно определить не только как человека говорящего, но и видящего, смотрящего, наблюдающего, замечающего. Вместе с тем такая репрезентативность «грамматики» зрения не приводит к дальнейшему художественному развитию этого феномена. Зрительные предикаты при всей своей повсеместности создают лишь точно-отвлеченный эффект визуализации пространства, людей. Скорее, это своего рода один из сценариев, «каналов» коммуникации тувинского этнофора, глубинное осмысление которых для исследователя-аутсайдера представляется почти невыполнимой задачей.

В данном случае мы делаем аналитический акцент на количественном факторе:

- «Увидев одобрение и понимание на лице своих собеседников, он увлеченно продолжал...»<sup>2</sup>,
- «Смотри, какая свежая трава!»<sup>3</sup>,
- «Он странно озирался»<sup>4</sup>,
- «Он вошел, сдернул шапку с головы и стал растерянно оглядываться по сторонам»<sup>5</sup>,
- «Ходила бесцельно, выглядывала за ограду»<sup>6</sup>,
- «Она молча посмотрела прямо в глаза»<sup>7</sup>,
- «Посмотрел так ласково и таким глубоким взглядом»<sup>8</sup>,
- «Девушка любила природу и многое наблюдала в ней»<sup>9</sup>,
- «Ей грезилось, что оттуда вышел высокий парень и смотрит на нее»<sup>10</sup>,
- «Янма взглянула на Хеймер-оола, и в ней воскресла надежда»<sup>11</sup> и др.

Один из самобытных элементов визуальной коммуникации в романе О. Саган-оола — улыбка. Герои постоянно улыбаются друг другу. Частота актуализации улыбок может быть неслучайна и ставит вопрос о том, какое место занимает эта когнитивно-физиологическая реакция в традиционной культуре тувинцев, каковы ее эксплицитные и скрытые символические контексты:

- «Девушка улыбнулась»<sup>12</sup>,
- «Агар-оол примирительно улыбнулся»<sup>13</sup>,
- «Он простодушно улыбнулся в ответ»<sup>14</sup>,
- «Мать тихо с ним переговаривалась и чему-то улыбалась»<sup>15</sup>,
- «Девочка печально улыбнулась своему другу»<sup>16</sup>,

<sup>1</sup> Там же. С. 16.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Там же. С. 16.

<sup>5</sup> Там же. С. 27.

<sup>6</sup> Там же. С. 30.

<sup>7</sup> Там же. С. 30.

<sup>8</sup> Там же. С. 40.

<sup>9</sup> Там же. С. 44.

<sup>10</sup> Там же. С. 60.

<sup>11</sup> Там же. С. 61.

<sup>12</sup> Там же. С. 8.

<sup>13</sup> Там же. С. 15.

<sup>14</sup> Там же. С. 17.

<sup>15</sup> Там же. С. 31.

<sup>16</sup> Там же. С. 39.



- «Он оглянулся и улыбнулся»<sup>1</sup>,
- «Мать понимающе улыбнулась»<sup>2</sup>,
- «Девушка чуть приметно улыбнулась»<sup>3</sup>,
- «Хеймер-оол улыбнулся и молча посмотрел на нее»<sup>4</sup> и др.

Интересно, что эмоционально-смысловой спектр улыбок у Олега Саган-оола отличается большим разнообразием, большим количеством оттенков (от радости, удивления, одобрения до гнева и ненависти). Улыбка, по-видимому, может выступать и как семантически имплицитное проявление тела, лица.

Своеобразной высшей точкой художественного раскрытия визуальности в романе могли бы стать тувинские панорамы, колоритные картины сибирской природы, масштабное пространство водоемов. В целом, природа, пейзаж, просторы Тувы занимают в изобразительной системе текста заметное место. Однако речь может идти преимущественно о неярких, неразвернутых сценах, пассивно-фоновом присутствии этой категории визуальности:

