



Парча в татарской литературе начала XX в. как композиционная и архитектурная форма целого

Венера Р. Аминова

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



В статье впервые проведено исследование функционирования парча в татарской литературе начала XX в. как композиционной и архитектурной формы целого. Это позволило уточнить и углубить представления о путях развития жанрово-стилевой системы татарской национальной литературы.

В широком смысле парча называли отрывок из более крупного произведения или произведение миниатюрной формы; в узком смысле парча представлена в литературе этого периода как композиционная и архитектурная форма. Установлено, что в качестве композиционного приема парча создает напряжение между открытостью и закрытостью, завершенностью и незавершенностью текста, активизируя действие свойственной жанру «отрывка» в русской и европейской литературах логики фрагментарности, которая акцентирует внутреннюю беспредельность изображаемого. Эта закономерность проявляется в стихотворениях С. Рамиева, а также в ряде миниатюр Дәрдемнда.

Художественно-эстетические возможности парча как ценностной архитектуры изображенного мира раскрываются в миниатюрах, имеющих жанровый исток в описательной части касыды (васф) с присущим ей созерцательно-пейзажным содержанием, которое вырастает на основе гармоничного жизнеотношения. Стихотворения этого типа характеризуются композиционной замкнутостью и четкостью синтаксических, ритмических и строфических границ текста. Таковы стихотворения Дәрдемнда, идеальные пейзажи Г. Тукая, описания природы в лирике Ш. Бабича. Выявлено, что основная тенденция в развитии миниатюр, хранящих в себе «жанровую память» васф, — освобождение от тематических, композиционных, стилистических предписаний и обнаружение имманентных возможностей своей внутренней структуры на путях взаимодействия с другими жанрами, внеродовыми формами и типами дискурса.

Ключевые слова: татарская литература; композиция; архитектура; литературный жанр; лирическая миниатюра; пейзажная лирика; васф; парча



Для цитирования:

Аминова В. Р. Парча в татарской литературе начала XX в. как композиционная и архитектурная форма целого // Новые исследования Тувы. 2025. № 3. С. 128-147. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2025.3.9>

Аминова Венера Рудалевна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы и методов 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. 25а. Эл. адрес: amineva1000@list.ru

AMINEVA, Venera Rudalevna, Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Literature and Teaching Methods, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan (Volga Region) Federal University; Leading Researcher, Department of Literatures of the Peoples of Russia and the Commonwealth of Independent States, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Postal addresses: 18 Kremlevskaya Str., 480008, Russia, Kazan; 25a Povarskaya Str., 121069, Russia, Moscow. E-mail: amineva1000@list.ru

ORCID: 0000-0003-4016-2242



The Functioning of *Parcha* in Early 20th Century Tatar Literature as a Compositional and Architectonic Form of the whole

Venera R. Amineva

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

The article offers the first scholarly investigation into the functioning of *parcha* in early 20th century Tatar literature as both a compositional and architectonic form of the whole. This analysis refines and deepens our understanding of the developmental trajectories of the genre-style system in Tatar national literature.

In a broad sense, *parcha* referred either to an excerpt from a larger work or to a miniature literary form. In the narrower sense, within the literature of this period *parcha* is presented specifically as a compositional and architectonic device. It is established that, as a compositional method, *parcha* generates a dynamic tension between openness and closure, completion and incompleteness of the text. This activates the fragmentary logic traditionally associated with the «excerpt» genre in Russian and European literatures—one that emphasizes the inner boundlessness of the depicted world. Such patterns are evident in the poems of S. Ramiev and several miniatures by Dardmend.

The artistic and aesthetic potential of *parcha* as a value-bearing architectonic structure of the depicted world becomes manifest in miniatures that trace their generic origins to the descriptive section of the *qasida* (*wasf*), with its contemplative and landscape-oriented content rooted in a harmonious worldview. Poems of this type are characterized by compositional closure and precision in syntactic, rhythmic, and strophic boundaries. This is exemplified in Dardmend's poems, G. Tukay's ideal landscapes, and portrayals of nature in the lyrics of Sh. Babich.

The study identifies a core trend in the development of such miniatures, which preserve the “generic memory” of *wasf*: the gradual liberation from thematic, compositional, and stylistic conventions and the growing discovery of the immanent potential of their internal structure through interactions with other genres, non-generic forms, and types of discourse.

Keywords: Tatar literature; composition; architectonics; literary genre; lyrical miniature; landscape lyrics; *wasf*; *parcha*



For citation:

Amineva V. R. The Functioning of *Parcha* in Early 20th Century Tatar Literature as a Compositional and Architectonic Form of the whole. *New Research of Tuva*, 2025, no. 3, pp. 128-147 (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2025.3.9>

Введение

Традиционный для классической восточной¹ поэзии термин *парча* (*парса*) получает в научно-исследовательской и справочной литературе определение, сближающее его с жанром *китга* (*кый-тга*, *кыт'а*). Так, *китга* (араб., перс., тюрк. — ‘часть, фрагмент’) характеризуется как «небольшое стихотворение философского и дидактического характера», рифмующееся «по образцу газели и касыды (ба, ва, га), но без парной рифмы в первом бейте²», отличающееся «глубиной мыслей и

¹ В данном исследовании определение «восточный» обозначает прежде всего арабо-мусульманскую традицию.

² «Бейт (араб.) — двустихие в арабо-, фарси- и тюркоязычной поэзии, а также в поэзии на урду, основная единица строфики аруза, выделяемая в стихотворном произведении любого жанра. Делится на два полустишия (мисра) с одинаковым количеством слогов и в целом должно заключать в себе законченную мысль. Может выступать как самостоятельное произведение и в этом случае имеет парную рифму. В составе газели, касыды и других жанровых разновидностей поэзии рифмуется по правилам соответствующего жанра» (Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 79).



чувств, отточенностью языка и стиля, афористическим звучанием»¹, *парча* / *парса* (от перс. *парче* — часть, кусок, отрывок) — «миниатюрное стихотворение (дву- и трехстишие) или небольшое по объему прозаическое произведение, отражающее эмоциональное состояние, философскую настроенность, непосредственные впечатления автора»².

Акцентированная в этимологии слов *китга* и *парча* незаконченность и отсылка к целому, «частью» из которого они являются, дает основание для сопоставления этих жанров с «отрывком» («фрагментом») в русской поэзии (см.: Сопоставительная поэтика ... , 2018: 141–163). На формирование и развитие *китга* и *парча* в татарской литературе начала XX в. оказала влияние средневековая восточная словесность, в которой получили широкое распространение малые художественные формы: *кит'а*, *хикмет*³, *рубай*⁴, *насихат*⁵, *масаль*⁶.

Произведения этих жанров запечатлевают устойчивые, универсальные закономерности бытия, относящиеся как к состоянию мира в целом, так и к частной жизни человека, становясь необходимой и органичной формой общенационального опыта, житейской мудрости. Отсюда — стремление к сжатому объему и проистекающая из этой установки повышенная смысловая нагруженность художественного слова. Аналогичные жанры существуют и в других литературах. Так, в русской поэзии к их числу можно отнести стихотворную миниатюру, своей структурной завершенностью противостоящую фрагменту (Теория литературных ... , 256: 136–140). В тувинской поэзии существует трехстишная жанровая форма, определяемая как *ожук дажы* 'камни очага'. Исследователь этого жанра Л. С. Мижит считает, что в ней отразилось «подсознательное стремление поэтов сохранить в современном сознании устойчивые образы и символы традиционной народной культуры. В данном случае три строки *ожук дажы* ассоциируются с тремя камнями очага» (Мижит, 2009: 88).

В отличие от *ожук дажы* как жанра, в котором «нашло свое отражение традиционное тувинское мировоззрение, верования и обычаи, национальные особенности тувинцев» (там же: 91), *парча*, как и русскоязычная стихотворная миниатюра, оказывается формой, в которой прокладывает себе дорогу новое художественное видение мира.

Постепенно данное понятие начинает функционировать как номинация произведений, в которых важна структурообразующая роль одной детали, что подчеркивается в определениях *парча* как жанра — это «небольшое по объему поэтическое или прозаическое произведение, созданное на основе небольшой художественной детали и характеризующееся композиционной и тематической целостностью»⁷. В системе малых жанров татарской словесности *парча* — жанр, конкурирующий с *китга* и постепенно вытесняющий его. Аналогичные закономерности обнаруживаются и в истории башкирской литературы: некоторые из малых форм, входившие в систему стихотворных жанров башкирской литературы, как пишет Ф. Р. Абелгузина, «почти не используются и представляют в

¹ Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2006. Т. 3. С. 307.

² Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2008. Т. 4. С. 585.

³ *Хикмет* (араб. 'мудрость') — «малый жанр философско-дидактической направленности», «краткое, афористичное, исполненное глубокого смысла суждение», «изречение морального характера объемом в один или несколько стихов, включенное в касыду. У древних арабов хикмет был основным способом изложения норм общественной морали, является ведущим жанром религиозной поэзии тюркоязычных народов» (Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2014. Т. 6. С. 217).

⁴ *Рубай* — «лирический жанр в поэзии народов Востока; четверостишие, которое содержит завершенную мысль и рифмуется по схеме *ааба*, иногда *аааа*. В некоторых случаях сопровождается *редифом*. Служит для выражения лирических переживаний и философских размышлений автора» (Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 5. С. 145).

⁵ *Насихат* (с араб. — 'назидание', 'наставление', 'нравоучение') — «в средневековой персидской и тюрко-татарской литературе поэтическое, прозаическое или смешанное произведение дидактического содержания. В афористической, образной форме читателю даются совет, наставление, назидание» (Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 4. С. 368).

⁶ *Масаль* (араб. 'басня, притча, аллегория') — «1) короткий иносказательный стихотворный, прозаический или смешанный (в стихах и прозе) рассказ, персонажами которого являются животные звери, птицы и неодушевленные предметы; 2) пословица, поговорка. В масаль, как правило, преобладает дидактическое начало, присутствуют назидание, мораль...» (Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 4. С. 83).

