

Академия наук Республики Татарстан
Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

На правах рукописи

Давлетшина Лейла Хасановна

**ТАТАРСКАЯ ПРОЗА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ В
КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ
ТРАДИЦИИ**

10.01.02 – Литература народов Российской Федерации
(татарская литература)
10.01.09 – Фольклористика

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Казань – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ.....	20
1.1 Художественный мифологизм как предмет исследования: история и теория вопроса.....	20
1.2 Миф в структуре художественного текста.....	33
1.3. Мифологическая традиция татар в культурно-историческом контексте: основные компоненты системы.....	45
Выводы по главе I.....	71
ГЛАВА 2. АКТУАЛЬНАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ТАТАР И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	75
2.1 Народная демонология татар как система: границы понятия.....	75
2.2 Духи-хозяева домашнего пространства как синтез домашних духов.....	86
2.3 Духи-хозяева природного пространства: угасание традиции в свете религиозно-мифологических верований.....	103
2.4 Хождение после смерти: категории мифологических персонажей.....	124
2.5 Современные представления татар о нечистой силе: от специфики к универсальности	144
Выводы по главе II.....	164
ГЛАВА 3. ТАТАРСКАЯ ПРОЗА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИМПЛИЦИТНОГО МИФОЛОГИЗМА.....	170
3.1 Миф о происхождении и смысле жизни в новом прочтении.....	170
3.2 Новый миф о будущем в современной татарской прозе.....	200
3.3 Антиутопия как способ конструирования мифологической модели мира во взаимосвязи «прошлого-будущего».....	217
3.4 Универсальная мифопоэтическая схема путешествия героя в структуре художественного текста.....	236
3.5 Матрица эсхатологического мифа в сюжетопостроении: конструирование настоящего во взаимосвязи с прошлым.....	259
Выводы по главе III.....	276
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	281
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	288

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. На рубеже XX–XXI веков отличительной чертой национальных литератур становится повышенный интерес к этнической тематике, поиск нравственных ориентиров в своей исконной традиции, интенсивное использование притчеобразных, мифопоэтических, фантастических структур, синтез разных стилей и направлений, размывание жанровых границ, обращение к мифопоэтическим универсалиям и др. «Акцент на восстановление связей с культурой прошлого, интерпретация ее опорных текстов, идеи которых постигаются в ином, современном контексте» [Ковтун, 2019: 24] обуславливает непреходящий интерес ряда авторов к универсальным структурам, национальным мифам и архетипам.

Отмеченные особенности литературного процесса явственно проявляются и в татарской литературе рубежа XX–XXI веков, когда в рамках национальной традиции «сложившиеся в предшествующие столетия классические типы творческого мышления переплетаются с новыми – неклассическими и постклассическими, взаимообогащая и в какой-то мере видоизменяя друг друга» [Загидуллина, 2018: 4]. В творчестве прозаиков этого периода возникают художественные феномены, которые содержат универсальные мифологические образцы и структурируют художественный образ мира с ориентацией на национальную мифологическую традицию, но при этом не теряют собственной специфики и индивидуально-авторского присутствия в тексте. Эти явления не раз привлекали внимание литературной критики и становились предметом обсуждения в татарском литературоведении [Загидуллина, 2001: 111-119], но, вместе с тем, вопросы реконструкции авторской модели мира, основанной на мифологической традиции, и анализ точек соприкосновения совершенно разных принципов структурирования пространства у писателей – приверженцев различных литературных направлений и течений, до сих пор не получили должного внимания со стороны исследователей.

Методологическая неоднозначность изучения татарской прозы рассматриваемого периода актуализирует исследовательский интерес к проблеме взаимодействия художественной литературы с живой мифологической традицией народа. Под этим понятием мы имеем в виду систему мифологических представлений отдельно взятого этноса, сформированную в отдаленном прошлом в соответствии с натурфилософскими, собственно-философскими, а также ментальными особенностями мировосприятия и сохраняющую актуальность ее компонентов в сознании носителя традиции. В диссертации понятия «живая мифологическая традиция» и «актуальная мифологическая традиция» используются в качестве синонимов.

Как известно, «литературное мифологизирование, осуществляющееся в рамках различных творческих методов, направлений и стилевых течений, – это диалог художника с одной или несколькими религиозно-мифологическими системами, в той или иной степени опосредованный художественной традицией большой культуры» [Королева, <http://www.ruthenia.ru/folklore/koroleva3.htm>]. Очевидно, что мифологическая традиция каждого народа формируется на основе разновременных пластов мифологической информации, коими для татарской культуры являются древнетюркские религиозно-мифологические представления, мусульманский пласт верований, а также народная мифо-ритуальная практика со всеми ее иноэтничными напластованиями. Мы исходим из того, что мировоззрение любого носителя традиции, в т.ч. писателя в первую очередь формируется на основе живой традиции, знакомой ему с детства. Для понимания мифологической основы литературного произведения, семантики мифологических образов и деталей важное значение приобретает не только знакомство с закономерностями мифологического мышления и мирозерцания разных народов, определяющих сходность мифологических структур в сюжетопостроении, но и выявление основных компонентов актуальной народной мифологии, определение возможностей их преломления в художественном творчестве. В связи с этим возникает потребность использовать в изучении проблемы мифологизма литературы как фольклористические, так и

литературоведческие подходы, что позволяет «выявить не только очевидные, лежащие на поверхности связи мифа и художественного текста, но и обнаружить глубинный слой мифологических структур и образов, а также в каждом конкретном случае выявить функциональную значимость мифологического материала в содержании и структуре литературного произведения» [Паранук, 2006: 4].

Параллельное обращение к мифологической и литературной традиции имеет важное методологическое значение, так как ни одна традиция не зацементирована во времени, она всегда подвержена изменениям, поэтому важным является одномоментный аспект функционирования исследуемых фольклорных и литературных текстов. Поэтому татарская проза рубежа XX–XXI веков рассматривается нами в ее отношении к актуальной мифологической традиции татар того же периода в аспекте полигенетизма образов, восходящих к синтезу разноуровневых мифологических пластов, и структуры текста, основанной на универсальных схемах мифомышления. Подобный подход позволяет исследовать татарскую прозу как мифопоэтическую систему, которая функционирует на всех формально-содержательных уровнях текста и «представляет собой сложносоставной элемент художественного целого произведения, где мифологические образы и мотивы различного происхождения творчески преобразовываются писателем» [Солдаткина, 2012: 8-9] для создания художественной картины мира.

В соответствии с вышесказанным, **актуальность диссертационного исследования** основана на необходимости: 1) исследования проблемы взаимодействия мифологической традиции и литературы в сравнительном аспекте; 2) методологического описания актуальной народной демонологии татар как многосоставной системы, формирующей живую традицию; 3) исследования мифологизма татарской прозы рубежа XX–XXI веков как уникального явления, представляющего собой синтез разноуровневых мифологических представлений, определяющих семантику художественных образов и других поэтических элементов художественного целого; 4) структурного анализа универсальных

сюжетообразующих матриц на всех уровнях литературного произведения и направлениях литературного процесса.

Выбор темы обусловлен тем, что в татарской фольклористике вопрос о выявлении системы актуальных ритуально-мифологических представлений татар на стыке историко-культурных и полевых исследований с привлечением новых результатов различных областей знания в сфере народной культуры пока не ставился. Предпринимаемая попытка определить целостную и эффективную методику изучения процесса мифологизации на примере отдельно взятого этнического творческого сознания и исследовать татарскую прозу рубежа XX–XXI веков сквозь призму проблемы мифопоэтики, проследить ее составляющие представляется достаточно актуальной.

На материале татарской прозы рубежа XX–XXI веков мы акцентировали внимание на изучении вариантов миромоделирования с опорой на национальную или религиозно-мифологическую традицию; особенностей мифологических образов и деталей; сюжетно-композиционной структуры текстов; художественного пространства и времени. Такой выбор обуславливается тем, что, во-первых, концепция миромоделирования является не только важнейшей составляющей содержательно-формальных особенностей литературы, но и позволяет более глубоко проникнуть в механизм имплицитной мифологизации в художественном тексте. В свою очередь, впервые предпринимаемая нами попытка комплексного исследования имплицитного мифологизма путем детального изучения мифопоэтических характеристик дает возможность уточнения художественной природы взаимодействия мифа и литературы, прежде всего, как возможности логической организации текста и мировоззренческой системы писателя. Оно позволяет увидеть художественное своеобразие современной татарской литературы в целом, реконструировать и охарактеризовать мифомышление татар в историческом контексте.

Степень изученности темы. В зарубежном и отечественном литературоведении проблема соотношения мифологии и литературы исследована достаточно глубоко. «Современное литературоведение аккумулирует достижения

мифологической школы XIX века (в том числе труды российских мифологов Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева), идеи А.Н. Веселовского о психологическом параллелизме и мотиве как порождениях мифологического сознания и др., положения философских разысканий о мифе А.Ф. Лосева. Оно опирается на учение К. Юнга о коллективном бессознательном как вместилище вечноживущих архетипов и, так называемом, визионерском типе литературы, структурную теорию мифа К. Леви-Стросса, берет на вооружение наблюдения над современным мифологическим сознанием М. Элиаде и Р. Барта, открытие Э. Кассирером мифического символизма и иные мифологические концепции» [Чернышева, 2001: 16].

Однако в татарском литературоведении изучение художественного мифологизма как специфического явления, обозначающего принцип функционирования мифа в литературе и объединяющего различные формы присутствия мифологического начала в тексте проводится впервые. В диссертационной работе выделяются три типа исследований, значимых для указанной проблематики: 1) исследования по истории татарской литературы рубежа XX–XXI веков; 2) работы теоретического и критического характера, в которых разрабатывается проблема функционирования мифа в художественных произведениях или в творчестве отдельных писателей; 3) комплексные научные труды и материалы собственных полевых исследований по региональным мифологическим традициям и татарской мифологии с привлечением разновременной информации, начиная от древнетюркских религиозно-мифологических представлений и заканчивая актуальной мифологией.

Исследования первого направления представляют собой работы обобщающего характера. В 6, 7-м томах восьмитомного академического издания «Татар әдәбияты тарихы» («История татарской литературы», 2018, 2019) [Татар әдәбияты тарихы, 2018, 2019], татарская проза второй половины XX века анализируется в историко-культурном контексте с учетом произошедших изменений на всех уровнях литературного процесса. Исследования в области национальной литературы XX – начала XXI веков обобщаются в работах А.М.

Закирзянова, в которых раскрываются научно-теоретические и методологические основы современного татарского литературоведения, поиск и перспективы дальнейших исследований [Закирзянов, 2011; Закиржанов, 2008].

В концептуальных работах Д.Ф. Загидуллиной, посвященных истории татарской прозы второй половины XX – начала XXI веков «Яңа дулкында (1980-2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык)» («На новой волне (Традиции и нововведения в татарской прозе 1980-2000 годов)», 2006) [Загидуллина, 2006], «1960-1980 еллар әдәбияты: яңарыш мәйданнары һәм авангард эзләнүләр» («Татарская литература 1960-1980 гг.: авангардные поиски и эксперименты», 2015) [Загидуллина, 2015], «Современная татарская проза (1986-2016 гг.): основные тенденции историко-литературного процесса» (2017) [Загидуллина, 2017], «Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски» (2018) [Загидуллина, 2018], «Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы)» (2020) [Загидуллина, 2020] и др. – определяются новые подходы к изучению современной татарской литературы, выявляются основные тенденции историко-литературного процесса, особенности смыслопорождения в современной татарской прозе, творчество писателей анализируется в контексте национальных культурно-эстетических традиций и совмещения фантастического, мифологического и реалистического дискурсов.

В исследованиях второго типа основное внимание уделяется проблемам мифологизма и использования мифологических образов, деталей, мотивов в художественных произведениях или в творчестве отдельных писателей. Разработка методологических проблем взаимоотношения литературы и мифологии проводится в работах Д.Ф. Загидуллиной. Исследовательница анализирует мифопоэтические структуры в произведениях Р. Зайдуллы, Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой [Загидуллина, 2000, 2001, 2006]. Отметим, что в поле зрения Д. Загидуллиной оказывается и татарская проза начала XX века, в которой ученый выделяет и анализирует элементы поэтики, свидетельствующие о процессе смены картины мира: переходе от классической картины мира к

неклассической [Заһидуллина, 2003, 2006]. Проблема взаимовлияния мифологии и литературы в теоретическом плане разрабатывается в работах М.И. Ибрагимова, который, систематизировав научные концепции мифологизма, обращается к исследованию мифопоэтических структур в творчестве татарских писателей [Ибрагимов, 2003, 2008].

В современных научных исследованиях «мифы, архетипы, психоисторические модели, сущностные параметры человеческой психологии, проявляющиеся в системе “автор – произведение” и “произведение – читатель”» [Аmineва, 2010], рассматриваются как универсалии словесно-художественного искусства. В трудах по татарской поэзии первой половины XX века выявляются основные мифологические образы, использующиеся в статусе символа [Юсупова, 2018]. В исследовании Л. Юзмухаметовой анализируются особенности функционирования мифа в рамках постмодернистской поэтики, в частности, предпринимается попытка деконструкции советского мифа, анализ мифологических и архетипических структур [Юзмухаметова, 2016]. В работе Ч. Ситдиковой устанавливается роль художественных символов и архетипов в произведениях Ф. Сафина и Н. Гиматдиновой [Ситдикова, 2013]. В трудах Ф.С. Сайфулиной литературоведческому анализу подвергается национальная литература Тюменского региона в аспекте этнической составляющей: автор рассматривает фольклорную традицию татар в качестве одной из основ формирования татарской литературы региона [Сайфуллина, 2007]. В исследованиях Ф.З. Яхина [Яхин, 2000, 2002], Г.Х. Гильманова [Гыйльманов, 1999], А.А. Шамсутовой [Шәмсутова, 2005, 2010] исследуется роль мифологических образов и символов в тюрко-татарской поэзии Средневековья и современной татарской прозе. Вопросы художественного использования мифологических сюжетов и образов затрагиваются в работах Ф.И. Урманче [Урманче, 1990, 2002, 2005] и А.Х. Садековой [Садекова, 1995].

При исследовании проблемы взаимодействия мифологии и литературы принципиальное значение имеет определение особенностей мифологических представлений писателя, в формировании которых значимы не только знания в

области национальной мифологии, но и память культуры, вбирающая в себя многовековой опыт народа и сложившиеся в разные периоды жизни этноса представления о мире и человеке.

В этой связи научно-исследовательский интерес представляют работы ученых-фольклористов, в которых мифологическая традиция татар изучается в культурно-историческом аспекте, начиная от древнетюркской эпохи и заканчивая современными наблюдениями над живой мифо-ритуальной практикой. Исследованию истоков и исторических этапов развития татарской мифологии, генезиса мифологических образов и сюжетов в фольклорной традиции татар посвящены труды Ф.И. Урманчеева [Урманче, 1994, 2015], М.Х. Бакирова [Бакиров, 2008, 2012], Х.Ш. Махмутова [Мәхмүтов, 2008, 2011], К.М. Миннуллина [Миңнуллин, 2003], А.Х. Садековой [Садекова, 2001], И.Г. Закировой [Закирова, 2011], Л.Х. Мухаметзяновой [Мухаметзянова, 2018], Л.Ш. Замалетдинова [Жамалетдинов, 2015] и др. В них целостному анализу подвергается татарская мифопоэтическая традиция, ее структурные особенности и жанровая специфика. Особого внимания заслуживает труд Ф.И. Урманчеева «Татарская мифология», в котором в энциклопедическом плане дается представление о системе мифологических представлений татарского народа [Урманчеев, 2007, 2009, 2011]. В аспекте разрабатываемой темы ценными оказались работы, посвященные актуальной мифологии татар, в которых система мифологических представлений и ее видоизменения рассматриваются на материале современных полевых исследований [Баязитова, 2018; Давлетшина, 2017, 2019, 2020; Закирова, 2017; Корусенко, 2013; Мифологические верования татар, 2016; Сибирские татары, 2017 и др.].

Однако, несмотря на наличие большого количества работ, затрагивающих в том или ином аспекте проблему взаимодействия литературы и мифологической традиции в татарском литературоведении, вопросы особенностей функционирования мифа в художественном творчестве остаются открытыми и требуют системного и комплексного анализа.

Цель исследования заключается в комплексном анализе и научно-обоснованной реконструкции живой мифологической традиции татар как многосоставной системы представлений и исследование ее роли как одного из основополагающих факторов мифологизма в татарской прозе рубежа XX–XXI веков.

Исходя из цели работы, определяются следующие **задачи**:

- обобщить теоретический материал и конкретизировать исследовательский инструментарий по проблеме художественного мифологизма в его отношении к актуальной мифологической традиции;

- реконструировать целостную систему мифологических представлений татар, охватив древние мировоззренческие слои и проследив их эволюцию до наших дней;

- систематизировать мифологические представления, составляющие ядро живой традиции на современном этапе ее развития; выявить и описать состав наиболее актуальных персонажных типов «низшей» мифологии татар;

- исследовать эксплицитный и имплицитный мифологизм в татарской художественной прозе конца XX – начала XXI веков с целью анализа и оценки его мифопоэтического потенциала в контексте мировой архаической мифологии и актуальной мифологической традиции татар;

- проанализировать формы присутствия мифологического начала в тексте и их индивидуально-авторские модификации в татарской прозе рубежа XX–XXI веков в аспекте универсальных сюжетобразующих матриц и их семантического наполнения на основе компонентов мифологической традиции татар;

- выявить место и роль основных компонентов мифологической системы татар – древнетюркских религиозно-мифологических представлений, мусульманских знаний-верований и народной мифоритуальной практики – в мифопоэтике художественных текстов в срезе тематики-проблематики, структуры, образов, деталей, мотивов, композиционных элементов.