- «Стояла середина августа. Солнце поднялось уже высоко над землей и щедро разливало свой свет на долины и горы. Над горизонтом струилось марево»<sup>5</sup>,
- «Листва с деревьев давно опала и грустно шуршала по дорогам и оврагам. Насквозь стали просматриваться густые летом деревья. Наступила осень. На небе уже сияли первые вечерние звезды, а затем выплыла круглая полная луна и залила всю землю серебристым светом»<sup>6</sup>,
- «Голубоватый лунный сумрак всё делал таинственным. Казалось, что деревья, укрыв их под тенью своих ветвей, хотят принять участие в их беседе»<sup>7</sup>,
- «Перелески уже были в позолоте, только тайга величественно темнела в зеленой накидке, выделяясь издали темной шапкой вершин. Степь расстилалась широко и необозримо, кусты низкорослой акации казались издали похожими на рассыпавшихся по степи овец»<sup>8</sup>,
- «Вдали виднелись синие отроги гор, тянулась, насколько хватит глаз, просторная степь с горьким ароматом полыни»<sup>9</sup>,
- «Всё вокруг стало таким родным и близким: эти серые горы, широкие долины, чуть ощутимый аромат горькой полыни — чашпан... А потом всё слилось в одно сине-зеленое марево»<sup>10</sup>,
- «В ожидании его он смотрел на цепи синих гор и думал, думал...»<sup>11</sup>.

Как видно из примеров, в образовании природно-пейзажных зарисовок задействован устойчивый набор элементов, прежде всего — цветовые эпитеты. Кроме того, регулярно привлекаются образы гор и степи, осенний пейзаж, хронотоп ночи.

Некоторые единичные ситуации визуализации связаны с состоянием мечтания, воспоминания. Здесь на первый план выходит изображение женского наряда, костюма, изысканности ткани и укорашения:

«Она видела себя в нарядном голубом халате на лугу среди веселых и задорных девушек... Хураган-май выбрала в раймаге блестящий шелк с орнаментом, сшила за вечер красивый халат, подобрала в тон косынку и опояску и была на маевке нарядной и веселой»<sup>12</sup>.

В ходе анализа, медленного чтения текста романа О. Саган-оола «Неудержимые» периодически складывается впечатление, что природа визуального здесь носит кинематографический характер.

<sup>1</sup> Там же. С. 39.

<sup>2</sup> Там же. С. 40.

<sup>3</sup> Там же. С. 41.

<sup>4</sup> Там же. С. 61.

<sup>5</sup> Там же. С. 7.

<sup>6</sup> Там же. С. 41.

<sup>7</sup> Там же. С. 42.

<sup>8</sup> Там же. С. 47.

<sup>9</sup> Там же. С. 66.

<sup>10</sup> Там же. С. 75.

<sup>11</sup> Там же. С. 98.

<sup>12</sup> Там же. С. 39.



Одна сцена сменяется другой, наблюдается высокая динамика событий, героями движет постоянное стремление к перемещению, перемене мест. Они как будто не в состоянии усидеть на одном месте, не могут спокойно жить и радоваться. И вряд ли такой «темпоритм» визуализации — осознанный авторский ход.

### **Заключение**

Рассмотрение двух текстов татарского и тувинского авторов прежде всего показывает, что в их произведениях, художественном мировоззрении немало общего. Отчасти это обусловлено тем, что они были почти ровесниками, жили в одну эпоху, как талантливые писатели осознавали творческую «узость» соцреализма. Амирхан Еники и Олег Саган-оол нередко писали о сложном и неудобном, рискуя и нарушая правила игры. Общее прослеживается и в литературном воплощении визуального. Сфера общего — обращение к приему изображения природы и развертывание панорамы родного края, создание портретов персонажей, повсеместная актуализация колористических эпитетов, характеристик, повышенное авторское внимание к образно-ассоциативному параллелизму, оригинальным сравнительным оборотам, экранизация «внутреннего зрения» мечты, воспоминания.

Показательно, что оба писателя проигнорировали ряд очевидных перспектив художественной визуализации. В обоих романах почти нет «масштабной пейзажности», ожидаемого монументального представления природы с ее уникальными изобразительно-выразительными ресурсами. Амирхан Еники в своем романе отказался от конструирования казанского городского пространства.

Сфера отличий, особенно продиктована такими факторами, как разность географическо-климатических условий проживания этноса, непохожим устройством его быта / бытия, несовпадением авторских замыслов и художественных задач, наконец, пребыванием литератур на разных стадийно-типологических уровнях развития.

Примечательные черты визуальности проанализированного произведения — большой диапазон использования так называемых глаголов зрения, широкая распространенность улыбки как стратегии визуальной коммуникации.