⁷ Әдәбият белеме сүзлеге [Литературоведческий словарь] / Төз.-ред. А. Г. Әхмәдуллин. Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. Б. 131. (На татар. яз.).



основном исторический интерес. В то время как другие жанры, наоборот, обрели “второе дыхание”. Одним из таких жанров является и “парса”¹»².

Генетически восходящие к жанровой системе восточных литератур художественные формы татарской поэзии — предмет внимания Х. Ю. Миннегулова (Миннегулов, 1993), А. М. Шарипова (Шарипов, 2001), Х. Р. Курбатова (Курбатов, 2005), Д. Ф. Загидуллиной (Загидуллина, 2013) и др. Однако в современном литературоведении до сих пор не описаны художественно-эстетические свойства стихотворных миниатюр и особенности их функционирования на разных этапах истории татарской литературы, характер соотношения и взаимодействия с другими жанрами и внелитературными типами высказываний. Исследование этих вопросов позволит уточнить и углубить представления о путях развития жанровой системы татарской литературы, раскрыть жанрообразующие факторы, механизмы взаимодействия традиций и новаторства в историко-литературном процессе.

Понятие *парча* в татарском литературно-художественном сознании начала XX в. (шире — 1-й трети XX в.) функционирует как слово с весьма размытой семантической аурой. Оно использовалось для обозначения произведений малых форм, которые не вписывались в знакомые жанровые границы и предполагали ориентацию авторского сознания на разные, подчас противоположные, способы художественного завершения. *Парча* называли и отрывок из более крупного произведения любого жанра или просто опубликованную отдельно от целого часть существующего текста³.

Цель настоящего исследования — описать функционирование *парча* в татарской литературе начала XX в. как композиционной и архитектурной формы. Достижение цели предполагает решение следующих задач: рассмотреть традицию употребления слова *парча* в широком смысле как синонима стихотворных и прозаических миниатюр; проанализировать стихотворения, в заголовочном комплексе которых присутствует слово *парча* и / или используется открытый финал как маркер незавершенности текста, являющегося частью большого, оставшегося в подтексте целого; выделить конститутивные признаки миниатюр, содержащих описание природы и реализующих художественно-эстетические возможности *парча* как ценностной архитектуры изображенного мира.

Объектом исследования является *парча* в татарской литературе начала XX в.

Предмет исследования — функционирование *парча* в татарской литературе начала XX в. как композиционной и архитектурной формы целого.

Исследование феноменологии *парча* в татарской литературе обозначенного периода основывается на предложенном М. М. Бахтиным разграничении двух видов форм — композиционных, организующих материал, и архитектурных, упорядочивающих эстетический объект (Бахтин, 1975: 18–22).

Теоретико-методологическую основу работы составляют концепция жанра как «трехмерного конструктивного целого», «как особого типа строить и завершать целое» (см.: Бахтин, 2000: 306–312), а также используемое в литературоведении разграничение «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Поспелов, 1983). Решение поставленных задач опирается на учение об этапах исторической поэтики (Аверинцев и др., 1994) и соответствующих традиционалистскому и индивидуально-творческому типам художественного сознания канонических и неканонических жанрах (Лосев, 1973; Тамарченко, 1997).

Парча как синоним лаконичных художественных форм

В татарском литературно-эстетическом сознании складывается традиция употребления слова *парча* в широком значении, не указывающем на жанровую принадлежность произведения. Так, в издании «Дәрдемәнд әсәрләре» («Произведения Дәрдемәнда»⁴, 1929)⁵ составитель И. Рами объединяет

¹ *Парса* — вариант написания слова *парча*.

² Абелгузина Ф. Р. Жанр «парса» в башкирской литературе: проблемы формирования и развития: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2003. С. 9.

³ См., например: Ибраһимов Г. Г. Әсәрләр [Сочинения]: 15 т. 6 т.: әдәбият һәм сәнгать турында мәкаләләр, хезмәтләр (1910–1914) [Труды и статьи о литературе и искусстве (1910–1914)]. Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. Б. 69–72; 230–237. (На татар. яз.).

⁴ Псевдоним Рамиева Мухаммед-Закира Мухаммедсадыковича (1859–1921), в переводе с персидского *дәрдемәнд* означает ‘страдающий’, ‘опечаленный’.

⁵ Дәрдемәнд әсәрләре [Произведения Дәрдемәнда]. Казан, 1929. (На татар. яз.).



короткие произведения поэта в циклы, используя слово *парча* в качестве синонима лаконичных художественных форм: «Тавигәт турьнда» (5 парча) («О природе» /5 отрывков/), «Тавигәткә вәйләнешле моңсұлар» (9 парча) («Пейзажная лирика» /9 отрывков/), «Сағъ, ғишәқ моңсұлар» (8 парча) («Нәсер, любовная лирика» /8 отрывков/), «Војоқ күһел» (4 парча) («Грустная душа» /4 отрывка/), «Kinәle-inәle әjetәk» (21 парча) («Аллегорико-комические высказывания» /21 отрывок/), «Tәrlәlәр» (27 парча) («Разное» /27 отрывков/)¹.

Р. Даутов, составитель и автор комментариев к произведениям Дәрдемәндә в книге «Исә жилләр» («Веют ветры», 1980)², объединил двенадцать миниатюр общим названием «Истәлек-парчалар» («Парча-воспоминания»). Они различны по тематике и жанровым стратегиям: наряду с *нәсер*³ («Үлән өстенә сузылып яттым» /«Лежу я на траве»/; «Жылы һава тынык...» /«Теплый воздух тих...»/) здесь есть и рассказ («Танышларымнан бер адәм сөйлә...» /«Один из моих знакомых рассказал такую историю...»/), и описание природы Урала («Эшләренң жае, кәсепләренң уңае, бер заманнар бу кәминәне Урал тауларының эчләренә аткан иде» /«Как-то судьба закинула меня в места, окруженные Уральскими горами»/), и бытовая сцена с диалогами («Габдуллабыз борыңгы Габдулла түгел иде...» /«Нашего Габдулла было не узнать...»/), и любовное послание («Бер көнне хат килде...» /«Однажды я получил письмо...»/), и аллегория («Тозакка төшкән ана кошлар кебек без чебешләренң вафасызлык иттең!» /«Словно птица, попавшая в силки, ты оставил нас, своих птенцов!»/), и сентенция («Язуны киресенә укый, киресенә аңлый» /«Написанное читает с конца, понимает превратно»/), и суждение («Вафасыз дөнъяның үги уғыллары, безнең кара бәхетле туганнарыбыз, йөрәге яныклар, күңеле сыныклар...» /«Те, у которых испепеленное сердце и сломленная душа, — наши несчастные родичи, являющиеся сиротами этого смутного мира»/), и сатирические афоризмы (например: «Иске чапан белән керле чалма күргәндә, күз чиркәнә, күңел имәнә, санки үлек белән каберлек күргән кебек буласың!» /«Когда видишь старый чапан и грязную чалму, глазам становится противно, душа вздрагивает от испуга, потому что кажется, что ты словно увидел труп и могилу!»/)⁴.

Эти произведения соотносимы с различными литературными родами и внеродовыми формами (эссеистикой, очерком, философской прозой и др.).

По содержанию, стилю и символической образности некоторые из прозаических миниатюр примыкают к поэтическим, варьируя и развивая их темы. *Нәсер* «Лежу я на траве» связан со стихотворением «Ятам кайчаклары моңлап...» («В тоске я лежу порой...») общим мотивом тоски — «пороговым» состоянием сознания, переживаемым на границе реального и трансцендентного и становящимся знаком причастности к иному бытию. В этом настроении — и чувство беспредельности скрытых и глубинных стихий, борющихся в человеке и мироздании, и предчувствие чего-то неизвестного, чуждого и непонятного человеку, и ужас перед конечностью и брэнностью его земной жизни. В миниатюре «В тоске я лежу порой...» тоска приобретает универсально-философский смысл, являясь результатом соприкосновения с непостижимыми силами жизни, тайнами мира и души. В *нәсер* этот же психоэмоциональный комплекс получает индивидуально-личностную мотивировку и конкретизацию:

«Бу искән жилләрдә кичкән елларның моңлы агышы белән, үткән гомерләренң хәсрәтле сагышы тоела иде. Алда киләчәк адәмнәрнең тупарлашып баскан аяк тавышлары ишетелгәндәй була иде»⁵.

«В дуновениях ветра слышится грустное течение прожитых лет, горечь тоски ушедшей жизни. Чудится топот людей будущих времен»⁶.

Сходным образом соотносятся *нәсер* «Теплый воздух тих...» и пятистишие «Исәрме жил тугай буйлап» («Прошумит ли ветер по лугам...»). Специфика субъектно-образной целостности обоих произведений создается отношениями «я», «другого» («девы» в одном случае и возлюбленной лиричес-

¹ Там же. Б. 107–108.

² Дәрдемәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр [Веют ветры. Стихи]. Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. 256 б. (На татар. яз.).

³ См. о *нәсер* (Аминева, Мижит, 2023: 24).

⁴ Дәрдемәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр. ... Б. 183–188. (На татар. яз.). Подстрочный перевод с татарского языка здесь и далее (без иных указаний) выполнен В. Р. Аминовой.

⁵ Там же. Б. 183.

⁶ Подстрочный перевод А. М. Саяповой (Саяпова, 2006: 61).



кого героя — в другом) и природы, которая наделяется в произведениях Дэрдмэнда чертами сверх-субъекта. Она воплощает надличностное и вневременное по отношению к основной лирической ситуации и ее героям активно-волевое начало, обладает бытийной полновесностью и завершенностью ценностно-смысловой позиции. Внеличная форма репрезентации авторского сознания в поэтической миниатюре «Прошумит ли ветер по лугам...» преобразована в *нэсер* «Теплый воздух тих...» в открытую личностность позиции лирического героя, в то время как его возлюбленная, напротив, объективирована — растворена в явлениях природы и образует с ними субстанциальное единство:

«Күлөнкөдө буй аткан талчыбыктарны — ярымның зибә буена, агым суларның гөрлөлөрөн моңлы көөнә биңзәтә идем; көрпә чәчәкләрнең күркәм килешен матуркаемның матур көлешенә охшата идем. Агым суларның гөрләп агышында гизле сагышлар бары, жиләс жил белән шаулап тибрәнгән агачларның моңлы зары күңлемә әсәр итте»¹.