Предметом работы являются мифологические представления, функционирующие в традиционной культуре татар как ключевые элементы

национальной картины мира, и формы воплощения мифологизма в современной татарской прозе.

Объект диссертационной работы – произведения писателей рубежа XX–XXI веков, в которых компоненты мифологической традиции татар и универсальные сюжетные схемы становятся структурообразующим элементом и участвуют в определении их художественного своеобразия (произведения Н. Гиматдиновой, Р. Фаизова, М. Кабирова, З. Хакима, З. Махмуди, Г. Гильманова, Ф. Байрамовой, Ф. Имамова, М. Галиева, А. Гаффара, Р. Зайдуллы, Т. Миннуллина и др.). Большинство текстов впервые становятся объектом научного анализа.

Произведения были отобраны нами по признакам их «мифологичности», т.е. содержания мифологической информации, соотносимой с «живой» традицией и реализуемой в виде семантических моделей, закрепленных в общественной памяти. Показательность при этом обеспечивается не исчерпывающей полнотой исследуемого литературного процесса, а тем, что анализируемые произведения представляют наиболее характерные тенденции мифоориентированной современной татарской прозы, поскольку отражают основные повествовательные стратегии, жанры и направления этого литературного периода.

В процессе исследования мифологизма татарской прозы непосредственным объектом исследования стала живая мифологическая традиция татар, наблюдаемая автором в течение последних 16 лет в многочисленных экспедициях на территории Республики Татарстан, а также в местах компактного проживания татар в регионах Российской Федерации. Изучение актуальной мифологии проводилось по специально разработанной авторской программе «Религиозно-мифологические представления татар». Основное внимание в рамках которой уделялось народной демонологии как многосоставной системе, включающей не только мифологических персонажей со всеми их характеристиками и признаками, но и систему основных мотивов и сюжетов, связанных с «низшей» мифологией. В работе использованы материалы Центра письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук

Республики Татарстан и фольклорного фонда Республиканского центра развития традиционной культуры (ныне Ресурсный центр внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан). Фольклорные тексты, реализующие мифологические представления носителей традиции, были отобраны по признаку наибольшей информативности в аспекте нашего исследования.

Научная новизна работы заключается в исследовании мифологизма татарской прозы рубежа XX–XXI веков как целостного и системного явления в двух взаимосвязанных аспектах – фольклористическом и литературоведческом. Такой междисциплинарный подход позволяет рассмотреть татарскую прозу как неотъемлемую часть татарской традиционной культуры, выявить ее связи с системой древнетюркских религиозно-мифологических представлений, мусульманской мифологией, а также живой мифологической традицией.

Впервые в татарском литературоведении мифопоэтическая структура прозаических произведений (как подвергавшихся доселе научному анализу в иных аспектах, так и впервые вводимых в научный оборот) рассматривается в качестве воспроизводимых мифологических моделей, наполняемых национально маркированными смыслами в контексте актуальной мифоритуальной традиции татар.

Принципиальную новизну исследования составляет предложенный комплексный подход, когда живая мифологическая традиция татар рассматривается как объект фольклористического изучения в многообразии форм ее репрезентации. Объектом изучения фольклориста при таком подходе являются не традиционные жанры несказочной прозы и не мифологический персонаж как самостоятельный субъект, а представление о нем, сформированное в коллективном сознании и реализующееся в мифологическом тексте, передающемся носителем той или иной традиции. Для объяснения и анализа нарративов, содержащих разноуровневую мифологическую информацию, мы используем термин «мифологический текст» [Левкиевская, 2006: 150] (введен в научный оборот представителями Московской этнолингвистической школы),

который являет собой наджанровую постройку и реализует мифологические представления носителя традиции. Такой подход к живой традиции позволяет выявить и систематизировать базовые компоненты мифологической картины мира и соотнести их с принципами авторского миромоделирования.

Методология и методы исследования. В соответствии с поставленными задачами методологической основой диссертационного исследования является мифопоэтический подход, который предполагает исследование форм и особенностей реализации мифа в художественных текстах на разных уровнях поэтики: сюжете, композиции, хронотопе, системе персонажей. Теоретическими опорами для такого метода анализа являются труды представителей мифологической критики: К.-Г. Юнга, Э. Чемберса, У. Троя, Р. Чейза, М. Элиаде и др.

В работе мы также опираемся на труды исследователей по проблеме мифологизма в отечественном литературоведении и фольклористике XX–XXI веков: В.Н. Топорова [Топоров, 1983, 1995], В.И. Иванова [Иванов, 1965], Ю.М. Лотмана [Лотман, 1992, 2000], З.Г. Минц [1979], Е.М. Мелетинского [Мелетинский, 1976, 2000], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов, 2013, 2019], М.М. Бахтина [1975] и др.

Значимыми для нашего диссертационного исследования являются труды по истории и поэтике национальных литератур России, в первую очередь, Волго-Уральского региона: Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина, 2017, 2018, 2020], Т.Н. Галиуллина [Галиуллин, 2002, 2003], Ф.Г. Галимуллина [1999], А.М. Закирзянова [Закирзянов, 2008, 2011], Ф.З. Яхина [Яхин, 2000], В.Р. Аминовой [Аминова, 2010], Н.М. Юсуповой [Юсупова, 2018], Ф.С. Сайфулиной [Сайфулина, 2007], В.Г. Родионова [Родионов, 2006, 2017], Р.А. Кудрявцевой [Кудрявцева, 2007], Т.И. Зайцевой [Зайцева, 2006, 2009], А.А. Арзамазова [Арзамазов, 2015] и др.

С целью конкретизации исследовательского инструментария в диссертации использованы принципы изучения мифопоэтического в литературе, сформированные О.Ю. Осьмухиной [Осьмухина, 2011], В.Н. Топоровым [Топоров, 1995], Е.Г. Чернышевой [Чернышева, 2001], Э.Ф. Шафранской

[Шафранская, 2015], Я.В. Погребной [Погребная, 2006, 2011], а также учтен положительный опыт в разработке и изучении фольклорных процессов в региональных традициях, отраженный в трудах известных ученых (Л.Н. Виноградова [Виноградова, 1994, 2004], Е.Е. Левкиевская [Левкиевская, 2007], Т.Г. Владыкина [Владыкина, 2004, 2018], Е.Э. Хабунова [Хабунова, 2005], Ф.И. Урманчеев [Урманчеев, 2007, 2009, 2011], К.М. Миннуллин [Миннуллин, 1998, 2003], И.Г. Закирова [Закирова, 2003, 2011], Л.Х. Мухаметзянова [Мухаметзянова, 2014, 2018], М.Х. Бакиров [2008, 2014], Ф.А. Надршина [Надршина, 2009], В.Л. Кляус [Кляус, 2015], Г.Р. Хусаинова [Хусаинова, 2014], Р.А. Султангареева [Султангареева, 2018], Н.А. Хуббитдинова [Хуббитдинова, 2013] и др.).

Основными в нашей работе стали системно-структурный, сравнительно-типологический и традиционный экспедиционный (полевой) метод. Они реализованы в комплексном подходе к анализу фольклорного текста, отдельного произведения, творчества писателя, историко-литературного процесса как к художественным системам, структурно организованным законами мироощущения этнических сообществ, а также поведения художественных текстов.

В анализе прозаических произведений востребованным оказался нарратологический подход (В. Шмид). Для анализа мифопоэтических структурных единиц и их семантики используются структурный и семиотический методы анализа. В этой связи особую ценность представляют исследования ученых тартуско-московской семиотической школы.

Теоретическая значимость предпринятого диссертационного исследования определяется идентификацией категории «художественный мифологизм» применительно к литературному процессу рубежа XX – XXI веков в контексте живой мифологической традиции, понимаемой как разноуровневая система мифологических представлений носителя традиции. Выявление структурных элементов мифологических сюжетов и их организация в художественных текстах татарских прозаиков рубежа XX–XXI веков (речь идет, прежде всего, о «мифологических» текстах) проводится на уровне глубинных структур семиотических систем, их скрытых механизмов. В то же время

содержательное наполнение универсальных схем рассматривается в контексте живой мифологической традиции, обуславливающей синтез художественных образов. Разработанная нами методология и методика комплексного и системного мифопоэтического анализа прозаического текста и комплексного фольклористического подхода к мифологической традиции татар может быть экстраполирована на другие этапы литературного процесса, на драматические и лирические тексты, а также разные уровни народной культурной традиции.

Научно-практическая значимость диссертации состоит в том, что она конкретизирует знания о смене ориентиров и художественных парадигм в татарской прозе рубежа XX–XXI веков. Полученные в исследовании результаты имеют существенное значение для понимания литературного процесса рубежа XX–XXI вв, в котором мифологизм выступает в качестве одной из его граней и проявляется в разных литературных направлениях.

Материалы диссертационного исследования могут послужить для разработки лекционных курсов, семинарских и практических занятий по фольклористике, истории современной татарской литературы, а также дальнейших филологических разысканий в этой области.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Художественный мифологизм понимается нами как явление, обозначающее присутствие мифа в литературном тексте как в форме заимствованных или созданных автором мифологических сюжетов, мотивов и образов, так и в форме связанной с национальными мифологическими традициями художественной картины мира. Смысловое и эстетическое наполнение уровней и форм художественного мифологизма и его национально-обусловленное содержание обеспечивается мифологической традицией этноса.

2. Система мифологических знаний носителя традиции, в т.ч. писателя складывается не только из общепринятых и общедоступных знаний, восходящих к архаической мифологии развитых мифологических систем, но и воспринимает сложносоставной этнический компонент культуры, в котором заложена разностадиальная мифологическая информация. Мифологическая традиция татар

представляет собой сложную картину, состоящую из трех основных компонентов: системы древнетюркских религиозно-мифологических представлений, мифологических элементов религиозных верований, а также народной мифологии. Синкретизм ее составляющих характеризует специфику актуальной мифологической традиции и определяет национальные особенности художественного мифологизма в татарской прозе рубежа XX–XXI веков.

3. Живая мифологическая традиция отражает актуальное состояние религиозно-мифологических представлений, характерных для конкретного исторического этапа развития традиционной культуры с вкраплениями разновременных слоев верований. Одним из наиболее устойчивых ее компонентов является круг верований, связанный с персонажами низшей мифологии, степень сохранности которых напрямую зависит от «актуальности» мифологического образа в повседневной жизни человека. В настоящее время наблюдается сокращение числа мифологических персонажей традиционной системы, перераспределение мифологических функций между персонажами, видоизменение имени персонажа от видового к родовому.

4. На рубеже XX–XXI веков миф становится средством не только семантической, но и структурирующей организации текста, что характеризует начало нового этапа в освоении мифопоэтической традиции в развитии татарской прозы. Живая мифологическая традиция является одним из основополагающих факторов актуализации художественного мифологизма на всех уровнях национального литературного творчества. В структуре художественного целого наряду с обращением к «исходным» мифологическим сюжетам, мотивам и образам народной культуры реализуются универсальные сюжетные матрицы, восходящие к архаической мифологии. Путем фиксации элементов живой традиции происходит выявление эксплицитного и имплицитного мифологизма и достигается осознание целостной мифопоэтической картины текста.

5. Имплицитное воспроизведение универсальных сюжетобразующих матриц – космогонического (роман «Оча торган кешелэр» («Летающие люди») Г. Гильманова; повесть «Канатсыз акчарлаклар» («Бескрылые чайки»)

Ф. Байрамовой и др.), инициационного (романы «Албастылар» («Лесные демоны») Г. Гильманова и «Убырлар уянган чак» («Когда просыпаются убыр»)) М. Кабирова и др.), эсхатологического (роман «Нух пэйгамбэр көймәсе» («Ноев ковчег»)) и повесть «Алыплар илендә» («В стране алпов») Ф. Байрамовой, романы «Китап» («Книга») и «Сагындым, кайт инде...» («Соскучился, вернись уже...»)) М. Кабирова и др.) мифов и мифа «о золотом веке» (повесть «Тәңре хөкеме» Р. Фаизова, роман «Ана жыры» З. Хакима) во взаимосвязи с содержательными элементами актуальной традиции в татарской прозе рубежа XX–XXI веков способствует философскому миромоделированию, преломленному сквозь призму творческого сознания писателя. Опора на национальную мифологическую традицию формирует вариативность прочтения информации, ориентированной на основные компоненты системы религиозно-мифологических представлений татар.

6. Эксплицитное описание ритуалов и мифологических персонажей в татарской прозе стало неотъемлемой частью проявления национальной тематики и проблематики в условиях пересмотра этнической истории во взаимосвязи прошлого и будущего. Одной из основных тенденций этого периода становится обращение к различным компонентам мифологической системы татар, актуализация персонажей нечистой силы, включение в повествование элементов, деактуализированных в мифологической традиции. Присутствие в мифопоэтике художественных текстов (тематика-проблематика, система мотивов, структура, образы, детали изображенного мира, композиция) компонентов древнетюркской религиозно-мифологической традиции, мусульманских знаний-верований и актуальной «живой» мифо-ритуальной практики, и различные модификации их соотношения составляют национальную особенность мифологизма в татарской литературе.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражаются в двух монографиях, 63 статьях (в том числе 17 статей в журналах, рекомендуемых ВАК; 2 статьи в журналах, реферируемых в базах данных Scopus, Web of Science; 2 статьи в зарубежных изданиях), тезисах и сборниках полевых материалов, также

излагались на многочисленных международных, всероссийских, республиканских научн-практических конференциях в Санкт-Петербурге, Москве, Екатеринбурге, Переславле-Залесском, Казани, Ижевске, Уфе, Елабуге, Чебоксарах, Йошкар-Оле, Нижнем Новгороде и др.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

1.1 Художественный мифологизм как предмет исследования: история и теория вопроса

Вопрос о соотнесенности и взаимодействии литературы и мифологической традиции является одним из важнейших в современном литературоведении. Вся история развития художественной литературы связана с обращением к мифу с целью мифологизирования окружающей действительности, размышления над вечными проблемами бытия, расширения контекстных значений знакомых образов. «При всем многообразии конкретных манифестаций мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах и, в общем, обнаруживать значительную устойчивость в истории культуры. Соответствующие формы могут представлять собой реликтовое явление или результат регенерации; они могут быть бессознательными или осознанными» [Лотман, 2000: 536-537]. И хотя нет недостатка в посвященных этому явлению трудах, специфика и характер взаимоотношений авторского слова и мифа выявлены не полностью и все еще далеки от удовлетворительного решения.

Начиная с XIX века, проблема соотношения художественного творчества и мифологии занимает умы исследователей. Отправной точкой для дальнейших исследований в данной области стала мифологическая школа XIX века, связанная с персонами Ф. Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей. Ф. Шеллинг полагал, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства. Мифология есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцвести и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия» [Мелетинский, 1976: 18]. Ученый представлял мифологию как «первоматерию, из которой все произошло», и «мир первообразов», т.е. начальный период любой культуры. «Исследователи этой

школы объясняли многие явления в фольклоре разных народов древнейшей мифологией, а содержание самих мифов – обожествлением явлений природы, например, светил (солярная теория) или грозы (метеорологическая теория), а также поклонением демоническим силам и двойникам» [Эсалнек, 1997: 24]. Именно в трудах этих ученых был заложен теоретический фундамент сравнительного изучения мифологии, фольклора и литературы.

«В 30-е годы XX века в англо-американском литературоведении сложилась ритуально-мифологическая школа, которая разделилась на два течения: ритуализм (Д. Харрисон, А. Кук, Г. Мэррей) и аналитическую психологию (Н. Фрай, М. Бодкин, Э. Тэйлор, Р. Чейз, Дж. Кэмпбелл и др.). Первая основывается на научных разработках Дж. Фрейзера и пытается возвести различные литературные произведения к ритуальным истокам. По их мнению, в основе героического эпоса, сказки, средневекового рыцарского романа, драмы эпохи возрождения, реалистических и натуралистических романов XIX века лежали обряды инициации и календарные обряды. Представители данной школы в своих исследованиях исходят из превосходства ритуала над мифом, с чем трудно согласиться, так как ритуал и миф являются практической и содержательной стороной одного явления и взаимодополняют друг друга» [Давлетшина, 2005: 6-7].

Во главе второго течения стоит учение К.Г. Юнга об архетипах, в основе которого лежит понимание о том, что все художественные системы (мифология, литература, искусство) сводятся к процессам, протекающим в психике человека. Но именно благодаря возникновению этой теории, в гуманитарной науке зародился интерес к вечным моделям, составляющим основу коллективного бессознательного человека, появилась возможность объяснения однотипности мифологических образов, сюжетов и ситуаций в культурных традициях разных народов мира. Коллективное бессознательное как некое общее основание психики, идентичное у всех людей, проявляется в изначальных формах и образах, одинаково присущих целым народам и эпохам, которые и были названы ученым архетипами. «Архетипы определялись им как универсальные психические схемы,

не прошедшие сознательной обработки, бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в сновидениях, фантазиях, мифах, ритуалах, а также в художественном творчестве» [Юнг, 1997: 58]. Благодаря разысканиям К.Г. Юнга, термин архетип был воспринят научным сообществом и вошел в оборот многих гуманитарных областей науки, в т.ч. литературоведения.