Визуальная составляющая романа Амирхана Еники «Гуляндам» на фоне тувинской словесности свидетельствует о нахождении татарской литературы на другой стадийно-типологической ступени. Художественная проблематизация миров искусства, их взаимодействия, темы сложноустроенности творческого мышления талантливой личности, должно быть, указывает на культурологическую зрелость литературы, подчеркивает ее ориентированность на мировые интеллектуальные стандарты, гуманитарные тенденции. При этом татарская литература, по всей вероятности, постепенно утрачивает основанную на традиционной культуре, фольклорно-мифологическом наследии этническую самобытность.

Разнородность художественной репрезентации визуального, ее несовпадение с категориально-понятийным аппаратом современной теории литературы ставят вопрос о том, каковы критерии отбора, какие слагаемые могут быть отнесены к измерению визуального литературы.

### *СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

Визуализация литературы (2012) / ред.-сост. К. Ичин, Я. Войводич. Белград : Издательство филологического факультета. 349 с.

Визуальные аттракторы в литературе: материалы круглого стола (2017) // Новое литературное обозрение. № 4 (146). С. 81–120.

Геллер, Л. (1997) На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 44. P. 151–171.

Димеши, Ж. (2004) Место живописных и графических изображений в композиции романа А. Платонова «Счастливая Москва» // Studia Russica XXI: Литература и визуальность / под ред. А. Хан и Ж. Хетени. Budapest : Будапештский университет им. Л. Этвеша. 436 с. С. 9–20.

Евграфова, Ю. А. (2022) Гипотипозис в гетерогенных экранных текстах на примере АСМР-видео // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. Т. 13. № 2. С. 353–363.

Есаулов, И. А. (2002) Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М. : Издательство «МИК». 215 с. С. 167–179.



- Женетт, Ж. (1998) *Фигуры* : в 2 т. М. : Изд.-во им. Сабашниковых. 472 + 472 с.
- Закирова, Р. Р., Габдрахманова, Ф. Х. (2017) Этимологическая характеристика татарской лексемы «Мон» (печаль, мелодия) // *Филологические науки. Вопросы и практики*. № 3 (69). С. 82–84.
- Замалетдинов, Р. Р., Габдрахманова, Ф. Х., Закирова, Р. Р. (2016) *Языковое сознание носителей татарской лингвокультуры (по данным свободного ассоциативного эксперимента)*. Казань : Отечество. 172 с.
- Зверева, Т. В. (2017) «Где продлеваются летящие мгновения»: живописные аспекты русской литературы. Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет». 172 с.
- Зенкин, С. Н. (2023) *Imago in fabula. Интрадиегетический образ в литературе и кино*. М. : Новое литературное обозрение. 624 с.
- Злыднева, Н. В. (2008) *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*. М. : Индрик. 304 с.
- Комбу, С. С. (2012) *Тувинская литература: словарь* / под ред. Д. А. Монгуша, М. Л. Трифионовой. Новосибирск : Наука. 359 с.
- Меднис, Н. Е. (2006) «Религиозный экфрасис» в русской литературе // *Критика и семиотика*. № 10. С. 58–67.
- «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте (2013) / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М. : Новое литературное обозрение. 572 с.
- Стаخورский, С. (2019) *Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис)* // *Вопросы театра. Prosaenium*. № 3/4. С. 412–435.
- Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения* (2018) / под ред. Т. Автухович. Siedlce : ELPIL. 703 с.
- Хадаханэ, М. А. (1968) *Тувинская проза* / под науч. ред. З. С. Кедринной. Кызыл : Тувкнигоиздат. 131 с.
- Шатин, Ю. В. (2004) *Ожившие картины: экфрасис и диегезис* // *Критика и семиотика*. № 7. С. 217–226.
- Яценко, Е. В. (2011) «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // *Вопросы философии*. № 11. С. 47–57.
- Méchoulan, É. (2003) *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, des lettres et des techniques* // *Intermédialités*. № 1. P. 9–27.
- Robillard, V. (1998) *In Pursuit of Ekphrasis (An intertextual Approach)* // *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. by V. Robillard, E. Jongeneel. Amsterdam : VU University Press. 225 p. P. 53–72.

Дата поступления: 04.07.2024 г.

Дата принятия: 07.10.2024 г.