«В гибких ивовых прутьях я находил сходство с тонким станом моей возлюбленной, в звуках журчащей воды слышал мелодию ее голоса; прекрасные благоуханные цветы напоминали улыбку моей любимой. Грусть, которая была слышна в журчании воды, жалобный стон качающихся на ветру деревьев болью отзывались в душе моей»².

Пейзажная зарисовка пронизана откровенно личной интонацией и выступает как косвенный образный язык для изображения состояния не только мира, но и «я», оказавшегося на грани вселенских противоречий и испытывающего экзистенциальную тоску и тревогу.

В первой миниатюре, в которой доминирует установка на описание ландшафтных особенностей Урала, воспроизводятся структурно-содержательные черты *васф*³:

«Эшләрнең жае, кәсепләрнең уңае, бер заманнар бу кәминәне Урал тауларының эчләрнең аткан иде. Эшләрәмдән бушанган чакларымда тауларның хуш мәнзараларын, күркәм жирләрнең сәйр вә тамаша кылмактан бушанмый идем. Урал тавының кай тирәләре гаять тә хуштыр. Бәлзәм исле нарат урманнарының эчендә — таштан ташка атылып чыккан агым сулар; төш-төш ачык жирләрдә — төрле чәчәкләр белән бизәлгән күркәм тугайчыктар»⁴.

«Как-то судьба закинула меня в места, окруженные Уральскими горами. В свободное от дел время я непременно совершал путешествия в горы, чтобы насладиться их красивыми видами. Некоторые места в Уральских горах особенно красивы. В благоухающих бальзамом сосновых лесах из-под камней бьют водопады, на открытых местах — украшенные цветочным многоцветьем заливные луга».

Итак, слово *парча* в рассмотренных примерах определяет не жанровую принадлежность произведений, а объединяющее их свойство формы — малый объем текста.

Парча как композиционная форма

Если *китга* по степени авторефлексивности оказывается едва ли не лидирующим жанром из сосуществующих с ним в татарской литературе начала XX в. композиционно-архитектонических форм, то парча в этот период, как правило, не сопровождается авторской номинацией. Исключение, на первый взгляд, составляют стихотворения Сагита Рамиева (Рәмиева) (1880–1926)⁵, в заголовочном комплексе которых присутствует слово *парча*: «Лермонтов шигырьләреннән парчалар» («Парча из стихотворений Лермонтова», 1914), «Некрасовтан бер парча. Аналар» («Парча из Некрасова. Матери», 1914). Но названия: «Парча из стихотворений Лермонтова», «Парча из Некрасова» — указывают не на жанровую принадлежность, а на переведенные татарским поэтом отдельные части («куски») произведений М. Ю. Лермонтова и Н. А. Некрасова.

¹ Дәрдмәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр. ... Б. 182. (На татар. яз.).

² Подстрочный перевод А. М. Саяповой (Саяпова, 2006: 61).

³ Васф — описательная часть касыды, которая выделилась в самостоятельный жанр (Фильштинский, 1985: 59).

⁴ Дәрдмәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр. ... Б. 181. (На татар. яз.).

⁵ Сагит Лутфуллович Рамиев (1880–1926) — классик татарской литературы, поэт, драматург, переводчик, журналист, близкий друг и соратник Габдуллы Тукая (см. подробнее: Ганиева Р. К. Рамеев С. // Татарская энциклопедия: В 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 5: Р–С–Т. С. 24–26).



Стихотворение М. Ю. Лермонтова «В альбом» («Нет — я не требую вниманья», 1830) состоит из двух частей, включающих в себя по восемь строк. С. Рамиев перевел четыре строки из первой части этого текста. Второе двустишие — близкий к оригиналу перевод двух строк из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон...» (1832). Третье четверостишие — переложение фрагмента из произведения «1830 год. Июля 15-го». Четвертое четверостишие — вольный перевод отрывка из клятвы Демона («Демон», 1829–1939). «Парча из Некрасова. Матери» — перевод второй части стихотворения Н. А. Некрасова «Внимая ужасам войны» (1855), передающей размышления автора-повествователя о горе матерей, которые никогда не смиряются с гибелью своих детей. Таким образом, С. Рамиев использует понятие *парча* в том же значении, что и Г. Ибрагимов: это часть целого, отрывок из более крупного произведения.

Сопоставительный анализ стихотворений М. Ю. Лермонтова и их переводов на татарский язык, выполненных С. Рамиевым, проведен А. З. Хабибуллиной (см.: Хабибуллина, 2021: 76–84). По мнению исследователя, вольные переводы, выполненные татарским поэтом, близки к традиционному восточному жанру *китга*: «... в своем цикле Рамиев предстает поэтом философствующим, тяготеющим к выражению некой сентенции, здесь он глубок и рефлексивен <...>. Мятежность его мироощущения уступает место созерцательности, мудрости и одновременно целостному, гармоничному восприятию мира» (там же: 77).

Вместе с тем обращают на себя внимание и другие аспекты жанровой идентичности переводов С. Рамиева. Первое, третье и четвертое четверостишия из цикла «Парча из стихотворений Лермонтова» и «Парча из Некрасова» завершаются многоточием — одним из приемов создания «открытого», незавершенного текста, активно используемым европейскими (Д. Г. Байрон, А. Шенье) и русскими (А. С. Пушкиным, А. А. Дельвигом, Е. А. Баратынским, М. Ю. Лермонтовым, Ф. И. Тютчевым и др.) поэтами в жанре «отрывка» («фрагмента»).

Важно и другое: переводы из произведений М. Ю. Лермонтова образуют цикл, имеющий свою внутреннюю логику и отражающий процесс самопознания и самоопределения лирического субъекта татарского поэта. Каждое из четырех стихотворений цикла — определенный этап духовного пути «я». В первом четверостишии герой, поставленный перед лицом быстро текущего времени (*бик күп еллардан соң*¹, «проходит много лет»), ищет способы противостоять его разрушительной работе:

Пишу, пишу рукой небрежной, Чтоб здесь чрез много скучных лет От жизни краткой, но мятежной Какой-нибудь остался след ² .	Язам, язам гамьсез кулым белән, Монда бик күп еллардан соң дип, Кыска, әмма авыр бу гомремнән Нинди булса бер эз калмасын дип... ³	Пишу, пишу рукой небрежной, Твердя, что через много-много лет От жизни скоротечной и тяжелой Незаметным пусть будет даже след...
М. Ю. Лермонтов	С. Рамиев	Подстрочный перевод с татарского

Если лирическому субъекту М. Ю. Лермонтова важно оставить какой-нибудь след, то герой С. Рамиева хотел бы сделать незаметным даже след. «Метафора «следа», — как утверждает Н. И. Осмакова, — у Лермонтова связана с острейшим переживанием конечности собственного «Я»⁴. «Я» С. Рамиева, напротив, стремится именно к «бесследности» как желанному жизненному итогу. «Незаметность следа» для него — это выход за назначенные краткой и тяжелой жизнью пределы в пространство слова-вечности, преодоление индивидуального обособленного существования и растворение в потоке безличного бытия.

Второе двустишие — квинтэссенция романтического мироощущения:

¹ Рамиев С. Таң вакыты [На рассвете]. Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. Б. 49. (На татар. яз.).

² Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1988. Т. 1. С. 46.

³ Рамиев С. Таң вакыты... Б. 49. (На татар. яз.).

⁴ Осмакова Н. И. След // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов; редкол.: И. Л. Андроников и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 38.



В душе моей, как в океане, Надежд разбитых груз лежит ¹ .	Күңелемдә минем, зур диңгездәге кебек, Жимерек өметләрден тау ята ² .	В душе моей, как в океане, Надежд разбитых гора лежит.
М. Ю. Лермонтов	С. Рамиев	Подстрочный перевод с татарского

В этом суждении актуализируется концепция двоемирия, порожденная конфликтом между мечтой и реальностью.

Третье четверостишие сохраняет исповедальность и дневниковость, присущие стихотворению «1830 год. Июля 15-го»:

Но лучше я, чем для людей кажусь, Они в лице не могут чувств прочсть; И что молва кричит о мне... боюсь! — Когда б я знал, не мог бы перенести. Противу них во мне горит, клянусь, Не злоба, не презрение, не месть. Но... ³	Кешеләргә күренгәннән мин яхшырак, Тышымнан эчем минем күп яктырак... Ант итәм: тәхкыйрь, ачу, кинә түгел, Күңелемдә илгә каршы янган чыраг... ⁴	Лучше я, чем для людей кажусь, В душе моей есть свет, невидимый снаружи... Клянусь: огонь, который пылает во мне, исходит не из злобы, презрения и вражды, Это горящий за родину светоч...
М. Ю. Лермонтов	С. Рамиев	Подстрочный перевод с татарского

Вместе с тем в *парча* татарского поэта появляется отсутствующая в оригинале и отсылающая к другим произведениям М. Ю. Лермонтова тема родины. Мысль о родине как главном ценностном ориентире в духовных исканиях «я» С. Рамиева ослабляет напряжение личностного начала в раннем произведении русского поэта. Более того семантический и экспрессивный ореол образа огня как источника света, преобразующего внутренний мир человека и делающего его лучше, снимает романтический конфликт между духовной и материальной сферами бытия, указывая на идеальные, возвышенно-прекрасные чувства и порывы лирического субъекта С. Рамиева.