Теория архетипов послужила отправной точкой для реконструкции ритуально-мифологических моделей в художественном творчестве. Наиболее характерным продвижением в данном направлении явилось учение Н. Фрая, рассматривающего ритуал и мифологию в психологическом аспекте и использующего эти понятия для анализа художественной литературы. В его трудах миф рассматривается как вечный источник искусства, «мифологизирующие романы XX века представляются ему естественным и стихийным возрождением мифа, завершающим очередной цикл исторического круговорота в развитии поэзии» [Мифы народов мира, 1998: 65].

Однобокий подход «ритуально-мифологической школы сводит литературу к мифу и ритуалу, растворяет литературу в мифологии. Следует отметить, что литературное произведение – конгломерат входящей в него информации, а мифопоэтическая сторона того или иного произведения всего лишь является его составной частью. Однако вклад мифокритиков в развитие литературоведения значителен: ученые многое прояснили в природе общечеловеческих архетипических образов, тем, ситуаций, исследовали роль коллективного культурного наследия в индивидуальном творчестве, поставили вопрос об имплицитных мифологических структурах в литературных произведениях, ориентированных на реалистическое отражение действительности» [Давлетшина, 2005: 9].

Проблема взаимовлияния мифа и литературы не была чужда и российским ученым, которые подошли к ней несколько с иной стороны. Вооружившись идеями мифологической школы XIX века, постулаты которой систематизируются в трудах А.А. Потебни, полемизируя с работами А.Н. Веселовского о сюжетных моделях, «запрограммированных» первобытной культурой, а также, опираясь на

научную традицию этнографов (В.Г. Богораз, Л.Я. Штернберг, А.М. Золотарев, С.А. Токарев, А.Ф. Анисимов и др.) и фольклористов (В.Я. Пропп, С.Ю. Неклюдов и др.), отечественное литературоведение выросло в самостоятельное направление, занимающееся проблемой взаимовлияния мифа и литературы (В.Н. Топоров, С.С. Аверинцев, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтин, В.В. Иванов, Е.М. Мелетинский и др.).

Необходимо отметить, что на волне просветительского движения начиная с конца XIX в. многие идеи русских фольклористов и литературоведов проникают и в татарскую общественную мысль. Этому способствовал активный интерес казанских ученых к истории и культуре местных народов. Так, например, на страницах «Известий Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете», начиная с 1894 г., печатаются статьи Е.А. Малова, Н.Н. Катанова, Я. Коблова, Ал. Дмитриева, С.М. Матвеева, И.Н. Смирнова, в которых применяется сравнительно-исторический метод в изучении татарской литературы и фольклора. Концепцией мифологической школы интересуется и Каюм Насыри. В своем труде «Поверья и обряды казанских татар» (1880) он прибегает к сравнению татарских народных поверий с фольклором других народов. Применяя принцип заимствования или миграционную теорию, К. Насыри пытается определить истоки некоторых мифов и сказок. В 1896 г. выходит его работа «Образцы народной литературы казанских татар», а в 1900 г. – в соавторстве с П.А. Поляковым – «Сказки казанских татар и сопоставление их со сказками других народов». Авторы комментируют отдельные произведения, связывают их с народной жизнью, подчеркивая, что «мифические предания о человеке и природе, сохранившиеся в языке, есть не что иное, как народное осознание природы и духа, выразившееся в определенных образах. Поэтому фольклор раскрывает нам информацию о жизни народа, в нем, как и в языке, содержатся данные о народной философии и о законах мышления» [Загидуллина, 2001: 24]. С этого времени наблюдается активизация мифологических мотивов в татарской литературе, особенно в начале XX века, и как результат – интерес к месту и роли мифологических воззрений в литературе отдельно взятого народа.

В гуманитарных исследованиях советского периода мифология начинает изучаться в религиоведческом направлении (Д.К. Зеленин, С.А. Токарев, В.Г. Богораз и др.); в лингвистических работах особое внимание уделялось реконструкции древних пластов языка и культуры (В.В. Иванов, Н.И. Толстой, В.Н. Топоров и др.), а литературоведческие труды разрабатывали вопросы развития поэтики на материале античности и европейского средневековья (И.И. Толстой, А.Ф. Лосев, И.Г. Франк-Каменецкий, Я.Э. Голосовкер, О.М. Фрейденберг, С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, А.Я. Гуревич).

Предшествующий научный опыт во второй половине XX века приводит к формированию трех самостоятельных подходов к исследованию проблемы художественного мифологизма. В рамках первого подхода мифологические компоненты анализируются как одно из условий создания художественной условности, что приводит к слиянию мифологизма с более широким понятием «фантастическое начало» (М. Храпченко, В. Виноградов, Ю. Манн, Р. Ганиева, Г. Халит и др.). Второй реализует междисциплинарное исследование компонентов устного народного творчества в художественном тексте в рамках литературоведения и фольклористики. Устно-поэтические заимствования анализируются в своем первоначальном традиционном значении в аспекте художественных трансформаций в рамках литературного творчества. В работах ученых – приверженцев этого подхода (Т.В. Кривошапова, А.А. Горелов, У.Б. Далгат, Д.Н. Медриш, Л.Н. Скаковская, Ф.И. Урманче, А.Х. Садекова, К.М. Миннулин и др.) художественный мифологизм не становится самостоятельным предметом исследования, так как рассматривается в рамках более широкого явления – «художественного фольклоризма». Третий – «мифопоэтический» подход характеризует труды ученых тартуско-московской семиотической школы и ее последователей (Т.В. Цивьян, З.Г. Минц, Р.Д. Тименчик и др.), в которых художественный мифологизм раскрывается как самостоятельное явление. «Исследователи выявляют специфику мифологического и немифологического (дескриптивного) типов описания (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский), ставят вопрос об имплицитном мифологизме художественного сознания (В.В. Иванов, В.Н.

Топоров), выделяют различные виды литературного мифологизирования (Е.М. Мелетинский)» [Королева, 2011: 218]. Идеи и основные постулаты данного подхода отражаются в исследованиях татарских фольклористов и литературоведов (М. Бакиров, А. Яхин, М. Магдеев, Д.Ф. Загидуллина, В.Р. Аминева, А.М. Закирзянов, Н.М. Юсупова, М.И. Ибрагимов и др.).

Вопросы взаимовлияния и взаимообусловленности письменной литературы и мифологии в работах отечественных структуралистов рассматриваются в двух направлениях. «Эволюционный аспект предусматривает представление о мифе как определенной стадии сознания, исторически предшествующей возникновению письменной литературы, которая сменяет его в стадильном и хронологическом отношении. Поэтому, с данной точки зрения, литература имеет дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа.

Типологический аспект подразумевает выявление специфики каждого из этих явлений на фоне противоположной системы. При этом и мифология, и искусство, с одной стороны, и культура эпохи письменности, с другой, мыслятся как самостоятельные, имманентно организованные в структурном отношении культурные миры» [Лотман, Минц, 1981: 35]. Исходя из этого, «мифология» и «литература» рассматриваются не как два самостоятельных образования, сопологаемые только в голове исследователя, а в качестве двух взаимодополнительных тенденций, каждая из которых подразумевает наличие другой.

В связи с таким пониманием проблемы их взаимовлияния «жизнь мифа в литературе, с одной стороны, характеризуется «игрой» традиционными мифологическими образами и сюжетами, с другой, преобразованием мифа в соответствии с авторским видением мира и созданием новой мифологической реальности, несущей на себе отпечаток мифологической традиции или «воспоминание» (анамнезис) о древнем мифе, о сумеречном движении первобытного сознания» [Максимов, 1979: 7]. Однако, несмотря на параллельное сосуществование мифологии и литературы в культурном пространстве, с течением времени границы их взаимопроникновения периодически смещаются,

так как писатель реализует не только компоненты мифологической традиции, но и создает собственную мифологическую систему с индивидуально-авторскими персонажами и сюжетом. Писатель всесторонне реализует свои творческие возможности, пропуская «живую» и «архаическую» мифологическую традицию через индивидуальное сознание с его свободным отношением к изображаемой действительности.

Новое прочтение «классического» литературного наследия стало особенно актуальным в литературоведении 1980-1990-х гг. В этот период под влиянием мифопоэтического подхода широкое применение в научных исследованиях находят понятия новый миф / неомиф / неомифологизм / архетип, введенные в оборот уже во второй половине XX века. Понимание архаического мифа как источника современной культуры меняется, произведения модернистов начинают рассматриваться как «современные мифы» [Затонский, 1972; Гаспаров, 1988; Урнов, 1991], в литературоведческий оборот активно вводится понятие «архетип» в довольно широком его понимании в качестве любой универсальной схемы, которая может восходить как к устному народному творчеству, так и к собственно литературной традиции [Литературная энциклопедия, 2001: 60], универсальные схемы мышления активно применяются при мифопоэтическом анализе произведений разных жанров, направлений и течений [Лотман, 1988; Ветловская, 1977; Мелетинский, 1996; Иванов, 1965; Топоров, 1973; Марков, 1990; Мелетинский, 1994; Карасев, 2000].

Литературоведение рубежа XX–XXI веков продолжает традицию расширительного толкования и интерпретации «мифологического», обращает на себя внимание размытость базовых терминов и интенсивное конструирование новых понятий. Отталкиваясь от идеи непрременной «мифологичности» художественного мира литературного произведения, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий предлагают новую систематизацию литературного процесса. Они рассматривают «художественные мифологии классического (классицизм, романтизм, реализм) и неклассического (модернизм, авангард, постмодернизм) типа. Первые создавали свой вариант мифа о действительности как о Космосе –

инвариант, реализованный во множестве индивидуальных художественных вариантов, представленных как конкретными литературными текстами, так и художественными мирами отдельных авторов, вторые приходят к новому типу художественного мифотворчества, ориентированного не на преодоление хаоса космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия» [Лейдерман, 2006: 13]. Этот аспект представляется весьма интересным, так как онтологическая по своей сути дихотомия Хаоса и Космоса применяется к истории литературы в целом, объясняя смену классической картины мира неклассической. Подобное сближение двух знаковых систем – искусства и мифа – на основании того, что они обладают способностью конструировать модель мира, приводит к распространению понятия «миф» на все сферы культурной деятельности.

В качестве одного из знаковых явлений мировой литературы XX–XXI в. определяется феномен «неомифологизма», который трактуется как «специфическая для XX века форма художественного мышления, предполагающая особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам, которые не столько воспроизводятся, сколько проигрываются или пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, соотносимые с современностью» [Белокурова, 2006: 168]. По мнению исследователей данного явления, «в ходе литературного процесса происходит адаптация основных черт архаического мифа к неомифу, через который в произведении утверждается альтернативный инвариант реальности, сохраняя все характеристики мифа (и структурные, и художественные), неомиф наполняется новым содержанием, чаще всего современным» [Львова, 2019: 25].

Одним из характерных явлений современного литературоведения является обращение к концепциям и понятийному аппарату смежных наук, что приводит к возникновению разнообразных направлений, исследующих «политические мифы» / «мифы массовой культуры», «культурные мифы» / «культурную мифологию» / «мифы культуры», «геопэтику» / «пэтику пространства» / «пэтику места», «личную мифологию» / «авторский миф» / «автобиографический миф»

[Чернышев, 1992; Гуревич, 1972; Ковтун, 2002; Приказчикова, 2009; Абашеев, 2008; Манджиева, 2009; Магомедова, 1998], значения которых еще не устоялись, а употребление не стало общепринятой практикой. При таком расширительном толковании комплекса «миф – литература» важное значение приобретает конкретизация исследовательского инструментария, определение границ «мифологического», выявление критериев разграничения художественного мифологизма и «мифологизма без берегов».

Применяемая на сегодняшний день в литературоведении терминология, характеризующая взаимоотношения мифологии и литературы («мифологизм», «мифотворчество», «неомифологизм», «вторичная семиотизация», «мифогенная литература», «мифореставрация»), разнообразна и не имеет единой структуры и иерархического порядка, получившего всеобщее признание. В данной работе мы будем использовать общеупотребительный термин «художественный мифологизм» для обозначения самого принципа функционирования мифа в литературе, объединяющего различные формы присутствия мифологических компонентов в художественном тексте.

Художественный мифологизм понимается нами как явление, обозначающее многовариантное присутствие мифа в литературном тексте как в форме заимствованных или созданных автором мифологических сюжетов, мотивов и образов, так и в форме существенных признаков мифологического мышления и мифологической картины мира, которые представляют собой очевидную сторону художественного текста или могут быть выявлены аналитическим способом. Взаимовлияние мифологии и литературы основывается на «близости приемов и задач мифотворчества и художественного творчества, на единстве мифологического и художественного восприятия, образотворчества» [Телегин, 1996: 18].

Попытки классифицировать типы мифологизма предпринимались литературоведами неоднократно. В этом отношении интерес представляет статья Н. Анастасьева, где «исследователь исходит из полноты воплощения мифа как мироощущения, выделяя три линии проникновения мифологического начала в

современную литературу: 1) непосредственное и полное погружение в стихию мифа, которая на вид предстает как сырая, художественно необработанная история, приобретающая, разумеется, современный смысл; 2) усвоение мифа, при котором важен не сам сюжет (определенно или скрыто легендарный), но характер и содержание авторской идеи; 3) художественное воплощение мифологического сознания, которое воспринимает мир синкретично – как замкнутое пространство, лишённое начала и конца и самодостаточное в своей надындивидуальной всеобщности» [Цит. по: Мироненко, 2010: 40].

Мифологизм и его типы более детально представлены в Литературном энциклопедическом словаре: «1) создание оригинальной системы мифологем («Поминки по Финнегану» Джойса); 2) воссоздание глубинных структур мифологического мышления (романы Кафки, Х. Борхеса и др.); 3) реконструкция мифологических сюжетов с последующей интерпретацией в духе осовременивания (пьесы Ж. П. Сартра, Ж. Ануя, Ж. Жироду); 4) введение в реалистическое повествование отдельных мифологических элементов или персонажей, обогащение конкретно-исторических образов универсальным смыслом («Доктор Фаустус» Т. Манна, «Кентавр» Апдайка); 5) воспроизведение элементов мифологического мирозерцания через изображение фольклорных и самобытных пластов национального бытия и сознания, где они еще живы (Ж. Амаду, В. Распутин и др.); 6) притчеобразность, лирико-философская медитация, ориентированная на архетипические образы и представления человеческого и природного бытия: дом, дорога, старость, смерть и т. д. (проза А. Платонова, поэзия Р. М. Рильке и др.)» [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 224].

В работах В.Н. Топорова в зависимости от уровня присутствия мифологической информации в тексте мифологизм подразделяется на внешний (освоение мифа в форме включения его составных элементов), органический (творение мифа – мифотворчество) и синтетический (объединение первого и второго) [Топоров, 1995]. С классификацией В.Н. Топорова созвучно мнение Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц, которые соотносят функции художественных текстов в неомифологических произведениях с функциями мифа, где роль мифологем

выполняют цитаты из литературного творчества. По мнению ученых, в художественном тексте могут формироваться и более сложные структуры, объединяющие как отсылки к мифам, так и отсылки к литературе и искусству, глубинные смыслы которых определяются только при процессе «декодирования» [Лотман, 1981].

Несмотря на разнообразие типов и форм проявления мифологизма в художественном тексте, проблема соотношения литературы с мифом приводит к разграничению уровней введения мифологической информации в авторский текст. В научной литературе в зависимости от структурной и содержательной стороны воспроизводимой мифологической информации принято разделять мифологизм в самом общем виде на два уровня.

Первый уровень формируется посредством преднамеренного обращения к содержательным компонентам мифологической традиции, в результате чего в литературном творчестве важное место занимает прямое использование мифологических деталей, образов и сюжетов, восходящих к мифо-ритуальной, обрядовой, устно-поэтической составляющей этнической и мировой культуры. Элементы эксплицитного (внешнего) уровня характеризуются актуализацией конкретных персонажей, общеизвестных деталей, имен, сюжетов легенд, преданий, сказок и др. жанров мифологического содержания, соотносимых с общеизвестными аналогами и намеренно используемых автором в произведении.

Второй уровень характеризуется как мифологизм имплицитный (внутренний), в основе которого лежит соотнесение структурных элементов произведения (сюжета, образной системы, хронотопа и др.) с универсальными мифологическими схемами мироустройства и образцами, которые хранятся в общемировом культурном фонде и сознании носителя традиции, впоследствии наполняясь данными воспроизводимой традиции. На данном уровне взаимодействие мифологии и литературы идет по пути «мифотворения по образцу и подобию основных признаков мифа или в порядке отступления от этих же основополагающих признаков» [Погребная, 2011: 58], предполагающем формирование нового содержания по общим законам мифологического

мышления. Внутренний мифологизм в таких произведениях выполняет роль структуры художественного текста, которая наполняется смыслом путем использования «емких символов, представленных в конкретно-чувственном облике и архетипических моделей, реализующихся как на уровне отдельных образов, так и на уровне сюжета, когда прошлое становится символической парадигмой для настоящего, а для героя отыскивается мифологический прототип» [Ковтун, 1999: 130].