#### REFERENCES

- Literature visualization* (2012) / ed. and comp. by K. Ichin and Ia. Voivodich. Belgrad, Publishing House of the Faculty of Philology. 349 p. (In Russ.).
- Visual attractors in literature: materials of the round table (2017). *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (146), pp. 81–120. (In Russ.).
- Geller, L. (1997) On the approaches to the genre of ecphrasis. Russian background for non-Russian paintings (and vice versa). *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 44, pp. 151–171. (In Russ.).
- Dimeshi, Zh. (2004) The place of pictorial and graphic images in the composition of A. Platonov's novel "Happy Moscow". In: *Studia Russica XXI: Literature and visual art* / ed. by A. Khan and Zh. Kheteni. Budapest, Budapestskii universitet im. L. Etvesha. 436 p. Pp. 9–20. (In Russ.).
- Evgrafova, Yu. A. (2022) Hypotyposis in heterogeneous screen texts on the example of ASMR video. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriia iazyka. Semiotika. Semantika*, vol. 13, no. 2, pp. 353–363. (In Russ.).
- Esaulov, I. A. (2002) Ecphrasis in Modern Russian Literature: Painting and Icon. In: *Ecphrasis in Russian literature. Proceedings of the Lausanne Symposium* / ed. by L. Geller. Moscow, MIK Publ. 215 p. Pp. 167–179. (In Russ.).
- Zhenett, Zh. (1998) *Figures* : in 2 vol. Moscow, Izd.-vo im. Sabashnikovoykh. 472 + 472 pp. (In Russ.).
- Zakirova, R. R. and Gabdrakhmanova, F. Kh. (2017) Etymological characteristics of the Tatar lexeme "Mon" (sadness, melody). *Filologicheskie nauki. Voprosy i praktiki*, no. 3 (69), pp. 82–84. (In Russ.).
- Zamaletdinov, R. R., Gabdrakhmanova, F. Kh. and Zakirova, R. R. (2016) *Linguistic consciousness of native Tatar linguoculture (according to the data of a free associative experiment)*. Kazan', Otechestvo. 172 p. (In Russ.).



Zvereva, T. V. (2017) "Where the flying moments are prolonged": pictorial aspects of Russian literature. Izhevsk, Udmurtskii University Publ. 172 p. (In Russ.).

Zenkin, S. N. (2023) *Imago in fabula. The intradiegetic image in literature and cinema*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 624 p. (In Russ.).

Zlydneva, N. V. (2008) *Image and word in the rhetoric of Russian culture of the twentieth century*. Moscow, Indrik. 304 p. (In Russ.).

Kombu, S. S. (2012) *Tuvan literature : a dictionary* / ed. by D. A. Mongush and M. L. Trifonova. Novosibirsk, Nauka. 359 p. (In Russ.).

Mednis, N. E. (2006) "Religious ecphrasis" in Russian literature. *Kritika i semiotika*, no. 10, pp. 58–67. (In Russ.).

"Inexpressibly Expressible": *Ecphrasis and problems of visual representation in a literary text* (2013) / comp. and ed. by D. V. Tokarev. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 572 p. (In Russ.).

Stakhorskii, S. (2019) Narratives of theatrical drama and their screen reflections (diegesis and ecphrasis). *Voprosy teatra. Proscenium*, no. 3/4, pp. 412–435. (In Russ.).

*Theory and history of ecphrasis: Results and prospects of the study* (2018) / ed. by T. Avtukhovich. Siedlce, ELPIL. 703 p. (In Russ.).

Khadakhane, M. A. (1968) *Tuvan prose* / ed. by Z. S. Kedrina. Kyzyl, Tuvknigoizdat. 131 p. (In Russ.).

Shatin, Yu. V. (2004) Revived paintings: ecphrasis and diegesis. *Kritika i semiotika*, no. 7, pp. 217–226. (In Russ.).

Yatsenko, E. V. (2011) "Love painting, poets...": Ecphrasis as an artistic and ideological model. *Voprosy filosofii*, no. 11, pp. 47–57. (In Russ.).

Méchoulan, É. (2003) Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, des lettres et des techniques. *Intermédialités*, no. 1, pp. 9–27.

Robillard, V. (1998) In Pursuit of Ekphrasis (An intertextual Approach). In: *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. by V. Robillard, E. Jongeneel. Amsterdam, VU University Press. 225 p. Pp. 53–72.

Submission date: 04.07.2024.

Acceptance date: 07.10.2024.