Наконец, в последней, четвертой, *парча* раскрывается стремление героев М. Ю. Лермонтова и С. Рамиева к согласию с небесами, любви и добру:

Хочу я с небом примириться, Хочу любить, хочу молиться, Хочу я веровать добру ⁵ .	Күк берлән мин тату булмак телим, Телим сөю, сөйим димен мин. Телим табыну, табынып Ходеама, Игелеккә иман итим дим... ⁶	Я с небом единства хочу, Любви хочу, повторяя, что буду любить, Аллаху хочу поклоняться и поклоняюсь, Совершая богоугодные дела... ⁷
М. Ю. Лермонтов	С. Рамиев	Подстрочный перевод с татарского

Цикл завершается могучим порывом к гармоническому единению с миром и Богом, преодолевающим свойственное романтизму восприятие жизни в ее внутренней противоречивости, конфликтности, непримиримом столкновении противоположных начал.

¹ Там же. С. 130.

² Рамиев С. Таң вакыты. ... Б. 49. (На татар. яз.).

³ Там же. С. 60.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 576.

⁶ Там же.

⁷ Подстрочный перевод А. З. Хабибуллиной (Хабибуллина, 2021: 77).



Открытость композиции рассмотренных стихотворений С. Рамиева придает им черты «отрывка» («фрагмента») — композиционно-архитектонической формы, занимающей особое место в русской романтической поэзии XIX в. Возможно следующее объяснение этому синтезу жанровых традиций русской и восточной литератур, осуществляющемуся в произведениях поэта. С. Рамиев находился в активном диалоге с русской классической литературой. Исследователи его творчества — А. М. Саяпова (Саяпова, 2006: 62–67), Ч. А. Зарипова-Четин (Зарипова-Четин, 2003) и др. — устанавливают контактные связи и типологические схождения между произведениями татарского поэта и Д. Г. Байрона, Ф. Шиллера, М. Ю. Лермонтова:

«С. Рамиев часто обращался к поэзии Пушкина и Лермонтова, переводил их. <...> Особенно был близок по духу Сагиту Рамиеву М. Лермонтов. В нем он видел родственную себе душу. Именно Лермонтов дал татарскому поэту первые образцы выражения бунтарского духа» (там же: 55).

С. Рамиев вошел в татарскую литературу как поэт-гиссианист¹, возвеличивающий человека и придающий своему лирическому герою сверхиндивидуальные качества. Гиссианизм С. Рамиева — сложное по своему генезису явление, восходящее к традициям средневековой арабо-мусульманской культуры и западной философии, прежде всего к идее «сверхчеловека» Ф. Ницше (см.: Загидуллина, 2013: 97–117). В формировании философско-эстетической позиции поэта значительную роль сыграл и демонизм М. Ю. Лермонтова как особый тип отношения к миру.

В цикле «*Парча* из стихотворений Лермонтова» взаимодействуют две тенденции: открытый финал, фрагментарность композиции, придающие тексту мозаичность и прерывистость, дополняются действием противоструктур (зарифмованностью строк, линейным развитием темы, отражающим возвышенное понимание жизненного пути человека как постепенного приобщения его к подлинным духовным ценностям), которые вносят в текст сплоченность и сомкнутость, способствуя размыванию границ между отдельными его частями.

Фрагментарность как композиционный прием используется и Дәрдемнөм — признанным мастером малых форм. Такие миниатюры, как: «В тоске я лежу порой...», «Прошумит ли ветер по лугам...», «Болыт үтте» («Гроза прошла...»), «Агышын, и агымсу, туп-тулы зар...» («Вода, в твоём журчании одно роптанье!»), «Гөрләсә су...» («Журчит ручей...») и др., — имеют открытый финал, завершаясь многоточием или вопросом. Семантическое предназначение этих знаков обусловлено философско-эстетической концепцией поэта. Лирическому герою Дәрдемнөма свойственно не столько переживание конкретных чувственных состояний, имеющих внутренний предел, сколько созерцание бесконечного, непостижимого, невыразимого словами.

Так, смысловой центр миниатюры «В тоске я лежу порой...» создают вопросы, выражающие напряжённое ожидание ответа:

Ятам кай чаклары моңлап, Һаваның тынлыгын тыңлап, Килә өнләр, колак чыңлап. Диямен: — «Ни бу? Нидәндер бу?» Жавап урынында — гөрли су, Тирәклек тирбәнә, шаулы!..²	В тоске я лежу порой, Наполнен вселенскою тишиной, Лишь эхо проносится над головой. Я вопрошаю: — Что это? Где это? Воды бурлят вместо ответа, Качается роща, шумит!³
--	---

Журчание воды и шум листьев не являются ответом на вопросы, они замещают их. Эти звуки представляют собой символические жесты, наделенные дейктической функцией и указывающие на то, что не может быть названо словом. Их значение истолковывается по-разному. А. М. Саяпова считает:

¹ Гиссианизм (араб. — бунт, неповиновение, протест, мятеж) — романтическое направление в средневековой мусульманской литературе и татарской литературе 1-й трети XX в. (Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2005. Т. 2. С. 121).

² Дәрдемнөм (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр. ... Б. 80. (На татар. яз.).

³ Перевод Л. Григорьевой: Дәрдемнөм. Стихи: пер. с татар. / сост.: С. Хаким, Р. Харисов. Казань: Татар. кн. изд-во, 1970. С. 75.



«В этом стихотворении поэта нет настроения отчаяния, что родственно пессимизму, а есть мгновение ужаса, приоткрывающего Ничто, заглядывание в самую глубину — пропасть жизни. <...> Поскольку сущее в целом ускользает и надвигается Ничто, перед его лицом умолкает всякое говорение. Вот откуда в конце стихотворения Дэрдменда восклицательный знак и многоточие, т. е. молчание — застывание в ужасе, в котором очарованность абсолютной поглощенностью этим Ничто» (Саяпова, 2006: 37).

Д. Ф. Загидуллина обращает внимание на возможность иного прочтения «законченности незаконченного» как особенности поэтики произведения: «суфийский контекст позволяет по-другому интерпретировать узнаваемые образы тишины и каких-то звуков (“өннәр”): они помогают «войти в транс, приблизиться к Всевышнему» (Загидуллина, 2013: 50). Журчание воды и шум листьев рифмуются с теми таинственными звуками, к постижению смысла которых устремлен лирический субъект. С помощью этих материальных знаков достигаются приобщение к трансцендентному и откровение, которым соответствует метафизика молчания.

В стихотворении «Прошумит ли ветер по лугам...» песня девы, ее плач и слезы соотнесены с вечной пульсацией живой жизни и входят в окружающее героя пространство не извне, а как имманентно присущая ему сила:

Исәрме жил тугай буйлап, Жылармы кыз моңын сөйләп, Көләрме шатланып, көйләп, — Агач, таш эчләрә шанрап, Киләдер бер нида яңрап!.. ¹	Прошумит ли ветер по лугам, Дева ли плачет о горьком своем, Иль, радостно смеясь, напевает, — Раздирая нутро дерева, камня, Раздается один печальный стон!.. ²
--	---

Композиционный параллелизм строк, поставленных в «сочинительные» отношения, устанавливает между ними провиденциально-вероятностные отношения тождества. В создаваемой поэтом вероятностно-множественной модели мира одни звуки (шум ветра, плач и песня девушки) образуют с другими («нида» — стон) синкретическую целостность, которая переводит мотив родства человека и вселенной в трансцендентное измерение. Восклицательный знак и многоточие в финале выступают в роли эквивалента универсальной безграничности изображаемого, указывая на трансцендентное, которое проступает в природных и национально-исторических ритмах и законах бытия.

Тревожная экспрессия тайны звучит в двестишести:

Агышың, и агымсу, туп-тулы зар, Синең ни хәсрәтәң, ни моңнарың бар?.. ³	Вода, в твоём журчании одно роптанье! Какое горе у тебя? О чем страданье?.. ⁴
---	---

Вопрос и многоточие направляют движение мысли к тому, что составляет область роковых и грозных стихий, пробуждающих ассоциации с запредельным. Поэтическая перспектива, устремленная в даль, возникает и в миниатюре:

Гөрләсә су, чыңраса акку, наваларда очып, Агъласа айрым болыт — яшьләр түгеп, тауны кочып... ⁵	Журчит ручей, клич лебединый стынет в небе, Обняв утес, оплакивает тучка жребий... ⁶
---	--

Диалектика завершеного и разомкнутого вступает в силу в тот момент, когда душа приходит в соприкосновение с загадкой природы, ее единством и многоликостью, насыщенностью звуками

¹ Дэрдмәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр. ... Б. 79. (На татар. яз.).

² Подстрочный перевод А. М. Саяповой (Саяпова, 2006: 37).

³ Дэрдмәнд. Шигырьләр = Стихотворения. Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. С. 58.

⁴ Перевод В. Думаевой-Валиевой: Дэрдмәнд. Шигырьләр = Стихотворения. ... С. 58.

⁵ Дэрдмәнд. Шигырьләр = Стихотворения. ... С. 57.

⁶ Перевод В. Думаевой-Валиевой: Дэрдмәнд. Шигырьләр = Стихотворения. ... С. 57.



и красками, соположением разных стихий: горы / утеса и тучи, воды и воздуха, земли и неба. Их взаимоотношения определяются движением навстречу друг другу, снятием оппозиций, их слиянием и смещением: образы летящего в небе лебеда («чыңраса акку һаваларда очып») и падающих на землю слез тучки, обнявшей утес («яшьләр түгеп, тауны кочып...»¹).

Итак, рассмотренные *парча* С. Рамиева и Дәрдемнда отличаются фрагментарностью — чертой, нивелирующей лирические жанры. Воспринимаемые на грани борьбы конечного с бесконечным, эти «отрывки» характеризуются открытостью художественного времени и пространства в беспредельность.

Парча как архитектурная форма целого

Художественно-эстетический потенциал *парча* как архитектурной формы целого раскрывается в стихотворных миниатюрах, обязанных своим происхождением *васф* 'описанию' — жанровой форме, которая входила как дескриптивная часть в *касыду*² и следовала после *насиб* 'лирического вступления':

«... васф призван был создать у слушателей определенное настроение и подвести их к основной теме. <...> Предметом описания могло стать многое: верховое животное бедуина, природа Аравии, ее флора и фауна, пустынные равнины, жгучее солнце и холодные ночи, дожди и буря, охота. Васф — это и «пейзажная лирика», и пространное изображение сражений, племенных собраний, традиционных игр, событий политической и культурной жизни» (Фильштинский, 1985: 59).