Имплицитный мифологизм, на наш взгляд, представлен мифопоэтическими структурами двух типов: мифотворчество – создание нового мифа согласно особенностям мифологического мышления, сопряжение нового содержания с традиционным мифом через ситуативные и персонажные аналогии; и мифоцентризм – построение сюжета на основе универсальных мифологических моделей, выстраивание повествования и образной системы в соответствии с универсальными схемами, восходящими к мифам (эсхатологический, космогонический, инициационный и др.), наделяя их при этом индивидуально-авторским видением мира и данными мифологической традиции.

В работах прошлых лет нами было высказано мнение о том, что несмотря на существование различных типов, в системе имплицитного мифологизма «выделяется общая точка соприкосновения, объединяющая их в единую систему, а именно – архетипичность, задающая направление развития художественной системы, определяющая закономерности, которым должен соответствовать художественный текст, обращенный к архаичной мифологии» [Давлетшина, 2005: 36]. Анализ художественной литературы в соотношении с мифологической традицией показал архетипичность вышеуказанных типов мифологизма, поэтому изучение архетипической основы произведения (образов и мотивов), составляющих структуру «мифологического» текста, позволяет выявить закономерности функционирования мифа в художественной литературе, раскрыть наиболее общие тенденции развития современного литературного процесса в соотношении с мифологическим мышлением. Однако следует оговориться, что понятия «архетипическое» и «мифологическое» не тождественны, архетип не есть

миф. Но он интересен тем, что восходит к универсальным структурам, наполняемым содержанием именно через призму мифологического сознания. Здесь речь идет об универсальной мифологической модели или универсальной мифопоэтической схеме, которая сформировалась в бессознательном, но наполнилась определенным содержанием в мифе, который пронес эту структуру через фольклор в литературу. Ввиду этого важно понимать структуру архетипа и его мифологическое содержание, чтобы «увидеть» его в художественном тексте. В то же время необходимо указать на синкретизм проявления художественного мифологизма в литературных произведениях, ни один из представленных типов не встречается самостоятельно, что объясняется синкретизмом самого «мифологического» текста, который объединяет разноструктурные содержательные элементы.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что проблема взаимодействия литературы и мифологической традиции уходит своими корнями далеко вглубь времен. Каждый новый виток истории и научных исследований привносил новые знания в уточнение взаимоотношений этих двух систем, однако совершенно новый этап был обозначен применением мифопоэтического подхода к данной проблеме. Именно в рамках данного подхода уровни и формы проявления художественного мифологизма получили научное обоснование, были определены механизмы проявления мифологического начала в художественном тексте. Однако содержательная сторона художественного мифологизирования, а также структурное обоснование форм проявления данного явления не рассматривались в отношении к живой мифологической традиции отдельно взятого этноса, и которая, в свою очередь, не выделялась из общечеловеческих мифологических представлений. В нашем исследовании мы исходим из того, что именно живая мифологическая традиция формирует содержательное наполнение универсальных мифологических моделей, воспроизводимых в рамках имплицитного мифологизма. Ввиду этого важное методологическое значение приобретает выяснение уровней реализации мифологического знания и его

компонентов в отдельно взятой этнической традиции, а также рассмотрение мифа как структурообразующего компонента художественного текста.

1.2 Миф в структуре художественного текста

Исследуя актуальные проблемы современной мифопоэтики, Я.В. Погребная указывает на наличие двух аспектов в современном понимании мифа: «архаический, первобытный, изначальный миф, который несюжетен, недискретен, и реализуется как циклический постоянно воспроизводящийся механизм и миф как вторичная семиологическая система, воспроизводящая отдельные законы и структуры мифологического мышления в отдельных элементах целостной художественной структуры, восходящей к первичному архаическому мифу» [Погребная, 2011: 49]. При таком подходе становится очевидным, что не только знакомые и очевидные мифологические образы и сюжеты, но и общие закономерности мифологического мышления могут реконструироваться в художественной литературе, приобретая статус мифопорождающей модели. Ввиду этого важное значение приобретает определение базовых конструкторов архаического мифа, мифологических компонентов национальной культурной традиции, разграничение «архаичной» и живой мифологии, выявление системы основных показателей мифологического сознания, организующих мифологическую модель мира.

Миф, понимаемый как форма мировоззрения, участвует в формировании структуры художественного текста и его содержания. «Миф может находить свое воплощение на всех уровнях художественного текста: в образной системе, мифологической топике, в сюжете, в использовании мифологической детерминации, в структуре пространственно-временных отношений и т. д., вплоть до воспроизведения мифологического сознания, а в количественном отношении может варьироваться от отдельных аллюзий до воссоздания целостного мифологического сюжета или аналогичного ему сюжета» [Мироненко, 2010: 43]. При всем многообразии элементов, используемых автором для создания

мифологической модели мира, неизменными являются мифологическое сознание и мифологический хронотоп. Именно они проецируют на художественную структуру текста свои внутренние свойства и организуют текстовое пространство, наделяя его признаками мифа.

В современной науке миф интерпретируется как «емкая форма или структура, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики» [Мелетинский, 1976: 10]. Исходя из этого, миф определяется как особая форма реальности, преломленная сквозь человеческое сознание и структурированная по собственным законам. Мировосприятие человека архаической эпохи организует коллективный образ мира, в котором главной становится идея упорядочения окружающей действительности, созидание космического порядка, объяснение необъяснимых явлений и процессов посредством наложения на межличностные и внутриобщественные отношения.

Мифологическое мышление определяет способы восприятия мира как органичного целого, представленного в доступной для понимания схеме: «мир людей и мир духовных сил» или «мир вещей и мир души». Мифологическая модель подобного миропонимания основана на принципе дуализма сакрального и профанного, где последнее определяется окружающей человека реальностью, а сакральное раскрывается в его связи со священными знаниями человека о мире и моделирует мифологическую реальность. «Человек мифологической культуры стремился жить в окружении священных предметов, в сакральном пространстве, так как это придавало ему силу и чувство безопасности, это давало ему возможность беспрепятственного общения с миром свободных духов и свободного входа во вторую реальность» [Телегин, 1996: 6]. Наличие второго мира, отличающегося от нашего, но воспринимаемого мифологическим сознанием в качестве реально существующего, определяет преобладание данной дихотомии в художественной литературе и способствует формированию художественного образа мира, объединяющего реальное и мифологическое пространства.

Мифологическая модель мира стремится к космологической упорядоченности, то есть к последовательной системности представлений о пространстве и времени. Ввиду этого мифологическое сознание формирует особое отношение к пространственно-временной организации окружающего мира, т.е. «мифологический хронотоп». Одним из главных характеристик мифологического пространства является его качественная неоднородность – наличие в нем сакрального центра и опасной периферии. «Данная неоднородность обусловлена, во-первых, возможными или обязательными событиями, происходящими в разных областях этого пространства (поле, лес, кладбище, мельница, хлев, дом, двор и т.д.), во-вторых, свойствами их постоянных обитателей («хозяев») и, в-третьих, различными присущими им условиями – природными, рукотворными или мифологическими, причем последние несомненно преобладают. Подобное пространство прерывисто, разделено многочисленными рубежами» [Неклюдов, 2005: 2], что приводит к актуализации символики границы, преодоление которой становится основным структурным элементом ритуально-обрядовой культуры народов мира. Подобная неоднородность пространственной организации окружающей действительности находит отражение и в более поздние эпохи, реализуясь в качестве дихотомии «центр» – «периферия», «свое» – «чужое», «освоенное» – «неосвоенное» в устной и письменной традиции.

При этом исходным пунктом ориентации в пространстве становится сам человек. Восприятие космического пространства как огромного живого организма соотносится с тем, что человек ощущает себя неразрывной частицей этого целого. «Слитность человека с окружающим миром природы связана, с одной стороны, с неумением «первобытного» человека отделять себя от природы; с другой – со стремлением к объединению существующего миропорядка внутри общины с жизнью природы. Представления о сложившейся социальной родоплеменной организации первобытный человек переносит на природу, вследствие чего мифологический мир сливается с реальностью, что создает гармонию между природой, животным миром и людьми. Отсутствие в сознании определенной

дифференциации между человеком и животным, представление о «двойной» природе человека приводят подчас к зоантропоморфному облику героя мифа» [Давлетшина, 2005: 24].

Первобытный антропоморфизм является выражением еще одной универсальной характеристики человеческого сознания, антропоцентрического по своей сути. Важнейшим персонажем архаической мифологии представляется демиург или творец, который организует жизненное пространство своих соплеменников, преобразует хаотическое пространство в упорядоченный космос (создает землю, поднимает небесный свод, упорядочивает соотношение стихий и др.). Подобный персонаж, вносящий организующее начало в жизнь первобытного человека, впоследствии становится одним из важнейших архетипических образов и периодически встречается в видоизмененной форме на страницах художественных произведений во всех литературах мира.

В большинстве случаев в мифе мы имеем дело не с линейным развертыванием событий, а, напротив, с циклическим повторением, снова и снова возвращающим нас к началу времен. Линейное время, которое не может быть предопределено и является хаотичным по своей сути, отвергается мифологическим сознанием, вследствие чего во главу угла ставится циклический порядок развертывания событий. В результате циклической организации времени все возможные сюжеты сводятся к вариациям определенных сюжетных матриц, а многообразие социальных ролей – к единому амбивалентному образу. Персонажи и события архаического мифа, «реализуясь и конкретизируясь в истории, разлагаются в бесконечные ряды образов и сюжетов, которые только в совокупности их частных смыслов и в соотношении с символикой мифа выявляют всю полноту своих значений» [Минц, 1979: 93]. Подобная идея цикличности приводит к восприятию многообразия образного и сюжетного фонда мировой культуры и вообще многовариативности и многоцветности мира в качестве вариантов первичных мифологических моделей.

Глубинные смыслы, сформированные в архаических мифологических представлениях, обретают словесное выражение в мифологических текстах,

которые передаются из поколения в поколение в форме относительно устойчивого ассоциативного поля мифологических значений, причем конечное содержание текста может оказаться довольно далеким от «исходного», но матрица первичной модели будет сохраняться независимо от транслирующей его традиции. Особенности мифологического сознания продолжают существовать в ходе развития письменной культуры, развиваясь по спирали, т.е. из коллективного превращаясь в индивидуальное. «Миф успешно проявляется в повседневной жизни, в художественном творчестве, в массовой культуре, где он либо возвращается в виде неизменного сюжета и образа, либо преобразуется в новую форму выражения на основе универсальных структур мифологического сознания. Здесь ведущим становится уже авторское начало, и это – главное отличие древнего мифотворчества от современного художественного» [Давлетшина, 2005: 27].

Структура художественного текста, ориентированного на разные уровни присутствия мифологического, воплощается в литературе посредством конструирования художественной модели мира, объединяющей в себе основные параметры мифологического мышления и индивидуально-авторское начало, что способствует синтезу универсальных параметров миромоделирования с этнической мифологической информацией и авторским мировосприятием. «Дело в том, что архаическое и современное мифотворчество, хотя и опираются на одни и те же законы мифомышления, все же имеют одно существенное различие: первобытное мифотворчество имело стихийный и коллективный характер, тогда как мифы Нового времени являются порождениями авторского творчества и несут в себе «черты традиционного мифа и авторского нарратива» [Ермоленко, 2020: 91]. Подобный синтез мифологического и авторского мировосприятия «характеризуется созданием двух обособленных моделей бытия. В первом случае рисуется самостоятельный, замкнутый во времени и пространстве фантастический мир, который не имеет сюжетных связей с реальностью. Обособленный мир мифа интересен своей целостностью, завершенностью, чудеса являются в нем обыденностью. Во вторую группу входят произведения, в

которых совмещается два мира: реальный и «иной», образующие единый мир без границ. В этом синкретичном мире чудеса застают героя врасплох, теряют свою обыденность и выступают в роли судьбы» [Давлетшина, 2005: 30]. Исходя из этого, в процессе художественного мифологизирования конструируются две модели мира – открытая (объединяющая реальный и фантастический миры в едином пространстве) и закрытая (создающая замкнутую мифологическую реальность, не имеющую связей с обыденным миром).

Способность литературы к строгой структурной организации художественного текста мотивирует не только к непосредственному освоению мифологической традиции, но и видоизменению мифологической картины мира согласно законам поэтики. Это позволяет говорить о художественном моделировании «литературного мифа», в рамках которого объединяются структурные и содержательные компоненты мифологической и литературной традиции.

Литературоведы не раз обращались к проблеме содержательной характеристики литературного мифа. После предпринятого в предыдущих работах сравнительного анализа нами были сформированы видовые характеристики литературного мифа и представлена схема для реконструкции художественно-мифологической модели мира:

«1. Модель бытия, создаваемая в мифопоэтическом тексте, представляет собой гармоничную систему людей и живых существ, предметов и явлений, которая основывается на принципе превращения Хаоса в Космос, что создает возможность постижения мира как организованного целого. Противоборство Зла и Добра в литературном произведении переносится на личностный уровень, представляя собой процесс преодоления внутреннего дуализма и достижения гармонии микро- и макрокосма.

2. Мифологическое сознание на начальной стадии развития не проводит четкую грань между человеком и животным внутри природного мира, поэтому возникает представление о «двойной» природе человека, приводящее к идее возникновения людей от животных, которая воплощается в литературе, с одной

стороны, в мотиве переселения душ, с другой – становится художественным средством преодоления вечного мифологического конфликта Добра (Космоса) и Зла (Хаоса), спасения мира от жестокости.

3. Мифологическая модель мира характеризуется особым пространственно-временным континуумом. Пространство литературного произведения подразделяется на реальное и мифопоэтическое (сакральный и профанный миры). В структуре сакрального пространства выделяется центр, осмысливающийся как «центр мира», точка разворачивания пространства, через которую проходит «стрела развития» (Топоров В.Н.), тем самым создается пространственная модель, воспроизводящая центральный и вечно длящийся конфликт Добра и Зла. Данное противостояние в художественном произведении приобретает авторское осмысление и мифологический конфликт переносится на личностный уровень, что позволяет заострить внимание на вечных проблемах человечества, в том числе на противоборстве Добра и Зла в душе человека. Так, на пути преодоления вечного конфликта ведущим принципом организации бытия становится нравственный. Нравственность превращается в гармонизирующий закон, упорядочивающий хаос социальной жизни.

4. В мифопоэтическом тексте выделяются два типа времени: линейное время (события, происходящие в прошлом, настоящем и будущем) и цикличное время, сакральное по своей сути. Цикличное время (мифопоэтическое) отличается способностью превращать все сиюминутное и исторически реальное в мире и человеке в отражение вечных архетипических мотивов. Цикличность мифопоэтического времени позволяет вынести события за пределы исторического момента и создать универсальную модель мира, которая развивается по «вселенски значимому» сюжету.

5. Модель мира в литературном мифе антропоцентрична, человек в ней – центральное звено мироздания. Литературному герою отводится важнейшая роль в разрешении конфликта Добра и Зла, он отвечает за судьбу Вселенной. Герой в литературном произведении становится медиатором между сакральным и профанным пространствами и восходит к важнейшей фигуре в мировой

мифологии – Культурному Герою, первоначально, вносящему организующее начало в жизнь племени.

6. Литературный миф воспроизводит структуру древнего мифа и особенности мифологического мировосприятия действительности, в силу чего он проявляет особое внимание к архетипам. В художественном произведении рисуются образы и конкретные ситуации, за которыми скрыты наиболее общие, фундаментальные изначальные схемы представлений – архетипы, реализующиеся в литературе в виде архетипических образов и мотивов» [Давлетшина, 2005: 30].

Выраженность этих характеристик в отдельно взятом художественном тексте дает возможность охарактеризовать литературное произведение как «литературный миф», поскольку семантические и структурные компоненты художественного образа мира являются зеркальным отражением мифологической модели мира, воспроизводимой в мифологическом сознании представителя архаической эпохи. Ввиду этого можно предположить, что мифотворчество характеризуется созданием мифоориентированной художественной модели мира, основанной на универсальных мифологических представлениях человека об устройстве мироздания, которые видоизменяются с течением времени в ходе развития этнической мифо-ритуальной традиции, сохраняя при этом традиционные компоненты мифологической картины мира. Таким образом, литературный миф выстраивает тесные связи с общечеловеческими мифологическими константами и религиозно-мифологическим мировоззрением, в результате чего конструируются образования мифологического типа, реализующие закрытую и открытую форму моделей мира, которые будут рассмотрены нами при анализе литературных произведений.

Наряду с мифотворчеством и соответственно конструированием мифологической модели мира в рамках литературного мифа, следует обратить внимание и на возможности и особенности использования универсальных мифологических схем в сюжетопостроении. В данном случае мы считаем, необходимым обратиться к работам Е.М. Мелетинского, где он рассмотрел эволюционное развитие литературного процесса: «... словесное искусство

восходит к мифу, а миф, в свою очередь, неотделим от обряда, литературная история начинается с комплекса “миф-ритуал”, который является первоначальным источником всей духовной культуры и содержит синкретическое ядро (с точки зрения формальной, а также идеологической) религии и донаучных представлений, музыки, танца, театра и поэзии» [Мелетинский, 2000: 5].

Представленная Е.М. Мелетинским схема эволюционирования художественной культуры может быть применена в различных ситуациях, что было продемонстрировано им в знаковых работах, рассматривающих основные повествовательные жанры литературы и фольклора в аспекте мифологического сознания. «Одним из центральных объектов подобного анализа является структура мифологического сюжета и мифологического мотива, которые рассматриваются на материале устной архаики, а также классических мифологий древности и средневековья, объясняемых опять-таки через «живую архаику»; те же структуры обнаруживаются в устной и литературной повествовательной словесности» [Неклюдов, 2011: 11]. При близком рассмотрении мифологические структуры, выделяемые в фольклоре и литературе, в большинстве случаев не ограничиваются сюжетно-мотивным фондом мифологической традиции, к которой они относятся. В то же время очень важно, что подобные структуры не являются прямым заимствованием из текстов культур, взаимодействующих между собой, – «их появление представляет собой результат некоего спонтанного процесса, более сложного, чем прямая редупликация, непосредственная опора на предшествующие текстуализированные формы. Речь скорее должна идти о неких матрицах, ячейки которых заполняются уместными семантическими элементами, предоставляемыми данной культурной традицией. Подобные спонтанно возникающие структуры надо рассматривать как своего рода мифологические модели, каким-то образом удерживаемые культурой или присущие ей по определению» [Неклюдов, 2011: 13-14].

Мифологические модели, возникшие в рамках архаических представлений и существующие на протяжении веков в разных традициях в виде универсальных матриц, требуют к себе пристального внимания, поскольку удерживаются

культурой и наполняются мифологической информацией, обусловленной этнической традицией. Однако существуют определенные сложности в описании функционирования универсальных мифологических сюжетных структур в современном литературоведении, которые определяются отсутствием строго определенных границ научного обоснования понятия «мифологический сюжет». К данному вопросу исследователи обращались не раз и к настоящему времени выработаны определенные характеристики данного понятия. О.М. Фрейденберг определяла «мифологический сюжет» не как сюжет мифа, а как «сюжет, созданный мифотворческим мышлением». В исследовании «Происхождение сюжета в типологическом освещении» Ю.М. Лотман разграничил миф и сюжет как стадияльно разнородные структуры мышления. Он исходил из того, что сюжетный вид мифологических текстов, приобретенный ими в современном повествовании, не относит их к таковым. Подобные тексты «трактовали не об однородных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых» [Лотман, 1992: 225-226], тогда как семантическое ядро сюжетного повествования представлено фиксацией однократных событий.

Однако при ближайшем рассмотрении сюжетного фонда архаических мифологий можно наблюдать отсутствие четких границ в определении сюжета как повторяющегося или однократного повествования о событии. Сюжет мифа претерпел множество изменений в результате смены мифологических воззрений, перестановки элементов мифологической картины мира, редуцирования некоторых ее компонентов. Ввиду чего «в сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок. Словом, сюжет мифа – это сложнейший конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела» [Голосовкер, 1987: 48]. Причина подобной многогранности мифа сокрыта, скорее всего, в том, что «миф дошёл до нас в поздних и фрагментарных редакциях, которые являются литературными переложениями, вызванными (...) скорее эстетической или

моральной потребностью, чем религиозной традицией или ритуальным обычаем» [Леви-Стросс, 1970: 155].

Однако иначе обстоит дело с «мифологическим сюжетом», представляющим собой периодически воспроизводимую в различных культурах структуру, заложенную в основу архаического мифа. Здесь можно упомянуть общеизвестные и широко распространенные эсхатологическую и космогоническую матрицы, имеющие огромный сюжетопорождающий потенциал. Именно подобные сюжетные матрицы имеют способность к периодическому воспроизведению в разнообразных культурных, в т.ч. литературных традициях, сохраняя при этом свою структуру, но заполняясь мифологической информацией, составляющей семантическое ядро отдельно взятой культурной традиции. Ввиду вышесказанного, мы исходим из того, что связь сюжетов произведений татарской прозы рубежа XX–XXI вв. с мифологическими моделями возможна, прежде всего, на структурном уровне. Поэтому вычленение структурных компонентов универсальных мифологических сюжетов и особенностей их организации в литературных произведениях писателей рубежа XX–XXI вв. (речь идет, прежде всего, о «мифологических» текстах) необходимо проводить на уровне глубинных структур семиотических систем, их скрытых механизмов, так как некоторые особенности в творчестве прозаиков можно понять только при обращении к элементарным схемам мифомышления, бессознательно воспроизводимым в пространстве текста. Однако при этом не следует забывать о том, что художественный текст – это не только непосредственная трансляция вечных моделей искусства, а также трансформация «ритуально-мифологических мировоззренческих типов в различные сюжеты и жанры, притом что эти трансформации качественно своеобразны» [Мелетинский, 1976: 143].

Ключевым моментом при проведении подобных исследований является то, что художественная модель мира, создаваемая при «мифологизации действительности, обладает определенным набором художественно-мифологических элементов, поэтому литературный текст должен

интерпретироваться не только как «реализация индивидуальных установок автора или как продукт историко-культурного развития, но и в качестве одного из проявлений универсальных, постоянно действующих особенностей человеческого сознания» [Смирнов, 1978: 195], выявление которого и составляет основу мифопоэтического анализа» [Давлетшина, 2005: 52]. Более глубокий уровень исследования мифопоэтического пласта произведения связан с описанием и анализом собственных авторских построений, основанных на использовании мифопоэтических элементов, способных сложиться в произведении в мифопоэтическую систему. Е.Г. Чернышева характеризует это свойство мифопоэтики следующим образом: «Мифопоэтическими принято считать художественные феномены нового времени, сориентированные на мифологический тип сознания, на мифологические структурные особенности или вполне определенные мифологические образцы, однако не теряющие собственно эстетической специфики, свободного индивидуально-авторского отношения к изображаемому» [Чернышева, 2001: 6].

Мифопоэтика художественного произведения как целого характеризуется объединением и взаимодействием структурных компонентов, организующих это целое. Если с одной стороны, компоненты художественного целого (образная система, идейно-тематический мир, сюжет, детали, пространственно-временная организация, композиция) передают основные особенности мифологической модели мира и структуру мифологического сюжета, то с другой, – позволяют определить возможности контаминации художественного и мифологического мировосприятия путем выявления архаичных пластов, присутствующих в литературном произведении. Мифологизированные тексты являются «вторичными» художественными моделями, сформированными посредством выстраивания художественно обусловленного авторского мифа или путем обращения к универсальным сюжетным матрицам, периодически воспроизводимым в культурной традиции. При этом важное значение приобретает анализ не только структурной составляющей мифопоэтического целого, но и непосредственное обращение к семантике структурных компонентов,

основное содержание которых моделируется на основе данных этнической культурной традиции, содержащей разностадиальную мифологическую информацию.

1.3 Мифологическая традиция татар в культурно-историческом контексте: основные компоненты системы

Миф регламентирует общественную и личную жизнь человека, предписывает правила социального поведения, обуславливает систему ценностных ориентаций и является составной частью современной культуры. Рассмотрение системы мифологических представлений в данном аспекте позволяет реконструировать мифологическую картину мира не только по материалам «давно забытой» архаической мифологии, но и учитывать мифологические компоненты включенных в принимающую культуру религиозных систем и актуальную мифологию живой традиции. Любой человек, будь то простой обыватель или писатель, является носителем «своей» традиции. Система его мифологических представлений складывается не только из общепринятых и общедоступных знаний, восходящих к архаичной мифологии развитых мифологических систем, но и воспринимает сложносоставной этнический компонент культуры, в котором заложена разностадиальная мифологическая информация.

Применительно к татарской культуре основными (но не единственными) конструктами мифологического сознания является система древнетюркских религиозно-мифологических представлений со всеми ее историческими напластованиями; мусульманская мифология, корреспондирующая с официальной религией и получающая своеобразное преломление в народной традиции; а также народная мифология, представляющая из себя комплекс суеверных представлений о различных духах низшей мифологии и вообще о потустороннем мире, с которым человек соприкасается повседневно, регламентируя свое поведение. Ввиду этого мифологический компонент

художественного текста реализует не только универсальный, общечеловеческий, но и национальный опыт, вследствие чего при анализе текстов мифологического содержания представляется важным учитывать многоаспектность кодировки мифологической информации, которая зависит от разновидности воспринятых текстов культуры.

Основываясь на принципах классификации, принятых в научной литературе, мифологическое наследие татарского народа в общем виде разделяется на высшую и низшую мифологию. Мифологический слой представлений, восходящий своими истоками к древнюркской эпохе, объединяет в себе тексты и верования о верховных божествах (Тенгри, Йер-Суб, Умай, Алас и др.), а также общетюркские генеалогические, космогонические и др. воззрения об устройстве мироздания и окружающей действительности. Несмотря на то, что подобные рассказы и верования были утеряны или видоизменены под влиянием культурно-исторических процессов, в ходе взаимодействия с культурой других народов и воспринятой в средние века официальной религией, часть из них дошла до нас на страницах письменных памятников, часть сохранилась в отголосках верований в видоизмененном состоянии и текстах различных фольклорных жанров. Второй слой мифологического наследия татар – низшая мифология (термин В. Маннхардта, 60-70 гг. XIX в.) объединяет мифологические представления о персонажах, противопоставленных высшим богам и официальному культу. К категории подобных персонажей относятся духи-хозяева, распоряжающиеся природными и домашними локусами, наказывающие за нарушение «правил поведения», и всевозможные вредоносные персонажи, относящиеся к человеку недоброжелательно. Система верований о персонажах низшей мифологии представляет собой актуальный слой живой мифологической традиции татар. Тексты о них во всем многообразии семантических и функциональных характеристик записываются в различных локальных традициях, позволяя идентифицировать систему персонажей по наиболее актуальным функциям. Живая мифологическая традиция отражает актуальный срез мифологических представлений, характерный для конкретного

исторического этапа развития национальной мифологической системы с отголосками разновременных слоев верований. Именно народная мифология объединяет и адаптирует различные стадийные слои мифологической информации в зависимости от культурно-исторической ситуации. Ввиду этого при описании отдельно взятой мифологической традиции и истоков мифологизации художественной литературы важно учитывать не только современное состояние мифологической системы, но также синкретизм ее составляющих, обусловленный стадийным и конфессиональным аспектами, характеризующими тип той или иной национальной традиции.

Общеизвестно, что древнейший пласт мифологической традиции татар, истоки образов и сюжетов, мифологических символов и ассоциаций восходят к древнетюркской мифологии. На основе древних мифологических воззрений в более поздние эпохи развились такие жанры, как архаический эпос, сказка, легенда, предание; сюжеты, образы, рождавшиеся в ходе мифологического повествования, находили свое продолжение в произведениях фольклора, при этом система мифологических взглядов на протяжении веков «рассеивалась» в произведениях устного народного творчества и принимала форму верований о вселенной, мире, человеке, мифологических персонажах и др.

Важное место в мифологии народов мира, в том числе в тюрко-татарской мифологической традиции занимают космогонические воззрения о сотворении вселенной и мира, неба и небесных тел, об устройстве мира и строении земли. Древние представления, нашедшие отражение в космогонических мифах, строятся на общих, схожих сюжетах для всех народов. Процесс сотворения мира основывается на противоречии «Хаос-Порядок» – основополагающей антиномии мифологического сознания. Согласно космогоническим сюжетам, именно в результате упорядочения «Первобытного Хаоса», возникшего после космической катастрофы, мир приобрел определенное структурное состояние. В результате сравнительного исследования космогонических мифов В.Н. Топоров выразил порядок сотворения мира через процесс создания таких его элементов, как «хаос – небо и земля – солнце, месяц, звёзды – время – растения – животные – человек –

дом, утварь и т.д. Таким образом, становление мира представляется как длительный процесс, пришедший в движение в результате последовательного возникновения основных бинарных оппозиций» [Мифы народов мира, 1997: 7].

Среди орхоно-енисейских памятников, сохранивших древнетюркские мифологические воззрения, известна Большая надпись, которая начинается словами: «Когда было сотворено (*или* возникло) вверху голубое небо (*и*) внизу темная (*букв.:* бурая) земля, между (*ними*) обоими были сотворены (*или:* возникли) сыны человеческие (*т. е.* люди)» [Малов, 1951: 36]. Эти строки, описывающие процесс сотворения мира, созвучны с дошедшим до наших дней фольклорным текстом.

«Әүәл башлап ни бетте? –

Ай бетте дә кән бетте.

Икенчеләй ни бетте? –

Күк бетте дә жсир бетте.

(Вначале что сотворено? –/ Луна сотворена, солнце сотворено. / После них что сотворено? – / Небо сотворено и земля сотворена)» [Исэнбәт, 2010: 277; Закирова, 2017: 5-6].

Этот текст, повествующий о сотворении луны и солнца, а затем неба и земли, соотносится с дошедшим до наших дней фрагментом текста, записанным В.В. Радловым у сибирских татар. Космогонические воззрения, берущие свое начало в древнетюркской традиции, описывают в этом тексте процесс сотворения мира: вначале появились солнце и луна, горы и камни, растения и животные, а позже – из земли был сотворен человек, чтобы стать хозяином этого мира.

«Әүәл башлап ни битти?

Кән битти дә, ай битти.

Икенчеләй ни битти?

Тау битти дә, таш битти.

Уртасына ни битти?

Ирмән юшыр ут битти.

Аны утларга ни битти?

Кыл койрыклы мал битти.

Аңа ия булсын, дид,

Туфрактан сурәт кылдырып,

Адамгә баш бармакча тән битти,

Бер чебенча жан битти» [Радлов, 1872: 136-137; Закирова, 2017: 6].

(Вначале что сотворено? –/ Солнце сотворено, луна сотворена. / После них что сотворено? – / Гора сотворена, камень сотворен. / Что сотворено в середине? / Трава сотворена. / А кто сотворен, чтобы её есть? / Сотворены животные с щетинистыми хвостами. / Чтобы владеть ими, / Создав из земли образ / Было сотворено тело человека, размером с большой палец. / Была сотворена душа, размером с муху. – *Здесь и далее, если не указано другое, перевод наш*).

Космогонические воззрения, получившие отражение в письменных источниках древних тюрков, не теряют своего значения и в дальнейшем. Если даже в дошедших до наших дней памятниках отсутствуют сведения о сотворении мира и его устройстве, они не исчезли бесследно, отдельные фрагменты нашли отражение в устном народном творчестве, этнографических материалах, археологических памятниках. Одним из сюжетов космогонической легенды о сотворении мира, широко распространенным на территории Северной Евразии и Северной Америки является сюжет о создании суши из кусочка земли, принесенной ныряльщиком (животное, птица, антропоморфный персонаж). Этот сюжет, характерный для разных народов, в основном описывает один и тот же процесс: в первозданном мире, возникшем из воды, водоплавающая птица (утка, лебедь, гагара и др.) или водоплавающее животное (черепаха, лягушка, жаба, ондатра, бобр и др.) добровольно, или в текстах более поздних эпох по велению высших сил, управляющих миром – Тенгри, Шайтан, Ульгень и др., извлекает из воды кусочек глины, которая разрастается, и появляется земля. Существуют разные мнения относительно происхождения и распространения данной версии сюжета: с одной стороны, возникновение сюжета приписывается тюркоязычным или монгольским племенам, ведущим кочевой образ жизни на территории

Центральной Азии, а с другой – финно-угорским и тунгусо-маньчжурским народам [Золотарев, 2000: 29].

Как показывают известные на сегодняшний день науке источники, данный вид космогонических легенд был распространён и у народов, проживающих на территории Урало-Поволжья (татары, башкиры, удмурты, марийцы, коми-пермяки, чувашаи, русские и др.). Г. Давлетшин, опираясь на археологические материалы, найденные на территории Булгарии, доказал, что данный сюжет имел популярность у волжских булгар [Дәүләтшин, 1999: 201-202]. *“Элек заманнарда дөнъя тоташ судан гына торган. Кешеләр әле булмаган. Суда балыклар һәм су кошлары гына яшәгәннәр. Шунда бер үрдәк, су төбенә чумып, борыны белән бер кисәк балчык алып чыккан. Бу зурайган һәм шуннан эфир хасил булган, ди”* (Татар халык ижаты, 1987: 232). (“В стародавние времена мир представлял собой сплошное водное пространство. Людей тогда не было. В воде жили только рыбы да водоплавающие птицы. И вот как-то утка нырнула под воду и вынесла в клюве комок земли. Он все больше увеличивался, так и образовалась земля”).

Оставшееся в бездне веков произведение было значительно упрощено, утратило свое мифологическое содержание. Более полный вариант этой легенды, повествующий о сотворении земли, людей, их положительных и отрицательных качеств был записан Н.Ф. Катановым в XIX веке у сибирских тюрок Енисейской губернии. Процесс сотворения земли описывается следующим образом: *“Сначала была утка [Бог]. Сделавши другую утку [дьявола] товарищем, она послала её за песком на дно реки. Принесённое один раз она взяла, и послала в другой раз. Принесённое во второй раз она взяла, и послала в третий раз. Принесши в третий раз рассыльная утка не отдала всего. Своей рассыльной утка говорит: “Пусть оставшееся у тебя во рту вырастет камнем, упирающимся у тебя во рту!”. Песок, взятый у рассыльной утки, она рассеяла; прежде чем рассеять, толкла его колотушкой девять дней. Когда она, поколотивши девять дней и повернувшись, посмотрела на рассыльную утку, земля ее растет, подымаясь за пылью; выросли большие горы. Горы выросли после того, как рассыльная утка повыбросала камни, выросшие у нее во рту...”* (Катанов, 1894: 185).