Претерпев значительную метаморфозу, *васф* выделяется в самостоятельный жанр и принимает в произведениях средневековых придворных поэтов «характер «куртуазных» описаний сражений, дворцов, садов, цветущих лугов, цветов, животворящих источников и водоемов, а также придворной охоты и всяческих развлечений» (там же).

М. Л. Рейснер и А. Н. Ардашникова, рассматривая тематические сегменты *касыды* в персидской поэзии IX–XII вв., выделяют *рахил* 'отъезд', в котором описывался путь каравана через пустыню, дорожные тяготы и страхи: «Часть *касыды*, называемая *рахил*, содержит традиционные для этого жанра предметы описания: верный спутник бедуина верблюд, ночная пустыня, полная опасностей и веющая ледяным холодом, звездное небо и т. д.» (Рейснер, Ардашникова, 2019: 104).

На традиции *васф* ориентируется Дәрдемнд, создавая четверостишия (реже пятистишия), которые обладают строгой внутренней уравновешенностью, четкостью композиционной структуры и «центричностью». Это прежде всего стихотворения, относящиеся к пейзажной лирике: «Түкте ко-яш нурларын алтын-сары...» («В лучах от солнца желто-золотистых...»), «Ачылды, кар эреп, таулар, тугайлар...» («Растаял снег, и обнажились горы...»), «Таулы матур илләрендә...» («В стране красивых скал и гор...»), «Көлемсерәп, көн башланды...» («Утром с летнею зарею...»), «Чыкты кояш, кызарып, нурлар очты...» («Под красными лучами солнца...»), «Исәрме яз жиләс жиллә...» («Придет весна со свежим ветром»), «Булырмы яз, исеп жиллә...» («Весна ль придет с теплом и ветром...») и др. Попадая в жанровый кругозор *васф*, природа предстает как объект эстетического любования.

Развитие лирического сюжета в них происходит в разных направлениях. Одно из них — движение от общего к единичному и конкретному. Примером четверостишия, построенного на переходе от суммарной картины к ее детализации, может служить стихотворение:

¹ Дәрдемнд (Закир Рәмиев). Исә жиллә. Шигырьлә. ... Б. 173. (На татар. яз.).

² Касыда «(от араб. *касд* 'цель, намерение, умысел'), жанр лирической поэзии, распространенный в лит-ре народов Бл. и Ср. Востока, Ср. и Юго-Вост. Азии, Вост. Европы. Содержание К. чаще всего представляет собой восхваление, возвеличивание к.-л. (обычно правителей, важных персон, меценатов и т. д.) или ч.-л. (значит. событий, памятных дат). К. бывают также элегического, религ.-филос., сатирического характера» (Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань: Ин-т татарск. энциклопедии АН РТ, 2006. Т. 3. С. 260).



Түктө кояш нурларын алтын-сары,
Тауларның бетте эреп салкын кары. К
үтөрелде күк йөзөнө сабан тургай,
Ишетелде чырлап түккөн моңлы зары¹.

В лучах от солнца желто-золотистых
Растаял на горах холодный снег.
Пронзительную песнь из поднебесья
Льет жаворонок жалостно на всех².

Зрительный образ дополняется слуховым: взгляд охватывает горы, освещенные лучами солнца, а слух слышит *моңлы зар* 'печально-жалобную' песню жаворонка. Объективное описание постепенно приобретает субъективную эмоциональную окраску.

Сходное развертывание темы продемонстрировано в миниатюре:

Чыкты кояш, кызарып, нурлар очты,
Бизэнде тау, бизэнде кыр, гөллөр үсте.
Хава тымык, шылт итми... үлөңнөр — чык,
Жым-жымылдап уйныйдыр жирнең өсте³.

Под красными лучами солнца
Преобразились горы, степь.
Цветут цветы,
Ни дуновенья.
И лишь роса, перебегая,
Играет на лице земли⁴.

Взгляд, брошенный вверх и вдаль — в горы и в степь, скользит вниз — к земле, к ближним предметам, упираясь в капельки росы на траве. Лирическое событие здесь заключается в смене общего плана крупным, статикой — динамикой.

Последовательность образов в пейзажной зарисовке: «Утром с летнею зарею...»⁵, — отражает процесс превращения внешнего во внутреннее. Соположение улыбки, с которой начинается день, плачущих листьев и колыхания голубых трав делает границы между природными явлениями и переживаемыми чувствами размытыми и неопределенными.

Еще одно направление — движение от отдельных единичных явлений к их обобщающему итогу. Так, в четверостишии «Весна ль придет с теплом и ветром...» образ *газиз иллэр* 'дорогой земли' создается через группировку и интеграцию семантических элементов, принадлежащих разным временам года:

Булырмы яз, исеп жиллэр,
Килерме жэй, ачып гөллэр;
Житәрме кыш, кичеп еллар, —
Диярменсез, газиз иллэр⁶.

Весна ль придет с теплом и ветром,
Придет ли лето, в цветы одето,
Зима ль задует, наступая, —
Все ты, все ты — земля родная⁷.

Итак, «описательные» миниатюры Дэрдменда раскрывают свойственное поэту «чувство природы», которое универсально и неотделимо от человека — очень обобщенного «я», почти не имеющего индивидуальных примет, растворенного в природном мире и подчиненного его законам. Близкие к жанрам пейзажной живописи, они передают ослепительный солнечный блеск, чернеющие вершины гор, необозримые просторы степи с ее богатой растительностью, различные формы проявления водной стихии — здесь и бегущие потоки весенних вод, озера и ручьи, дождь и роса и т. д. Краски в пейзажной лирике Дэрдменда образуют многоцветную, щедрую на яркие тона «радугу». Эти стихотворения отражают не только зрительные, но и звуковые впечатления, живописные образы наделяются звуковой характеристикой. Поэт различает голоса соловья, жаворонка, лебедя. Этот пестрый и гармоничный мир изображается во времени — в смене дня и ночи, круговороте времен года, взаимодействии стихий.

¹ Дэрдменд. Шигырьлэр = Стихотворения. ... С. 30.

² Перевод В. Думаевой-Валиевой: Дэрдменд. Шигырьлэр = Стихотворения. ... С. 30.

³ Там же. С. 34.

⁴ Там же.

⁵ Перевод В. Думаевой-Валиевой: Дэрдменд. Шигырьлэр = Стихотворения. ... С. 33.

⁶ Дэрдменд. Шигырьлэр = Стихотворения. ... С. 65.

⁷ Перевод В. Думаевой-Валиевой: Дэрдменд. Шигырьлэр = Стихотворения. ... С. 65.



Пейзажная лирика Дэрдменда сильна не только конкретностью и детальностью. Соответствие между разными планами бытия природы получает динамическое и музыкальное воплощение, непосредственно ощутимое в звуковой композиции произведений. Пейзажным описаниям присуща мелодическая организация: благозвучие, использование ассонанса, аллитерации, разнообразных ритмических ходов. Музыкальность и живописность как отличительные особенности стиля Дэрдменда делают его поэтическое слово адекватным чувству, переживанию, настроению. В творчестве этого поэта *васф* функционирует как произведение, композиция которого настроена на целостность изображения, его идеальную закругленность и исчерпанность, преодолевающие отрывочность и формальную разомкнутость фрагмента.

Традиции *васф* проявляются и в некоторых стихотворениях Г. Тукая о природе: «Кичэ һәм бүген» («Вчера и сегодня», 1910), «Валлаһи» («Валлахи»¹), 1912) и др. В основе первой миниатюры — вытеснение одного ценностно-временного ореола другим:

Иа Ходай, көн кичэ ямьсез, ә бүген, аһ, нинди көн! Кичэ сынды һәм боекты, ә бүген күңлем бөтен. Әй кояш нурлы — ачылган бакчаларның гөлләре; Яктылык! Рәхәт! Бәхет! Сайрый Ходай былбыллары!²	Боже! День вчера унылый, а сегодня — что за день! Как надломленное, ныло сердце, нынче — хоть бы тьнь! Солнце яркое сияет, и цветут цветы в садах. Свет и радость! Счастье! Пенье божьих птиц на небесах³.
--	---

Между прошедшим и настоящим устанавливается временная дистанция, которой соответствуют различия между двумя типами хронотопов: элегическим (вчерашним) и идиллическим (сегодняшним).

Миниатюра «Валлахи» в жанровом отношении полигенетична. Описание красоты и гармонии природы, поэтичности окружающего мира подчинено восторженно-панегирическому эмоциональному тону, который устанавливает жанрово-тематическую связь стихотворения с традицией мадхов (восхвалений):

Валлаһи, и валлаһи, и валлаһи, Бәхте барлар кырда жәйли, валлаһи! Ак күмәч берләң ашарлык саф һава; Жир яшел; кошлар да сайрый, валлаһи! Ак болыт, күчмә казакълардай күчеп, Бер кунышлык күкне сайлый, валлаһи! Аз гына бер жил исү берләң, үләң Жирдә уйный кайный-кайный, валлаһи!⁴	Валлахи, о валлахи, о валлахи! Что за счастье — степь и лето, валлахи! Воздух здесь: намажь на белый хлеб и ешь; Пенье птиц, до края зелень, валлахи! Как казахи, кочевые облака Ищут место встать на небе, валлахи! Чуть потянет ветерком, как вся трава По земле волнами ходит, валлахи!⁵
---	--

Идеальный пейзаж⁶, элементами которого выступают летняя степь, чистый воздух, земля, покрытая зеленью, белые облака, легкое дуновение ветра, подчеркнуто благосклонен к человеку: чувственное наслаждение красками, запахами, звуками сочетается с переживанием счастья и ощущением полноты бытия.

¹ Т. е. 'Ей-богу, утверждаю'.