Мировоззрение татар стало претерпевать изменения в результате широкого распространения ислама. Данный процесс оказал огромное влияние на мифологическую традицию татар, видоизменив некоторые мифологические сюжеты и их мотивировку. По учению ислама происхождение земли и всех её атрибутов, существующих на ней живых и неживых существ напрямую связано с волей Аллаха. После принятия ислама легенда о сотворении земли обогатилась новыми мотивами, но основная структура сюжета сохранилась. В рукописной книге, переписанной в 1843 году в Казани Шарифуллой ибне Джармухаммедом, приводится вариант легенды религиозного характера: *“Хак Сөбхан кәмал кодрәте берлән бер күл яратты. Ул үрдәккә боерды: “Ошбу күлнең төбендәге комны йигел”, – дип. Ул үрдәк барчасын йиде. Андан соң Хак Тәгалә дәхи боерды: «Карныңдагы комны дөньяга сачгыл», – диен. Алла әмеренчә сачды...”* (Татар халык ижаты, 1987: 232) (“Аллах своей волей создал озеро. Он велел утке: “Съешь весь песок со дна этого озера. Утка съела весь песок. Аллах вновь велел: “Рассей весь песок из своей утробы по миру”. Она рассеяла песок, как велел Аллах”). Похожий вариант легенды приводит Г. Давлетшин: *“Алла кодрәте белән бер күл яратты. Ул үрдәккә боерды: “Ошбу күлнең төбендәге комны жый”, – дип. Аннан соң Хак Тәкалә тагы боерды: “Карыныңдагы комны дөньяга чәч!” – дип. Аллаһ әмеренчә чәчте. Беркадәресен үзәндә яшереп калды, “миңа ризык булсын” дип. Ул үрдәк тора торгач, шешенә башлады. Белде: “Бу ком миңа зарар бирүче нәрсә” дип, калганын янә чәчте дөньяга”. Беренче тапкыр үрдәк томшыгынан чәчелгән балчыктан жир шары, икенчесеннән андагы таулар, чокырлар барлыкка килде”* (Дәүләтшин, 1999: 201-202) (“Аллах своей волей создал озеро. Он велел утке: «Собери весь песок со дна этого озера. Аллах вновь велел: “Рассыпь весь песок из себя”. Рассыпала она его по велению Аллаха. Но спрятала небольшое количество у себя для пищи. Прошло немного времени, утка стала надуваться изнутри. Поняла она, что песок ей только вред приносит, и рассыпала все по свету. Из первой порции песка образовался земной шар, а из второй – горы и овраги”). Если в варианте, записанном у сибирских тюрков, утка выступает как демиург, в текстах болгарского периода под влиянием ислама она

теряет божественность и превращается в помощника, выполняющего повеления Аллаха.

Среди универсальных космогонических сюжетов, распространенных у народов мира, большое место занимают тексты, основанные на том, что в древности Небо было не отделено от Земли и образовывало с ним единое целое. Данные мифологические воззрения, с одной стороны, основываются на мотиве слияния Неба (мужское начало) с Землей (женское начало), с другой стороны, на представлениях о «золотом веке», т.е. мифическом времени, когда человечество жило в беззаботном, полном благодати мире. Легенды, относящиеся к этим временам, повествуют о том, что Земля и Небо были едины или находились на небольшом расстоянии друг от друга, на земле не было голода и бедствий, люди и животные были сыты, даже злаки имели колосья от корня до верхушки, поэтому хлеба всегда хватало. В этих легендах, описывающих начальный период жизни на земле, объясняется причина отдаления неба от земли. Содержание дошедших до нашего времени легенд очень простое, у разных народов они построены в основном на одном и том же сюжете, по-разному объясняется лишь причина обиды неба. Исходом неподобающих действий главного действующего лица легенд – женщины с ребенком является не только отдаление неба от земли, но и исчезновение колосьев у злаков, которое было остановлено благодаря кошке с собакой. Сюжет легенды, имеющей распространение у татар, заключается в следующем: *“Борынгы заманнарда күк йөзе жиргә бик якын торган. Аңа сузылып кул белән кагылырга да мөмкин булган. Шул заманнарда бер балалы хатын баласының артын салам белән чистарткан да пычранган саламны күккә кыстырып куйган. Зәңгәр күк йөзе бу эшкә бик хурланган, ачуланган һәм, жирдән аерылып, югарыга менә башлаган. Күкнең болай эшләвенә кешеләр бик куркышканнар һәм күккә: “Китмә, күк, тукта!” – дип ялвара башлаганнар. Ләкин күк аларны тыңларга да теләмәгән, үзенең жирдән ераклашуын дәвам иткән. Күкнең болай китеп баруын күреп, эт белән мәче дә бик борчылганнар. Алар да күкнең жирне ташламавын үтенеп ялварганнар. Күк, эт белән мәченең ялваруларын ишетеп, аларны кызганган һәм менуеннән туктаган, ләкин жиргә*

элекке якынлыгына кайтмаган. Шуннан бирле кешеләр эт белән мәчене кадерләп үз йортларында тота башлаганнар, ди” (Татар халык ижаты, 1987: 232) (“В стародавние времена небо было расположено совсем близко к земле. Можно было потянуться и дотронуться до него рукой. И вот одна женщина, потерев испражнения ребенка соломой, подоткнула ею небо. Голубое небо очень оскорбилось этим поступком, оно обиделось и стало подниматься вверх, отдаляясь от земли. Люди испугались и стали просить его остановиться. Но небо не хотело их слушать и продолжало отдаляться от земли. Увидев, что небо уходит, встревожились собака и кошка. Они тоже молили небо не покидать Землю. Небо, услышав мольбы собаки и кошки, пожалело их и перестало подниматься, но не вернулось к земле. С тех пор люди стали бережно относиться к собакам и кошкам и содержать их в своих домах”). В некоторых вариантах данного сюжета, широко распространенного и в мифологии других народов, небо поднимает демиург или бог, и, чтобы оно не упало снова, подпирает его чем-нибудь. В роли такой опоры в мифологиях народов мира выступает мировое дерево или мировая гора. Противостояние неба и земли, основанное на мифологических верованиях, отрицает возможность их воссоединения, нарушение этой закономерности означает приближение конца света. Мифологические сюжеты подобного содержания и структуры важны для нас, прежде всего тем, что в них просвечивается универсальная схема мифа о зототом веке, в которой воплощается мечта человечества об идеальном мире. Именно эта мечта находит впоследствии сюжетную реализацию не только в фольклорных текстах, но и в литературной традиции, чаще всего структурируя утопическое повествование.

Если космогонические воззрения о сотворении и устройстве мира, составляющие основу тюрко-татарской мифологии, построены на универсальных схемах, характерных для мировых мифологий, то система верований о вертикальной структуре мира, богах и мифологических персонажах, расположившихся на каждом его слое, связана с древнетюркской религиозно-мифологической традицией.

Истоки древнетюркской мифологии восходят к азиатским хунну и европейским гуннам [Гумилев, 1998: 266]. Этнонимом хунну называют кочевой народ, населявший территорию Центральной Монголии и Забайкальских степей до II в. до н.э. Гунны же представляют собой новый этнос, сформировавшийся на территории Прикаспийского Дагестана в результате смешения тюркоязычных племен с местными кочевыми и полукочевыми племенами ирано- и тюркоязычного мира (угоры, сарматы, аланы, савиры и др.) в эпоху Великого переселения народов [Дэүлэтшин, 1999: 17]. Источники, отражающие историю, культуру, мифологические взгляды гуннов, в основном, принадлежат китайским, греческим, армянским авторам. В XIX веке китайские хроники, которые не теряют своей актуальности и по сей день, были переведены на русский язык Н.Я. Бичуриным (Иакинф) [Бичурин, 1952]. Если в них содержатся генеалогические легенды о происхождении тюркских племен, информация о государственном устройстве, обычаях, то армянские источники (Лазарь Парбский, Малала, Феофан Исповедник, Мовсес Каганкатвацци, армянская географическая литература VII века и др.) раскрывают историю и культуру «страны гуннов», существовавшей в V–VII веках на территории Северного Кавказа и Прикаспия. Среди трудов, отображающих мифологические представления «страны гуннов», самым богатым является труд армянского историка Мовсеса Каганкатвацци «История страны агван». Данные, записанные историком, который прибыл в 682 году на территорию Прикаспийского Дагестана с христианской миссией, дают возможность реконструировать древнетюркский пантеон богов, систему религиозно-мифологических воззрений тюрков [Гмыря, 2009: 5].

О религии и мифологических воззрениях хунну и тюрков Центральной Азии написано немало [Кляшторный, 1981; Кляшторный, 1964; Гумилев, 1993; Потапов, 1991; Стеблева, 1972]. Для них было характерно почитание неба как верховного божества. В источниках этого времени теоним Тенгри не упоминается, но уже есть указания на зарождение тенгрианства, которое получит широкое распространение на территории Тюркского каганата. У хунну существовал ритуал встречи восходящего солнца, они встречали восход солнца

поклоном [Гумилев, 1993: 59]. Возвеличивание солнца повлияло и на обряд возведения правителя на престол. При возведении государя на престол его сажали на войлок и обносили в направлении движения солнца девять раз [Бичурин, 1952: 229]. Как показано в китайских источниках («Хань-шу»), хунну совершали обряд жертвоприношения в честь неба, земли и своих духов по обычаю три раза в год в храме Лун-цы (лун – дракон) в первый, пятый и девятый месяцы в день Сюй. Самый большой праздник хунну приходился на пятый месяц по китайскому календарю, примерно на конец мая и начало июня [Бакиров, 2014: 20; Алексеев, 1978: 214].

Религиозно-мифологические воззрения азиатских хунну нашли свое продолжение и в верованиях тюркоязычных племён, появившихся в VI веке на территории Прикаспийского Дагестана и известных истории как европейские гунны. «История страны агван», повествующая о путешествии албанского епископа Израэля с целью распространения христианства, знакомит с системой мифологических верований «страны гуннов». Повествующий представляет достаточно полную информацию об основных персонажах (Тенгри-хан, бог грозы Гуар / Куар, женское божество, боги земли и воды) гуннского пантеона. Как показывают исторические источники, являясь одним из основных культов в «стране гуннов» культ Тенгри-хана, с одной стороны, восходит к Тенгри древних тюрков, проживавших на землях Центральной Азии и Сибири, с другой стороны, к верховному богу прабулгар – Тангра [Кляшторный, 2005: 346].

В «стране гуннов» обряд жертвоприношения в честь Тенгри-хана проводился в святилищах-дубравах, где самые высокие деревья олицетворяли его самого. Здесь закалывали лошадей, затем их кровью окропляли землю, головы и шкуры вешали на ветви, туши сжигали на огне [Каганкатвацци, 1861: 193-194, 200-201]. Со священных деревьев нельзя было брать ни веток, ни плодов, они были освящены и доведены до уровня культа. Жертву самому старому, самому сильному дереву приносил предводитель страны гуннов Алп-Илитвер и представители высших сословий, при этом у каждой семьи и племени было свое священное дерево. Человека, который нанёс вред священному дереву, кроме

болезней и смерти, ждала опасность развала дома и искоренения рода. Подобные верования зафиксированы и у некоторых тюркоязычных народов Сибири [Гмыря, 1995: 224].

В жизни народов Поволжья дерево издревле занимало центральную позицию. Понимая, какой мощью обладают деревья, болгары, сувары и берсулы обожествляли их, возле них совершались жертвоприношения. Запрещалось дотрагиваться до священного дуба, который являлся источником жизни и залогом благополучия [Саберова, 1996: 7]. Среди народов Поволжья была распространена вера в «древо жизни». «По представлению мордвы «мировое дерево» находилось посреди поля и на его ветвях помещались божества. Татары же верили в то, что на каждой ветке священного дерева – киремети имеется по божеству. Возле него забивали жертвенного барашка» [Дәүләтшин, 1999: 76]. Подобные верования, пройдя через тысячелетия, продолжили свое существование в сознании человека XXI века в форме универсального культурного кода.

В духовной культуре татарского народа дуб представлен как родовое дерево, его корни символизируют отцов и дедов, а листья и ветки – молодое поколение, эти верования нашли отражение в татарских народных пословицах и песнях (*Ата-бабалы кеше – тамырлы имән* / Человек, имеющий отца и деда – дуб с корнями); обычай сажать дуб перед домом при рождении ребёнка и на сегодняшний день не теряет своей актуальности, люди верят в то, что только что посаженный дуб сохраняет прочность семьи, продолжительность рода, в пожеланиях при первом купании ребёнка в бане образ дуба занимает основное место (*Атаң кискән утын түгел, Анаң яккан мунча түгел. Имән кебек нык булсын, Каен кебек ак булсын. Төнлә йокласын, көндөз уйнасын* / Дрова нарублены не твоим отцом, Баня затоплена не твоей матерью. Пусть будет сильным, как дуб. Белым как берёза. Ночью спит, днём играет) [Х. Бәдигый материаллары]. Кроме того, в татарских деревнях, расположенных на Правобережье Волги и в районах Северного Закамья (как известно, эта территория в X-XII веках являлась центром Волжской Булгарии [Татары Среднего Поволжья и Приуралья, 1967: 9]), и по сей день дубрава почитается как священное место, называемое в народе «*изге руша*» /

«священная роща» (Спасский район), специально оставленные после вырубki леса несколько дубов продолжают называть «урман энкалэре» / «матушки леса» (Апастовский район) и т.д.

Если вернуться к пантеону гуннов Северного Кавказа, известно, что помимо Тенгри-хана вторым по рангу был громовержец бог Гуар / Куар. Тюркские племена, жившие на территории Прикаспийского Дагестана, думали, что бог Куар производит искры громоносных молний и эфирные огни, человека или животное, которое ударила молния, считали его жертвой и обожествляли их. В традиционных представлениях местных племен солнце, луна, огонь и вода также были доведены до уровня культа, и господствовало мнение, что у каждой стихии есть свой хозяин [Гмыря, 1995: 200-201].

Пантеон, нашедший отражение в мифологических воззрениях азиатских хунну и кавказских гуннов, совпадает с системой религиозно-мифологических воззрений древних тюркских народов, населявших земли Алтая, Западной Сибири и Северной Монголии в эпоху тюркских каганатов VI–VII веков. Основные каноны древнетюркской религии – тенгрианства раскрываются в камнеписных памятниках древних тюрков Центральной Азии середины VI века. Относительно жанра этих надписей, написанных руническим письмом, в науке существуют разные точки зрения, однако, по мнению В.М. Жирмунского и Е.М. Мелетинского, орхоно-енисейские надписи по праву могут быть оценены как образец письменного жанра, сформировавшегося в рамках духовной культуры древних тюрков. Именно в этих надписях начинает формироваться тюркский эпос, в эту эпоху складываются сюжеты, которые в более поздний период составят основу эпических произведений [Жирмунский, 1970: 61; Мелетинский, 1963: 251].

Как известно, «в героическом эпосе мы всегда имеем дело с вымышленными, то есть созданными народной фантазией по определенным законам эпического творчества, сюжетами и образами» [Путилов, 1976: 233], его основу составляют сложные сюжеты и образы, переплетённые с мировоззрением народа. Между тем эпитафии древних тюрков повествуют о реальных событиях –

войнах, народных восстаниях, смене правителей, подтвержденных другими историческими источниками и сохранивших связь с двенадцатилетним животных циклом. «В этих памятниках, – пишет Х. Куроглу, – все передано в стиле эпоса... Повествование основано на историческом материале, но события переданы в эпическом плане: торжественность во время победы, оплакивание гибели героев, преувеличение их действий, повторения, эпитеты, сравнения – всё говорит об эпосе больше, чем об исторической хронике» [Куроглы, 1984: 43]. Хотя орхоно-енисейские надписи непосредственно нельзя назвать эпическими произведениями, С.Н. Кляшторный расценивает их как начало эпической традиции, которая получит развитие у тюркских народов в последующие эпохи, и источник, сконцентрировавший в себе мифологические сюжеты и мотивы, распространенные в духовной культуре тюркских племен, живших в ту эпоху [Кляшторный, 2006: 275].

В мифологических верованиях древних тюрков, описанных в рунических письменных памятниках, трехчастная структура макрокосма состоит из Верхнего, Среднего и Нижнего миров, именно эта структура лежит в основе татарской мифологической традиции наших дней. Властитель Верхнего мира и верховный бог древнетюркского пантеона – Тенгри мыслился как божество, олицетворяющее Небо, он распоряжался судьбами людей, «определял образ жизни голубых тюрков», даровал каганам мудрость и власть. В унаследованных от тюркских государств письменных памятниках, особенно в Малой и Большой надписях, посвящённых Культегину, и в надписи, посвященной Тоньюкуку, практически полностью раскрываются обязанности Тенгри. Культ Тенгри получил распространение на обширной территории, населённой тюркскими и тюрко-монгольскими народами, даже учёным XI века М. Кашгари отмечено, что тюрки, еще не принявшие ислам, называли «высокие горы», «великие деревья» именем «Тенгри» [Цит.: Дәүләтшин, 1999: 76].

Древнетюркские воззрения об обожествленном Небе и Тенгри нашли продолжение и у волжских булгар. Его имя встречается в поэме Кул Гали «Кыйссаи Йусуф», написанной до монгольских завоеваний, и в болгарских

надгробных надписях XIV века [Урманчиев, 2002: 42-43]. «Обряды поклонения Тенгри у болгар мало чем отличались от обрядов других тюркских племен, среди болгарских археологических материалов были найдены и амулеты-обереги, напоминающие миниатюрное изображение Тенгри. В стране Булгар место, в которое ударила молния, превратилось в священное и в этом месте болгары совершили жертвоприношение», – пишет Г. Давлетшин [Дәүләтшин, 1999: 80]. Это явление, наблюдаемое и у кавказских гуннов, указывает на преемственность функционала верховного бога Тенгри.

В IX-X вв. после официального принятия ислама и распространения его среди тюркских народов, теоним Тенгри начал употребляться параллельно с именем Аллах. По мнению исламоведов, «Тенгри в тюркских языках начинает употребляться в том же значении, что и слово Аллах» [Ислам, 1993: 151]. С этим явлением сталкиваемся и в словаре М. Кашгари «Диване лугатет-тюрк»: при переводе теонима Тенгри с тюркского на арабский язык, автор расположил его рядом с именем Аллах [Махмуд ал-Кашгари, 2005: 28-29]. Известно, что даже в начале XX века теоним Тенгри применялся среди татар по отношению к божественной силе, сотворившей мир. «Вот как рассказывают о том, как Алла-Бабай производит гром. Когда ему нужно бывает испугать шайтана, он запрягает отличных рысаков в огромную телегу и, сев в центр телеги, гоняет по небу шайтана, держа в одной руке вожжи, а в другой длинный кнут; от быстрой езды огромной телеги небо сотрясается, и нам слышится грохот грома. От свиста кнута сверкает молния, виднеются огни. Есть и другие толкования: Алла-Бабай, привязав арканами к своей огромной телеге тяжелые круглые предметы, похожие на гири, ездит по небу. Прикреплённые к телеге гири, подпрыгивая, производят гром, о чем татары думают, что гром производит Алла-Бабай. В такой момент они говорят своим детям: «Вон, ходит Тенгри-Бабай! Или: «Тенгри-Бабай гремит! Он посылает дождь и произращает для тебя хлеб, чтобы ты рос большим» [Исхаков, 2015: 30-32]. Изгнание Аллахом шайтана с помощью молнии на сегодняшний день остается одним из наиболее активных мотивов, участвующих в

формировании сюжетов, и встречается в мифологических рассказах, записанных у татар, проживающих в разных регионах.

Если Тенгри олицетворяет мужское начало, то второе божество верхнего мира – Умай олицетворяет женское начало и является супругой верховного бога Тенгри. Умай – божество, ведающее «рождением сынов человеческих», покровительница новорожденных, воинов, связанные с ней верования дошли у большинства тюркских народов до наших дней. По данным Л.П. Потапова, Умай у сагайцев, шорцев и бельтиров – это душа ребенка от рождения до трех лет [Потапов, 1973: 271]. В татарской народной культуре сохранилось лишь несколько фрагментов верований, связанных с Умай: у казанских татар умай называют матку, место расположения плода или женский детородный орган [Брусько, 2014: 27; Дәүләтшин, 1999: 58], у сибирских татар так называют пуповину [Урманчеев, 2002: 44].

По верованиям древних тюрков, если Средним миром правила Святая Земля-Вода («Ыдук Йер-Суб»), то Подземный мир подчинялся Эрлик-хану, который «разлучал людей» и «посылал им вестников смерти» [Кляшторный, 1979: 91-95]. Главный бог Среднего мира Земля-Вода, будучи связанным с культом земли и воды, рассматривался как покровитель тюрков, наказывающий за грехи. В надписи Кюль-Тегину он упоминается следующим образом: «весь тюркский народ вырождался, остался без потомков» – и якобы народ стал исчезать. Тогда Тенгри, священная Земля-Вода сказали: «Да не исчезнет весь тюркский народ, да будет он народом». Культ святой Земли-Воды занимал большое место в мифологических верованиях тюркских народов и, продолжая существовать на протяжении веков, дошел до наших дней в форме обожествления земли и воды и верований о духах-хозяевах природных локусов. Класс духов-хозяев, восходящий своими истоками к древнетюркской традиции, претерпел изменения и после распространения ислама, который оттеснил их в сферу отрицательных значений. Однако народная мифология соединила мусульманские представления и домусульманские верования, в силу чего ислам в традиционной

культуре татар стал представлять собой синтез доисламских религиозных верований и классических мусульманских традиций.

Анализ состояния «живой» мифологической традиции татар исследуемого периода показывает, что персонификация духов-хозяев воды и земли, в отличие от класса хозяев домашнего пространства, на сегодняшний день развита достаточно слабо. Если еще в начале XX века ни один обряд первого сева не обходился без обращения к духу-хозяину земли, а взаимодействие с духом-хозяином воды было строго регламентировано традицией, то к рубежу XX–XXI веков взаимоотношения с этими персонажами претерпели большие изменения, магическая мотивировка была отвергнута традицией и вера в хозяев сохранилась только на уровне заговорной традиции в форме лечебных ритуалов от болезней, насылаемых водой и землей при неправильном к ним отношении. Однако именно в такой форме народная мифология реализует отголоски древних верований, выражающиеся в почтительном отношении к этим природным локусам, связываемым с их духами-хозяевами только на уровне обращений в составе заговорных текстов.

Если Средним миром правила Земля-Вода, то Нижний мир у древних тюрков и монголов представлялся миром мертвых и подчинялся Эрклинг-хану. Самое раннее упоминание имени владыки преисподней Эркинга учёные связывают с эпитафией кыргызского хана Ынанчу Али Бильге (711-712), написанной на стеле Алтын-кёля («Нас было четверо высокородных – повествует от имени покойного автор эпитафии, – Эрклинг разлучил нас. Увы!») [Кляшторный, 2006: 248]. Имя Эркинг восходит к древнеуйгурскому слову Эркинг каган (могучий государь). Согласно буддийским преданиям, в прошлом Эркинг был святым монахом, обретшим сверхъестественное могущество. Однако он был убит по ложному обвинению и превратился в страшного вредоносного духа. Обезглавленный, но оставшийся в живых Эркинг приставил себе бычью голову, начал губить невинные души. Позже, укротив, его низвергли в подземный мир, где он стал владыкой загробного царства [Мифы народов мира, 1992: 667; Закирова, 2017: 18]. Хотя в древнетюркских письменных памятниках действия

Эрклига раскрыты недостаточно, в мифологических легендах, сохранившихся у саяно-алтайских тюрков и монголов, Эрклигу дается достаточно полная характеристика, он как демиург находит воплощение в качестве главного персонажа в текстах о сотворении земли.

Помимо четырёх главных божеств, упоминающихся в орхоно-енисейских надписях, китайских и армянских источниках, в древнетюркский пантеон входили божества-помощники. Эти данные содержатся в древнеуйгурских письменных памятниках. «Уйгуры с древнейших времен обладали государственностью, в Уйгурском каганате, основанном в VIII веке, в Караханидском государстве IX-XIII вв. уйгуры играли важную роль в управлении страной, распространении знаний и просвещения» [Корни наши едины, 2014: 24]. Науке известен памятник тюркской руники «Ырк битиг» («Книга предсказаний»), относимый ко времени Уйгурского каганата. «Ырк битиг» состоит из 65 коротких рассказов, в которых представлены фрагментарные и схематичные микросюжеты из жизни людей, фольклора, мифологии [Шәрипов, 2014: 68]. В качестве пролога к повествованию используется мифологический сюжет о космической катастрофе и восстановлении миропорядка.

Наверху была мгла, внизу был прах,
Птицы летели и сбивались с пути,
Звери бежали и сбивались с пути,
Сыны человеческие шли и сбивались с пути.

На третий год, по милости Неба,
Снова увидели друг друга
В здравии и благополучии.

Все радовались и веселились! [Кляшторный, 2006: 281; Мәхмүтов, 2002: 50].

Повествование, начавшееся с мифологического сюжета о сотворении мира, далее описывает историю героя: детство и юность, встреча с богом судеб вскоре после появления на свет, богатырское детство, противоречие с родителями, поиск невесты, военный поход, битва, подвиг, чудесное возвращение, подготовка юрты

к свадьбе, обращение к подземному и небесному богу, разгром ставки хана в результате набега, помощь бога судеб и возведение князя на ханский престол, достижение успеха. Как известно, сюжетная основа тюркского героического эпоса, получившего развитие в более поздние эпохи, основана на изображении доблестной победы героя, его похода, приключений и участия в чрезвычайных событиях [Мөхәммәтжанова, 2018: 3]. Возможность реконструкции сюжета мифического героя, заложенного в основу книги «Ырк битиг», позволяет говорить о зарождении героического эпоса уже в эпоху становления древнетюркских государств. Письменные источники этого времени составляют основу древнетюркского героического эпоса, получившего развитие в период Золотой Орды (1243-1502) и тюркской письменной литературы средних веков и определяют дальнейшие пути развития эпического фольклора тюркских народов.

В книге «Ырк битиг» древнетюркский Тенгри претерпевает ряд изменений, его персонаж усложняется, возникают новые сюжеты, рядом с ним появляются второстепенные божества и божества-помощники. Именно в этой книге упоминаются божества «второго плана»: «бог путей на пегом коне и бог путей на вороном коне, именуемые Йол-тенгри» [Кляшторный, 2006: 311-312]. Один из них превносит в жизнь народа благодать, а другой занимается наведением порядка в государстве, оба действуют по поручению Тенгри, осуществляют его желания и, всегда находясь в пути, связывают между собой Верхний и Средний миры.

Таким образом, представления о божествах древнетюркского пантеона образуют систему мифологических верований, общую для тюрков Центральной Азии и гуннов Северного Кавказа, о чём свидетельствуют орхонские стелы, надписи енисейских киргизов, древнеуйгурские памятники, данные мусульманских авторов, китайские источники. По мнению С.Г. Кляшторного, учитывая несомненное тождество гунно-болгарского и древнетюркского пантеонов и время миграции праболгарских племен (племенного суперсоюза теле), оставивших свою центрально-азиатскую прародину не позднее V в., следует считать, что та сложная религиозно-мифологическая система, которую

мы именуем «древнетюркским пантеоном», сформировалась в окончательном виде еще до середины I тыс. н.э. [Кляшторный, 1987: 71].

На сегодняшний день наряду с вышеуказанными памятниками для реконструкции мифологической системы татар роль информативного источника, отражающего преломление древних мифологических верований и актуальную живую традицию, выполняет «низшая мифология», т.е. информация мифологического содержания, связанная с духами-хозяевами, не имеющими божественного статуса, персонажами народной демонологии, обрядовой культурой и верованиями. Мифологические тексты о персонажах низшей мифологии функционируют в многообразных локальных вариантах в различных этнических традициях татар. Следует иметь в виду, что речь здесь не о зеркальном отражении древнетюркской традиции, а о системе мифологических представлений, восходящих к древнетюркским мифологическим верованиям, которые претерпели изменения на протяжении тысячелетий в процессе формирования татарского народа, вобрав в себя иноэтнические и религиозные элементы, но сохранив при этом единую общетюркскую основу, которая находит отражение в духовной культуре татар.

При выявлении древних пластов и истоков художественного творчества одними из ценных источников считаются предания и легенды. Если предания хранят в себе память народа о важных исторических событиях и личностях, то легенды представляют собой эпические произведения, основанные на фантастике и вымысле и воспринимаемые как рассказчиком, так и слушателем в качестве реальных историй. С этой точки зрения отдельного внимания заслуживают генеалогические легенды, распространенные еще в древнетюркский период и зафиксированные в письменных китайских источниках, т.к. в них отражены мифологические воззрения древних тюрков о происхождении первых тюркских племен.

Эти легенды, расцениваемые в науке как первые фольклорные произведения тюркских народов, отражают начальный этап этногенеза тюркских, в том числе тесно связанных с ними киргизских, кыпчакских, телеских (огузских)

племен. В одном из вариантов легенды, сохранившемся в китайских источниках (Вэй ши, Суй шу) и относящемся к VI веку, говорится о том, что племя Ашина из дома Хунну (Сюнну) было истреблено врагами у Западного моря. Из огромного племени в живых остался только десятилетний мальчик, которого вырастила волчица. В одной из пещер горы Гаочан (Турфанский оазис), т.е. в Восточном Тянь-Шане, волчица родила десятерых сыновей. Каждый из них стал предводителем рода, а самый сильный – вождём династии Ашина. Впоследствии число родов увеличилось, вождь племени, один из наследников Ашина Асянь-Шад переселил своих подданных – «потомков волчицы» на Алтай [Бичурин, 1950: 220-221; Liu-Mau-Tsai, 1985: 5].

Согласно этой легенде, род Ашина, переселившийся на Алтай, вобравший в свой состав местные иранские племена и воспринявший наименование *тюрк*, связывает свою историю с азиатскими хунну. По местным обычаям, детям, рождённым на этой территории, давали родовые имена матерей, в связи с чем родоначальник рода, берущий свое начало от волчицы, получил имя Ашина. По мнению С.Г. Кляшторного, слово «ашина», означавшее в иранских языках синий цвет, впоследствии послужило причиной именования тюрков в орхон-енисейских надписях «кёк тюрк» («голубые тюрки») [История татар, 2002: 220]. Если обратиться к истории, то главная идея, заложенная в основу генеалогической легенды, подтверждается и историческими источниками. «В 460 году племя Ашина подчинялось апарам (по-китайски – жуань-жуань, по-европейски – авар). Они мигрировали из Восточного Туркестана на Алтай. На Саяно-Алтае тюрки, как и их предки хунну, наладили добычу железа и изготовление изделий из него, доведя ремесло до высокого уровня» [Дэүләтшин, 1999: 23]. Род Ашина, переселившись на Алтай, сплотил вокруг себя местные племена, став к 545 году самостоятельным народом и утвердившись на международной арене как могущественное государство, что послужило началу эпохи тюркских каганатов в степях Центральной Азии.

В китайских источниках сохранился еще один вариант генеалогической легенды, связанный с образом волчицы. Предки племени Тукю¹ отделились от государства Со, располагавшегося севернее государства хунну². Старейшину аймака именовали Апанбу. Всего их было 70 братьев, один из них родился от волчицы, его звали Ичжини-нишиду. Род Апанбу был истреблен врагом. Ичжини-нишиду обладал необычайной природной силой и мог наводить ветры и дожди. Он взял в жёны дочерей божества лета и божества зимы. Первая жена подарила ему четырех сыновей. Его старший сын превратился в лебедя и господствовал во владении Цигу³. Второй и третий возглавили отдельные государства, а четвертый Нодулу-шад, сплотив вокруг себя племена Апанбу, спас их от смерти и был провозглашен их правителем. Он был назван Тукюе. У Нодулу-шада было десять жён, сына самой младшей жены звали Ашина. После смерти отца, нужно было избрать одного из сыновей вождём, для чего они должны были подойти к самому высокому дереву и померяться силами в прыжках в высоту. Выше всех прыгнул Ашина, его и признали государем, и он взял себе имя Асянь-шад. Тюркский каганат, в качестве его преемника, возглавил Тумын (Бумын) [Бичурин, 1950: 221-222; Liu-Mau-Tsai, 1958: 489; Кляшторный, 2010: 184-185].

Ещё в одной легенде, восходящей к мотиву рождения от волка, повествуется о происхождении уйгурского народа от брака человека с волком⁴. У шаньюя – властителя хунну родились две дочери необыкновенной красоты. Окружение хана приравнивало их к богиням. Шаньюй, не считая людей равными своим дочерям, решил предоставить их Небу (божеству неба), и построил для девушек высокий терем в безлюдном месте. Спустя три года мать хотела вернуть девочек, но шаньюй был против: «Пока не пришло время», – говорил он. Через

¹ В китайских источниках тюркоязычные племена, возглавляемые Ашина называли тукю (Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1967. С. 22).

² По мнению Потапова Л.П., Со – древнее государство, в котором проживал народ сяньби. Входящие в состав сяньби племя топа (тоба) называли Со-Лу, т.е. варвары (Потапов Л.П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах // СЭ 191. № 5. С. 79-86.).

³ Цигу – одно из наименований племен, связанных с этногенезом енисейских киргизов.

⁴ В данной легенде речь идет о союзе племен, называемых гаогюй, гаоцзюй, высокие телеги, теле и являющимися предками уйгуров, кочевавшими в степях Монголии и Джунгарии в IV-V вв. Изложенная в легенде идея подтверждается историческими источниками, происхождение этих племен связывают с хунну (Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. Степные империи древней Евразии. СПб, 2005. С. 48-55).

год к терему пришёл старый волк и, выкопав логово, стал там жить. Младшая дочь шаньюя, приняв волка за посланника неба и не обращая внимания на возражения сестры, спустилась к нему и родила от него мальчика. Потомки этого ребенка размножились и впоследствии образовали целое государство [Бичурин, 1950: 214; Закирова, 2017: 24].