² Тукай Г. М. Әсәрләр [Произведения]: 6 т. 2 т.: шигъри әсәрләр [поэзия] (1909–1913)/ төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл. З. Р. Шәйхелисламов, Г. А. Хөснетдинова, Э. М. Галимжанова, З. З. Рәмиев. Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. Б. 115. (На татар. яз.).

³ Тукай Г. Избранное / пер. с татар. В. С. Думаевой-Валиевой. Казань: Магариф, 2006. С. 143.

⁴ Тукай Г. М. Әсәрләр [Произведения]: 6 т. ... 2 т. Б. 227. (На татар. яз.).

⁵ Тукай Г. Избранное / пер. с татар. В. С. Думаевой-Валиевой. ... С. 159.

⁶ Одна из эстетических разновидностей пейзажа, выделенная М. Н. Эпштейном (Эпштейн, 1990: 130–143).



Природа, размеренная и прекрасная в инстинктивной целесообразности и самодостаточности всех своих явлений, — основная данность мира, в которой лирический субъект Г. Тукая постигает благую волю Творца. Состояние душевного подъема, лирическая взволнованность и активность выраженного жизнеутверждающего начала резонируют в интонационно-ритмическом строе речи. За счет усиленного повторения слова «валлаһи» (три раза в первой строке и в качестве редифа) достигается, с одной стороны, повышение эмоциональной экспрессивности, с другой — особая замкнутость, закругленность видения мира. И широкая картина изображаемого в целом, и отдельные локальные предметы обретают черты некой принципиальной общности, объединяясь в завершенный, пластически обособленный и самодовлеющий образ. От описательных миниатюр Дэрдменда *парча* Г. Тукая отличаются проявленностью монолитно-субъективной позиции говорящего, его эмоционально-оценочной активностью, напряженностью личного тона, прорывающегося в настойчиво восклицательной интонации, концентрирующей в себе волевую энергию и оказывающей внушающее воздействие.

Жанровой формой *васф* в совершенстве владели и младшие современники Дэрдменда и Г. Тукая. В границах этого жанра и в то же время размывая их, создает ряд лучших своих стихотворений Ш. Бабич: «Кышкы юл» («Зимняя дорога», 1916) «Ямьле көн (Жэй хатирәсе)» («Красивый день / Воспоминание о лете/», 1916) «Тын төн (Авылда)» («Тихая ночь в деревне», 1916) и др. Так, миниатюра «Красивый день» состоит из трех бейтов, заканчивающихся многоточиями. Синтаксическая оборванность в конце традиционно замкнутых структурных элементов композиции произведения придает ему черты фрагментарности. Этот выход за пределы тематического материала совершается под влиянием бесконтрольного порыва души, заложенной в нем неискоренимой потребности в красоте и гармонии.

Миниатюра имеет подзаголовок («Воспоминание о лете»), но лирический субъект говорит не о прошлом, а о настоящем: о сегодняшнем дне, похожем на нарядную девушку, дне, когда природа, «обернувшись девушкой, ножками вступает в чистое море» («Кыз булып баскан табигать дәрйяга аппак тәпи...»), о сегодняшнем ветре, несущем небесное блаженство («Их, бүгенге жил һавадан бер гажәп ләззәт татый...»), сегодняшнем дне, который прекраснее райских дней («Их, бүген оҗмах көненнән ямьле көн!»¹). Таким образом, временная дистанция переступается, и прошлое сближается с настоящим, подтверждая вечность тех ценностей, которые вбирает в себе идеальный пейзаж.

Природа, превратившаяся в деву, воплощает в себе все архетипические женские символы. Она женственна, жертвенна и самозабвенна, активна и пассивна, имманентна лету и жизни. Субъектно-образные метаморфозы: сегодняшнего дня, природы, прекрасной девы — выражают идею совершенства мира, с которым не может сравниться даже рай («Кайда оҗмах... Фирдәвес бер якта торсын хәтта ки!...»² / «Где рай... Пусть Фирдаус³ стоит в стороне!...»). Это переворачивание ценностно-пространственных полюсов естественно закругляет ситуацию, сопрягая земное и божественное, время, мерой которого является один летний день, и вечность.

В миниатюре «Зимняя дорога» происходит смещение в отношении к предмету описания: от полюса идеального, просветленного в своих глубинах бытия к ощущению разлада и дисгармонии, погружению мира в хаос и тьму. Тихий зимний пейзаж со спящим под снежным покровом полем, сверкающими жемчугами снегом, стоящими вдоль дороги сугробами, наконец, солнцем, из лучей которого в душу лирического героя стекает песня, сменяется бурным:

¹ Рәмиев С. Л., Бабич Ш. М. Әсәрләр [Сочинения]. Казан: Мәгариф, 2005. Б. 185. (На татар. яз.).

² Там же.

³ Один из восьми райский садов.



Их, рэхэт, шуа чана, юурта ат талгын гына,
Як-ягымда киң ялан йоклап ята тып-тын гына.
Алдыма ак кар жәелгән ялтырап, ап-ак булып,
Энже-мәржәннәр чәчелгән өстенә вак-вак булып.
Юл читендә кар кисәкләр торалар тезелешеп,
Барсы да иелеп калалар: «Хуш, исән бу!» — диешеп.
Ак кояш, нур жепләрен сузган да жиргә нур сибә,
Нурлы жепләрдән агып, моңлы күңелгә жыр килә.
Жырлы башлыым... Шунда салкын жил исеп, жырыны
кисә,
Әй усал жил! Кырдагы бар ямьне, бар моңны кисә¹.

Скользят чудесно сани дорогою степною,
Кругом заснуло поле, кругом — снега, снега.
Прозрачный день оделся такою белизною,
Что кажется: повсюду сверкают жемчуга.
Стопились вдоль дороги, желают задушевно
Мне снежные сугробы: — Приятель, будь здоров!
А солнце над снегами горит, звенит напевно, —
Я тоже песню солнца запел, не зная слов.
Но вдруг поднялся ветер, холодный, полный злобы,
И песню оборвал он, и разметал сугробы².

Доминирующий в колористической палитре зимнего пейзажа белый цвет выступает не только как статичный признак внешней характеристики, но и в символическом значении. Находясь в татарской культуре на вершине вертикальной иерархии ценностей, он указывает на добро, правду, справедливость, играя ключевую роль в категоризации и оценке явлений.

Параллелизм между лучами солнца, песней, стекающей по ним, и «я» поэта, начинающим петь, выявляет природно-космическую сущность человеческой креативности. Путь, который проходит песня, организован по вертикали — это перемещение из энергетического центра, солнца, в душу человека. В этой целенаправленной обращаемости поэтической материи, освобожденной от временного и причинно-следственного детерминизма, достигает кульминации и разрешается катарсисом обретаемое лирическим героем единство с миром.

Анархический натиск и стихийная мощь холодного и злого ветра обрывают песню и разрушают красоту и гармонию мироздания. Образ ветра в татарской поэзии начала XX в. обладает высокой символикой. А. М. Саяпова, исследуя принципы поэтики Дәрдемнда, обусловленные экзистенциальным типом его художественного сознания, приходит к выводу, что символический образ ветра проходит через все творчество поэта, являясь ключевым в понимании содержания его произведений:

«Образ ветра в национальном самосознании изначально мифологизирован: он имеет определенный философский подтекст. Дәрдемнд, опираясь на национальное мировоззрение, создает свою мифологию: ветер — экзистенциальный символ триединства во времени: прошлого, настоящего, будущего» (Саяпова, 2006: 62).

В стихотворении Г. Тукая «Көзге жилләр» («Осенние ветры», 1911) осенний ветер — синкретическая, космически-человеческая стихия, являющаяся носителем родового сознания страдающего и гибнущего в муках трудового люда и вместе с тем внеположная ему сила (см.: Аминева, 2016: 107–113). По мнению Н. Ю. Юсуповой, в произведениях поэтов этого периода «образ ветра часто ассоциируется с борьбой за свободу и демократические перемены» (Юсупова, 2018: 182). Символика воинствующей стихии в стихотворении Ш. Бабича содержит комбинацию двух смыслов. Злой ветер — это реальная сила, угрожающая мирозданию и жизни и сменяющая упорядоченность беспорядком, равновесие неустойчивостью, норму антинормой. Вместе с тем это и образ с эсхатологической семантикой, являющий собой знаковую отмеченность Хаоса и предсказывающий грядущие бедствия.

В пейзажной зарисовке «Тихая ночь в деревне» типичную для *васф* внесубъектную форму выражения авторского сознания сменяет появление лирического героя. Он находится в центре воссоздаваемой картины мира, передает свое индивидуально-неповторимое ее видение. Ночь, атрибутированная признаками тишины и темноты, оказывается вместе с тем воплощением жизненных начал, постижение которых сопровождается странной, с точки зрения смысловых отношений, «непоследовательностью» лирической мысли:

¹ Рәмиев С. Л., Бабич Ш. М. Әсәрләре [Сочинения]. ... Б. 185. (На татар. яз.).

² Перевод С. Липкина: Бабич Ш. М. Избранная лирика. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1966. С. 29–30.



Тын гына, тып-тымызык бер төн иде, Чишмэкэй чылтыр, чылтыр, чылтыр иде... Ерактан гөлдөр-гөлдөр арба килә, Ул да тынлыкны куертыр өчен генә; Аръякта бер эт өрә, ул шул тынлыкны Колагыма куып кертер өчен генә...¹	Тиха, душиста ночь, — одна из тех ночей. Когда едва звенит, едва журчит ручей, Грохочет вдалеке то явственней, то глуше. Телега — лишь затем, чтоб гуще стал покой, И, словно тишину решил загнать мне в уши, Какой-то глупый пес залаял за рекой².
--	--

Элементы ночного пейзажа: журчание ручейка, грохот телеги, лай собаки — создают музыкальный «фон» ночи, который становится средством приобщения к тишине, нарушая ее монотонность и однообразие. С ночью сильно и явно ассоциируется тьма. Она столь же абсолютна, как яркость световой сферы, но в жизнеощущении «я» поэта границы между светом и тьмой, как и звуками и их полным отсутствием, не прочерчены раз и навсегда, и каждая жизненная стихия готова обернуться своей противоположностью:

Йәсигъ узган, төн уртасы якынлашкан, Тирә-якны караңгылык төмам баскан; Якты белән томаланган йөзләренен Күзкәйләрен караңгы төн төмам ачкан³.	Прошла пора ночной молитвы. Знаю, знаю, Что полночь близится, что смолкнут голоса, Что тьма надвинется, тьма без конца и краю, И широко у звезд раскроются глаза⁴.
---	---

Лирический герой, обдумывающий «тишину», вступает в прямые отношения с универсальными стихиями и законами жизни, сопрягающими его существование с трагическими основаниями миропорядка:

Мин ятамын шул тынлыкны уйлый-уйлый, Ике күзем йолдыз саен ыргып йөри; Кайчагында акрын гына бер жил исеп, Агачларга миннән яшерен нидер сөйли...⁵	Я лежу, размышляя над тишиной, Мои глаза устремлены к звездам; Иногда веет тихий ветер, Рассказывая что-то, неизвестное мне, деревьям.
---	--

«Тихая ночь» — это время, которое освобождает человека от эмпирики обыденной жизни, власти обстоятельств, оставляя наедине с вечностью и порождая чувство принадлежности к космосу. Мотив тишины отсылает к произведениям Дэрдмента. Но если у старшего поэта стремление человеческого духа прикоснуться к первоосновам бытия, их темным и неотразимо влекущим тайнам, иррационально и не поддается ограничениям человеческой воли, то лирический герой Ш. Бабича занят именно поиском смысла, охвачен жадой противопоставить «темной» стороне жизни яркий свет звезд. Они одухотворяют ночной пейзаж и актуализируют пространственную вертикаль, которая, как и шепот ветра, приближает человека к чему-то неизвестному, запредельному, потустороннему.

В финале стихотворения происходит расширение сферы субъективности: звезды из объектов наблюдения и оценки превращаются в субъектов действий и переживаний: они «подмигивают» («күз кысыша»), «играют» («кайсы уйный»), «сдерживают слезы и грустят» («еламсырап, моңсу тора»⁶). Эти действия и эмоциональные состояния отличаются простотой и ясностью. В них нет сложных оттенков, нет ничего, что проистекало бы из противоречивого и изменчивого душевного момента. Здесь затронуты лишь пласты общечеловеческого эмоционально-психологического опыта, что согласуется с жанровыми установками *васф*, нацеленного на то, чтобы в сиюминутное и случайное внести начало

¹ Рәмиев С. Л., Бабич Ш. М. Әсәрләр. ... Б. 185. (На татар. яз.).

² Перевод С. Липкина: Бабич Ш. М. Избранная лирика. ... С. 27.

³ Рәмиев С. Л., Бабич Ш. М. Әсәрләр. ... Б. 186. (На татар. яз.).

⁴ Перевод С. Липкина: Бабич Ш. М. Избранная лирика. ... С. 27.

⁵ Рәмиев С. Л., Бабич Ш. М. Әсәрләр. ... Б. 186. (На татар. яз.).

⁶ Там же.



устойчивости, соединяя преходящее с постоянным, внешнее с внутренним. Возникающая в конце миниатюры и опирающаяся на семантику мифа аналогия между психическим микрокосмом и макрокосмическим звездным небом демонстрирует единство человека и вселенной, индивидуального и всеобщего, субъективного и объективного, замыкая образный ход и создавая целостную и законченную картину мира.

Пейзажная лирика ряда поэтов начала XX в.: Я. Айманова (1891–1937), Гыйффат туташ (псевдоним З. Х. Бурнашевой, 1895–1977), Ф. Ибрагимова (1893–1943), Г. Исанбирдина (1888–1969), Х. Исхаки (1883–1913), К. Курмашева (1891–1947), К. Патии (Г. Патиева) (1884–1971), Д. Юмаева (1892–1940) и др. — ориентируется на традиции *васф*. В стихотворениях, посвященных временам года («Язда» / «Весной» / Гыйффат туташ; «Жэйге көн» / «Летний день» / К. Курмашева; «Көз килде» / «Наступила осень» / Х. Исхаки и др.), восходу и заходу солнца («Кышкы кич» / «Зимний вечер» / Я. Айманова, «Авылдан үткөндө (Иртө белән)» / «Проходя через деревню утром» /), первому снегу («Беренче кар» / «Первый снег» / Д. Юмаева), дождю («Беренче яңгырда» / «Первый дождь» / Д. Юмаева) и т. д., создается идеальный ландшафт со всеми его типичными чертами.

Наиболее популярные из сезонных пейзажей — весенний и летний. Стихотворения «Табиғат» («Природа»), «Язда» («Весной») Гыйффат туташ, «Дөнья “Кичә ямьле: көлеп ай караган...”» («Мир “Вчера было красиво: месяц смотрел, смеялся...”») Ф. Ибрагимова, «Яз» («Весна») Х. Исхаки, «Яз башы» («Начало весны») К. Патии, «Яз» («Весна») Г. Хариса, «Яз» («Весна») Д. Юмаева, «Яз» («Весна») М. Укмаси, «Яз» («Весна») З. Ярмаки, «Жэй» («Лето») Г. Радуди, «Жэйге көн» («Летний день») К. Курмашева содержат целый комплекс всевозможных примет идеального хронотопа. Жизнь народа раскрывается в этих произведениях как цельная и гармоничная, подчиняющая человеческое существование единому природному ритму. В то же время в пейзажной лирике поэтов «второго ряда» происходит стереотипизация идеального ландшафта, изображаемого без какой-либо конкретизации, обнаруживается его подвластность сложившимся литературным шаблонам.

Для понимания перспектив развития *парча* как архитектурной формы важен и другой момент: изменяющийся объем стихотворений, которые перестают быть короткими и превращаются в пространные, изобилующие подробностями (бытовыми, психологическими), повествования о наступившей зиме («Наступила осень» Х. Исхаки), ее смене весной («Весна» Г. Хариса, «Весна» М. Укмаси, «Весна» Д. Юмаева, «Весна» З. Ярмаки), о том, как преображается весной природа («Весенний пейзаж» С. Яхшыгулова), о восходе солнца («Утром» Г. Хариса), о тех краях, куда улетают птицы («Птицы улетают» Г. Сунгати). Прозаизация стиля и жанра не колеблет родовую природу произведений этого типа: в них совершается лирическое событие и присутствует не объективированный в тексте лирический субъект (герой, «я»), но открывает перед стихотворной миниатюрой новые возможности в области образования синтетических и диффузных художественных форм.

Заключение

В татарском литературно-художественном сознании начала XX в. различается широкое и узкое понимание слова *парча*. В широком смысле так называли отрывок из более крупного произведения или произведение миниатюрной формы, в узком — композиционный прием и архитектурную форму целого.

В качестве композиционного приема *парча* создает напряжение между открытостью и закрытостью, завершенностью и незавершенностью текста, активизируя действие свойственной жанру «отрывка» в русской и европейских литературах логики фрагментарности. Таковы «*Парча* из стихотворений Лермонтова», «*Парча* из Некрасова» С. Рамиева, стихотворения Дэрдменда «В тоске я лежу порой...», «Прошумит ли ветер по лугам...», «Гроза прошла...», «Журчит ручей...» и др., нацеленные на осмысление бесконечного, как следствие — невыразимого, неизрекаемого и акцентирующие внутреннюю беспредельность изображаемого. Это, как правило, медитативные произведения, которые имеют открытый финал, совмещающий исчерпанность высказывания с художественной перспективой, уходящей в необозримую даль. Их семантическую основу составляют поэтическая рефлексия, раздумья о жизни, мироздании, судьбе.

Как архитектурная форма целого *парча* реализуется в миниатюрах, имеющих жанровый исток в *васф* с присущим ему созерцательно-пейзажным содержанием, выравненным на основе гармоничного жизнеотношения. В стихотворениях этого типа действуют центростремительные тенденции,



силы поэтической концентрации, обретает особый смысл то, что сопряжено с проблемой целостности и завершенности мировидения. В миниатюрах Дэрдмента, по преимуществу «суггестивных», построенных на взаимоотражениях эмоций лирического субъекта и окружающего его мира («В лучах от солнца желто-золотистых...», «Растаял снег, и обнажились горы...», «В стране красивых скал и гор...», «Утром с летнею зарею...», «Весна ль придет с теплом и ветром...» и др.), идеальная замкнутость воссоздаваемой картины достигается различными способами организации лирического сюжета, в основе которого — переход от общего, универсального к единичному, конкретному, от внешнего к внутреннему и т. д. Пейзажные зарисовки Г. Тукая — подчеркнуто ценностный мир, художественная завершенность которого создается риторическими приемами развития темы (повторами, семантическими контрастами, параллелизмом). В *васф* Ш. Бабича важна роль мифопоэтического контекста, вносящего в описания природы «закругляющий» момент.

В то же время в творчестве Ш. Бабича отличительные особенности этой художественной формы модифицируются под влиянием ряда факторов: во-первых, переживание, стремящееся выразить себя в конкретном лирическом высказывании, наталкивается на свою неисчерпаемость, обнаруживая относительность всякого завершения («Красивый день / Воспоминание о лете/»); во-вторых, эстетическая ситуация идиллического типа перестает быть константой текста и перебивается драматическим модусом художественности, в конкретной пейзажной зарисовке начинает мерцать сверхреальная модальность события, которая рождает наряду с самоценным предметным планом символ, обладающий потенциалом смысловой бесконечности («Зимняя дорога»); в-третьих, усложняются принципы организации субъектной сферы: появляются лирический герой — носитель индивидуально-личного сознания человека, пытающегося понять смысл и законы бытия («Тихая ночь в деревне»), синкретическое «я», совмещающее в себе народно-мифологическое сознание и индивидуально-творческое («Зимняя ночь»), наконец, сверхсубъекты (ветер в «Зимней ночи», звезды в «Тихой ночи в деревне»), занимающие позицию «внеаходимости» и «внежизненной активности» (см.: Бахтин, 1979) по отношению к миру «я».

Произведения, в которых *парча* выступает как архитектурная форма, характеризуются композиционной замкнутостью и четкостью синтаксических, ритмических и строфических границ текста. В них соблюдается эстетическая мера во всем, и прежде всего в умении сопрягать запечатленное мгновение с целостным, замкнутым в себе и самодостаточным образом мира, все грани которого отмечены печатью гармонии и красоты. Но обнаружение в воспроизводимом потоке бытия подспудных и таинственных стихий, ведущих к нарушению устроенного миропорядка, выходило за пределы жанрового кругозора *васф*, инициируя его видоизменения.

Описательные миниатюры (*васф*), раскрывающие художественно-эстетический потенциал *парча* как архитектурной формы, постепенно освобождались от тематических, композиционных, стилистических предписаний и все больше обнаруживали имманентные возможности своей внутренней структуры. Их дальнейшее развитие шло по пути сближения поэтического текста с прозаизированным повествованием, преодоления формульности и абстрактности в описании элементов ландшафта, индивидуализации лирического субъекта. Со второй половины XX — начала XXI в. в сознании поэтов возникает самостоятельная творческая установка на создание особого типа коротких произведений, хранящих в себе стойкую «память жанра» (Бахтин, 1963: 142) о синтезе противоположных начал и способах сопряжения конечного и бесконечного, мгновения и вечности, единичного и универсального. Как емкая и гибкая художественная форма, *парча* оказывается востребованной и в советской (произведения И. Гази, А. Баянова и др.), и в современной татарской литературе (в творчестве Ш. Галиева, Ф. Латифи, Г. Гильманова, М. Галиева, М. Юныса, Р. Габдулхаковой).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох (1994) // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие. 512 с. С. 3–38.

Аминева, В. Р. (2016) Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели. Казань: Татар. кн. изд-во. 160 с.

Аминева, В. Р., Мижит, Л. С. (2021) Субъектно-образные структуры в татарской и тувинской поэзии 1970–1990-х гг. // Новые исследования Тувы. № 1. С. 228–254. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2021.1.13>



- Бахтин, М. М. (1963) Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советский писатель. 364 с.
- Бахтин, М. (1975) Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М. : Художественная литература. 504 с.
- Бахтин, М. М. (1979) Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство. 424 с. С. 7–180.
- Бахтин, М. М. (2000) Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М. : Лабиринт. 640 с.
- Загидуллина, Д. Ф. (2013) Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань : Татар. кн. изд-во. 207 с.
- Зарипова-Четин, Ч. А. (2003) Проблема демонизма в творчестве С. Рамиева в контексте восточно-европейской эстетики. Казань : Мастер Лайн. 175 с.
- Курбатов, Х. (2005) Ритмика татарского стиха. Казань : ИЯЛИ АН РТ. 92 с.
- Лосев, А. Ф. (1973) О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / ред. И. Муриан. М. : Наука. 254 с. С. 6–15.
- Мижит, Л. С. (2009) Тувинский поэтический жанр ожук дажы (трехстишие) // Проблемы востоковедения. № 1 (43). С. 88–93.
- Миннегулов, Х. Ю. (1993) Татарская литература и Восточная классика: (вопросы взаимосвязей и поэтики) / науч. ред. Р. К. Ганиева. Казань : Изд-во Казанского ун-та. 384 с.
- Поспелов, Г. Н. (1983) Вопросы методологии и поэтики : сборник статей. М. : Изд-во МГУ. 336 с.
- Рейснер, М. Л., Ардашникова, А. Н. (2019) Персидская литература IX–XVIII веков : в 2 т. М. : ООО «Садра». Т. 1. Персидская литература домонгольского времени (IX — начало XIII в.). Период формирования канона: ранняя классика. 392 с.
- Саяпова, А. М. (2006) Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. Казань : Изд-во «Алма-Лит». 246 с.
- Сопоставительная поэтика национальных литератур (2018) / В. Р. Аминева, М. И. Ибрагимов, Э. Ф. Нагуманова, А. З. Хабибуллина; науч. ред. В. Р. Аминева. Казань : Изд-во Казан. ун-та. 236 с.
- Тамарченко, Н. Д. (1997) Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М. : Российский государственный гуманитарный университет. 203 с.
- Теория литературных жанров (2011) / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Издательский центр «Академия». 256 с.
- Фильштинский, И. М. (1985) История арабской литературы V — начала X века. М. : Наука. 524 с.
- Хабибуллина, А. З. (2021) Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования. Казань : РИЦ «Школа». 260 с.
- Шарипов, А. М. (2001) Зарождение и становление системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.). Казань : Изд-во Казан. ун-та. 364 с.
- Эпштейн, М. Н. (1990) «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа. 303 с.
- Юсупова, Н. М. (2018) Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века. Казань : Ихлас. 312 с.

Дата поступления: 13.01.2025 г.

Дата принятия: 28.03.2025 г.

REFERENCES

- Averintsev, S. S., Andreev, M. L., Gasparov, M. L., Grintser, P. A. and Mikhailov, A. V. (1994) Categories of Poetics in the Change of Literary Epochs. In: Grintser, P. A. (ed.) *Historical Poetics: Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness*. Moscow, Nasledie. 512 p. Pp. 3–38. (In Russ.)
- Amineva, V. R. (2016) *Gabdulla Tukay and 19th-Century Russian Literature: Typological Parallels*. Kazan, Tatar Book Publishing House. 160 p. (In Russ.)
- Amineva, V. R. and Mizhit, L. S. (2021) Subject-Image Structures in Tatar and Tuvan Poetry of the 1970s — 1990s. *New Research of Tuva*, no. 1, pp. 228–254. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2021.1.13>



- Bakhtin, M. M. (1963) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Moscow, Sovetskiy Pisatel. 364 p. (In Russ.)
- Bakhtin, M. (1975) *Questions of Literature and Aesthetics: Studies from Different Years*. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura. 504 p. (In Russ.)
- Bakhtin, M. M. (1979) Author and Hero in Aesthetic Activity. In: Bakhtin, M. M. *The Aesthetics of Verbal Art*. Moscow, Iskustvo. 424 p. Pp. 7–180. (In Russ.)
- Bakhtin, M. M. (2000) *Freudism. The Formal Method in Literary Scholarship. Marxism and the Philosophy of Language. Articles*. Moscow, Labirint. 640 p. (In Russ.)
- Zagidullina, D. F. (2013) *Modernism in Tatar Literature of the First Third of the 20th Century*. Kazan, Tatar Book Publishing House. 207 p. (In Russ.)
- Zaripova-Chetin, Ch. A. (2003) *The Problem of Demonism in the Works of S. Ramiev in the Context of East European Aesthetics*. Kazan, Master Line. 175 p. (In Russ.)
- Kurbatov, Kh. (2005) *Rhythmics of Tatar Poetry*. Kazan, Institute of Language, Literature and Art, Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. 92 p. (In Russ.)
- Losev, A. F. (1973) On the Concept of the Artistic Canon. In: Murian, I. (ed.) *Problems of the Canon in Ancient and Medieval Art of Asia and Africa*. Moscow, Nauka. 254 p. Pp. 6–15. (In Russ.)
- Mizhit, L. S. (2009) The Tuvan Poetic Genre *Ozhuk Dazhy* (Three-Line Stanzas). *Problemy vostokovedeniya*, no. 1(43), pp. 88–93. (In Russ.)
- Minnegulov, Kh. Yu. (1993) *Tatar Literature and Eastern Classics: Questions of Interrelations and Poetics*. Kazan, Kazan University Press. 384 p. (In Russ.)
- Pospelov, G. N. (1983) *Questions of Methodology and Poetics: Collection of Articles*. Moscow, Moscow State University Press. 336 p. (In Russ.)
- Reisner, M. L. and Ardashnikova, A. N. (2019) *Persian Literature of the 9th — 18th Centuries*, vol. 1: *Persian Literature of the Pre-Mongol Period (9th — Early 13th Century). The Period of Canon Formation: Early Classics*. Moscow, Sadra. 392 p. (In Russ.)
- Sayapova, A. M. (2006) *Dardmend and the Problem of Symbolism in Tatar Literature*. Kazan, Alma-Lit. 246 p. (In Russ.)
- A Comparative Poetics of National Literatures* (2018) / Amineva, V. R., Ibragimov, M. I., Nagumanova, E. F., Khabibullina, A. Z.; scientific ed. by Amineva, V. R. Kazan, Kazan University Press. 236 p. (In Russ.)
- Tamarchenko, N. D. (1997) *The Russian Classical Novel of the 19th Century: Issues of Poetics and Genre Typology*. Moscow, Russian State University for the Humanities. 203 p. (In Russ.)
- Theory of Literary Genres* (2011) / Darwin, M. N., Magomedova, D. M., Tamarchenko, N. D., Tyupa, V. I.; ed. by Tamarchenko, N. D. Moscow, Akademiya Publishing Center. 256 p. (In Russ.)
- Fil'shtinskiy, I. M. (1985) *History of Arabic Literature from the 5th to the Early 10th Century*. Moscow, Nauka. 524 p. (In Russ.)
- Khabibullina, A. Z. (2021) *Elegy, Elegiac Mode and Elegism in Russian and Tatar Poetry: Criteria of Comparative Study*. Kazan, RIC "Shkola". 260 p. (In Russ.)
- Sharipov, A. M. (2001) *The Emergence and Formation of the System of Poetic Genres in Old Turkic and Turko-Tatar Literature (8th — 14th Centuries)*. Kazan, Kazan University Press. 364 p. (In Russ.)
- Epstein, M. N. (1990) *Nature, World, Universe's Hidden Depths...: The System of Landscape Imagery in Russian Poetry*. Moscow, Vysshaya Shkola. 303 p. (In Russ.)
- Yusupova, N. M. (2018) *The System of Symbolic Images in Tatar Poetry of the First Half of the 20th Century*. Kazan, Ikhlas. 312 p. (In Russ.)

Submission date: 13.01.2025.

Acceptance date: 28.03.2025.