Подытоживая анализ мифологических сюжетов, содержащихся в китайских источниках, можно сказать, что общетюркский культ волка восходит к древним временам. У тюркских народов волк представлялся, прежде всего, божественным животным, ниспосланным Небом, и восходил к одному из древнейших мифологических воззрений – культу предков. Взаимосвязь культа пещеры с культом предков, кроме вышеназванных источников, зафиксирована в трудах аль-Бируни, жившего в X-XI вв., и в исследованиях турецкого учёного П.Н. Боротав. В своем выступлении на Конгрессе, проходившем в Кембридже в 1954 году, Боротав представил текст легенды о происхождении тюрков [Borotav, 1954: 23]. Позже к этой легенде в своих трудах обращались Ж.П. Ру и Л.П. Потапов. Содержание легенды гласит: «На границе Китая в горах Каратага вода затопила пещеру и заполнила глиной яму, имеющую форму человеческого тела. Под действием солнечных лучей в течение девяти месяцев модель ожила. Этот первый человек именовался Ай-Атам и жил один 40 лет. Затем благодаря наводнению появился второй человек, на этот раз женщина. Они поженились и родили 40 детей. Ай-Атам прожил 120 лет, из них 40 лет после смерти супруги. Он был первым королем тюрков. Его похоронили в той же пещере и поставили там статую из золота. Это место стало почитаться тюрками» [Потапов, 1991: 80]. Содержание легенды объясняет происхождение тюркских народов и первого человека, который впоследствии стал правителем тюрков, и обосновывает мотив «пещерного рождения» предков.

Возможность перекрестной проверки китайских известий о связи культа пещеры с культом предков у тюрков представляется в легенде из работы аль-Бируни: «У индийцев были в Кабуле цари из тюрков, происходивших, как говорили, из Тибета. Первым из них пришел Бархатакин. Он вошел в пещеру в

Кабуле, в которую нельзя было войти иначе как боком или ползком. Там была вода, и он положил туда еду на несколько дней. Пещера эта известна до сих пор и называется Вар... Через несколько дней после того, как Бархатакин вошел в пещеру, вдруг выходит кто-то из нее, когда люди были в сборе и видели, что он как бы рождается из чрева матери. Он был в тюркской одежде, состоявшей из каба, высокой шапки, башмаков и оружия. Народ воздал ему почести как чудесному существу, предназначенному на царство, и он воцарился над теми краями с титулом кабульского шаха. Царство оставалось за его сыновьями в течение поколений, число которых около шестидесяти» [Цит. по: Кляшторный, 2010: 186]. Этимологию имени Бархатакин (Барах-тегин), опираясь на словарь М. Кашгари, С.Г. Кляшторный связывает со словом *barah~baraq*, что означает «собака, покрытая густой шерстью», «лохматая собака». Исходя из этого, он обратил внимание на синонимичность обозначения волк~собака в сказаниях многих тюркских и монгольских народов и показал дальнейшее развитие древнетюркского культа пещеры во взаимосвязи с культом зверя-прародителя и идеей божественного происхождения кагана в средневековой тюркской культурной традиции.

Мотив обожествления волка, восходящий к древнетюркскому периоду, нашел отражение не только в средневековых, но и в дошедших до наших дней произведениях устного народного творчества. Существует сюжет, встречающийся в эпосе тюркских народов (алтайцы, чуваша, хакасы, татары и др.), а также татарских легендах: волк спасает от гибели народы, заблудившиеся среди лесов и гор. По мнению Ф.И. Урманче, здесь речь идет о древних тюркских племенах, обитавших на территории Центральной Азии среди Алтайских гор, т.к. анализ фольклора тюркских народов показывает, что образ волка, пройдя за три-четыре тысячи лет большой путь от Тибета до Средней Волги и Урала, превратился в одного из главных персонажей тюрко-монгольской мифологии [Урманче, 2008: 63]. Как видно из вышеприведенных материалов, образ «пещеры» и мотив рождения предводителей тюркских племен от волчицы берут свое начало в древнетюркской традиции и на протяжении веков повторяются в различных

сюжетах, всплывают в произведениях устного народного творчества и письменной культуры. По мнению Л.П. Потапова, культ «пещеры», будучи государственным культом в Тюркском каганате, определяется как место рождения волка-родоначальника и первого человека, подтверждает божественное происхождение каганов и объясняет традицию ежегодных жертвоприношений каганов в пещерах предков [Потапов, 1991: 82]. Преломление этого культа учёные видят и в Бугутской стеле (532 год), найденной в 1968 году в Монголии и отражающей начальный этап тюркских каганатов. На данном эпитафическом памятнике над мальчиком с отрубленными руками и ногами изображена прикрывающая его сверху фигура волка. Данная стела, найденная во второй половине XX века, несмотря на то, что была написана за 150 лет до орхонских надписей, сохраняет ту же основную структуру и сюжет. Вместе с тем примечательно то, что в этом источнике упоминается имя Ашина, которое не встречается в других тюркских письменных памятниках, а известно только из китайских источников. Нахождение Бугутской стелы еще раз доказывает, что, несмотря на то, что орхонская культурная традиция возникла в колыбели многовековой цивилизации при участии разных народов и разных языков, она основывается на древнетюркской традиции.

Таким образом, система мифологических представлений и верований, взявших своё начало со времён хунну / гуннов, пройдя древнетюркский период, соединившись с исламскими представлениями, дошла до сегодняшнего дня, легла в основу эпических жанров, которые в дальнейшем получили своё развитие в устном народном творчестве, определила фонд мотивов многовековых сюжетов и нашла свое место в афористических формах творчества в виде лексических единиц, фрагментов верований. Древнетюркская мифология со всеми ее историческими напластованиями, конечно, не сохранилась полностью и не определяется во всех компонентах мифологической традиции, но, несмотря на это, она легла в основу дальнейшего развития мифологической системы, органически соединившись с мусульманской традицией, влившейся в культуру татар и определившей ее религиозно-магический синкретизм.

Отдельное внимание в ходе выявления основных компонентов мифологической традиции в историко-культурном контексте следует уделить «народному исламу», который в отличие от «официального» ислама представляет собой сложный сплав местных традиций, сформированный на основе домусульманских верований, обрядовых традиций и культов, и классических мусульманских традиций. «При этом важно понимать, что в обыденном сознании верующих мусульман все в совокупности поверья и ритуалы, вне зависимости от их реального происхождения, воспринимаются как мусульманские» [Сызранов, 2007: 163-164]. В силу различного рода причин данная проблема «далеко не всегда хорошо исследована и отражена в отечественной гуманитарной литературе. До недавнего времени в науке господствовала концепция «народного двоеверия». Она подразумевала, что наблюдавшиеся этнографами и фольклористами XIX–XX веков формы крестьянской религиозной жизни представляют собой простое смешение языческих традиций и официального религиозного культа. Однако современные исследования показывают, что это не так, что крестьянская культура выработала собственные формы религиозной жизни, не имеющие прямой связи с язычеством и, в то же время, далеко не тождественные официальному исламу» [Давлетшина, 2020: 30].

На современном этапе активные исследования в области мусульманского культа у татарского народа ведутся этнологами Сибири – А.Г. Селезнев, И.А. Селезнева, И.В. Белич [Культ святых, 2009], Астрахани – А.В. Сызранов [Сызранов, 2007] и т.д. В Республике Татарстан вопросы религиозной составляющей духовной культуры татар рассматривают М.И. Ахметзянов [Ахметзянов, 2000], Ф.С. Баязитова [Баязитова, 1995], Ф.Г. Гарипова [Гарипова, 2001; Авыллар һәм калалар тарихыннан, 2003], Ф.Х. Завгарова [Завгарова, 2007], Р.К. Уразманова [Уразманова, 2014].

Но, несмотря на обширный пласт научных исследований, вопросы содержательной и структурной составляющей религиозных представлений в мифологической традиции татар остается малоисследованной и выходит за рамки данной работы. С методологической точки зрения для нас важно то, что ислам

составляет неотъемлемую часть народной культуры, по-разному отражающуюся на разных культурно-исторических этапах развития мифологической традиции. Ввиду этого широкий пласт составляющих «народного ислама», таких как культ святых мест, комплекс религиозных рукописных памятников, фольклорный материал народно-религиозного содержания, синкретизм домусульманских и религиозных обрядовых традиций и др. не будет рассмотрен в рамках данной работы. Основное внимание при анализе живой мифологической традиции татар будет уделено синтезу традиционных и религиозных знаний о мифологических персонажах, получивших на современном этапе развития фольклорную форму и функции, а также системе внеисламских по происхождению религиозно-фольклорных образов (например, духов-хозяев природных и домашних локусов), вобравшей в себя религиозные верования и практики.

Выводы по главе I.

1. Проблема взаимодействия литературы и мифологической традиции уходит своими корнями далеко вглубь времен. Каждый новый виток истории и научных исследований приносил новые знания в уточнение взаимоотношений этих двух систем, однако совершенно новый этап был обозначен применением мифопоэтического подхода к данной проблеме. Именно в рамках данного подхода уровни и формы проявления художественного мифологизма получили научное обоснование, были определены механизмы проявления мифологического начала в художественном тексте. Однако содержательная сторона художественного мифологизирования, а также структурное обоснование форм проявления данного явления не рассматривались в отношении к живой мифологической традиции народа. В нашем исследовании мы исходим из того, что именно живая мифологическая традиция формирует содержательное наполнение уровней и форм художественного мифологизма и его национально-обусловленное содержание.

2. Художественный мифологизм понимается нами как явление, обозначающее многовариантное присутствие мифа в литературном тексте как в

форме заимствованных или созданных автором мифологических сюжетов, мотивов и образов, так и в форме существенных признаков мифологического мышления и мифологической картины мира, которые представляют собой очевидную сторону художественного текста или могут быть выявлены аналитическим способом. Если элементы эксплицитного (внешнего) уровня характеризуются актуализацией конкретных персонажей, общеизвестных деталей, имен, сюжетов легенд, преданий, сказок и др. жанров мифологического содержания, намеренно используемых автором в произведении; то в основе мифологизма имплицитного (внутреннего) лежит соотнесение структурных элементов произведения (сюжета, образной системы, хронотопа и др.) с универсальными мифологическими схемами мироустройства и образцами, которые хранятся в общемировом культурном фонде и сознании носителя традиции, впоследствии наполняясь данными воспроизводимой традиции. В то же время вполне закономерен очевидный синкретизм проявления художественного мифологизма в литературных произведениях, ни один из представленных типов не встречается самостоятельно, что объясняется синкретизмом самого «мифологического» текста, который объединяет разноструктурные содержательные элементы.

3. Структура художественного текста, ориентированного на разные уровни присутствия мифологического текста, воплощается в литературе посредством конструирования художественной модели мира, объединяющей в себе основные параметры мифологического мышления и индивидуально-авторское начало, что способствует синтезу универсальных параметров миромоделирования с этнической мифологической информацией и авторским мировосприятием. Подобный синтез мифологического и авторского мировосприятия в процессе художественного мифологизирования приводит к конструированию открытой (объединяющей реальный и фантастический миры в едином пространстве) и закрытой (создающей замкнутую мифологическую реальность, не имеющую связей с обыденным миром) моделей мира. Способность литературы к строгой структурной организации художественного текста способствует не только

непосредственному освоению мифологической традиции, но и видоизменению мифологической структуры согласно законам поэтики. Это позволяет говорить о художественном моделировании «литературного мифа», в рамках которого объединяются структурные и содержательные компоненты мифологической и литературной традиции.

4. Мифоориентированные тексты являются «вторичными» художественными структурами, выстраивающими мифологическую модель мира не только посредством воссоздания художественно обусловленного авторского мифа, но и путем обращения к универсальным сюжетным матрицам, периодически воспроизводимым в культурной традиции. Подобные матрицы, возникшие в рамках архаических представлений и существующие на протяжении веков в разных традициях в виде мифологических моделей, требуют к себе пристального внимания, поскольку удерживаются культурой и наполняются мифологической информацией, обусловленной этнической традицией. Именно подобные сюжетные матрицы имеют способность к периодическому воспроизведению в разнообразных культурных, в т.ч. литературных традициях, сохраняя при этом свою структуру, но заполняясь мифологической информацией, составляющей семантическое ядро мифологической картины мира отдельно взятой этнической традиции.

5. Мифологическая картина мира должна реконструироваться не только по материалам «давно забытой» архаической мифологии, но и с учетом мифологических компонентов включенных в принимающую культуру религиозных систем и актуальную мифологию живой традиции. Система мифологических знаний носителя традиции, в т.ч. писателя складывается не только из общепринятых и общедоступных знаний, восходящих к архаичной мифологии развитых мифологических систем, но и воспринимает сложносоставной этнический компонент культуры, в котором заложена разностадиальная мифологическая информация. Применительно к татарской культуре основными конструктами мифологического сознания является система древнетюркских религиозно-мифологических представлений со всеми ее

историческими напластованиями; мусульманская мифология, получившая своеобразное преломление как в официальной, так и в народной традиции; а также народная мифология, представляющая собой комплекс суеверных представлений о различных духах низшей мифологии и вообще о потустороннем мире, с которым человек соприкасается повседневно и непосредственно. Ввиду этого при описании отдельно взятой мифологической традиции и истоков мифологизации художественной литературы важно учитывать не только современное состояние мифологической системы, но также синкретизм ее составляющих, обусловленный стадийным и конфессиональным аспектами, характеризующими тип той или иной национальной традиции.

ГЛАВА 2. АКТУАЛЬНАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ТАТАР И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

2.1 Народная демонология татар как система: границы понятия

Живая мифологическая традиция отражает актуальный срез мифологических представлений, характерный для конкретного исторического этапа развития национальной мифологической системы с вкраплениями разновременных слоев верований. Низшая мифология – наиболее стойкий раздел мифологии по сравнению с высшей и наиболее восприимчивый к культурно-историческим изменениям и влияниям – рассматривается нами в широком аспекте как система мифологических представлений, вобравшая в себя «во-первых, весь круг мифологических персонажей вместе с их характеристиками и многообразными признаками; во-вторых, сам по себе полный состав демонологических функций; в-третьих, ряд мифологических мотивов, не связанных напрямую с конкретным образом («добывание цветка папоротника», «вихрь как свадьба нечистой силы и др.»); наконец в эту систему включается состав всей мифологической лексики, народной фразеологии, специфической терминологии, имеющей демонологическую интерпретацию» [Народная демонология Полесья, 2010: 16-17]. Иногда для терминологического обозначения этой области народных верований применяют термины «народная демонология» и «актуальная демонология», чтобы разграничить ее с демонологией эпической и сказочной, утратившей свою достоверность в народном сознании и, соответственно, не актуальной на данном этапе времени. Это позволяет обозначить разницу «между абсолютно достоверным лешим и сказочной бабой-ягой, в существование которой не верит никто, кроме маленьких детей, а этого недостаточно для полноценного утверждения статуса данного персонажа» [Неклюдов, 1998: 10].

Процесс угасания народной традиции, затронувший весь спектр разделов традиционной культуры, не оставил в стороне и систему мифологических

представлений. Одним из наиболее устойчивых компонентов мифологической традиции оказался круг верований о персонажах низшей мифологии, степень сохранности которых напрямую зависит от «актуальности» мифологического образа. Само понимание низшей мифологии как системы персонажей, функционирующих в повседневной жизни и пребывающих рядом с человеком, определяет устойчивость комплекса мифологических представлений о персонажах народной демонологии. «В основе низшей мифологии лежит одушевление всего окружающего мира, всех объектов культуры (построек, сооружений, орудий, хозяйственных угодий, видов деятельности), природы (включая стихии, погоду, элементы ландшафта), состояний человека (болезнь, безумие) и обстоятельств его жизни (несчастье, случайность, удача)» [Власова, 1995: 9]. Мы считаем, что «непосредственная связь этих верований с ежедневным существованием человека, возможность объяснения и интерпретации некоторых явлений действительности как результата жизнедеятельности мифологических персонажей, существование в человеческом сознании иллюзии воздействия на окружающий мир и свое будущее посредством мифоритуальных практик обеспечивают жизнестойкость народной традиции» [Давлетшина, 2020: 125].

В существующих работах по татарской фольклористике и этнографии, включающих сведения о народной демонологии, научному анализу подвергается разнообразный материал, они свидетельствуют о живом интересе исследователей к вопросам и проблемам «низшей» мифологии [Бакиров, 2008; Дәүләтшин, 1999; Жамалетдинов, 2015; Закирова, 2017; Кариева, 2000; Касимов, 2004; Мәхмүтов, 2008; Миңнуллин, 2003; Мөхәммәтжанова, 2018; Садекова, 2001; Урманчиев, 2007, 2009, 2011; Татар халык ижаты, 2004; Ямалтдинов, 2016; Яхин, 2000 и др.]. Однако следует обратить внимание на то, что в основе многих работ советского и постсоветского периода лежит один и тот же корпус текстов из разновременных источников, которые приводятся в качестве иллюстративного материала. Смешение фольклорных текстов без учета времени и региона записи в рамках одной работы представляет существенную проблему для изучения демонологии и скорее является тенденцией, нежели частным случаем. В результате в научной

литературе сложилась традиция описания отдельных мифологических персонажей путем перечисления стандартного набора функционально-семантических признаков. Однако сложно вспомнить традицию, в которой демонологические представления были бы столь универсальными и не изменялись на протяжении долгого времени. Напротив, эта часть народных представлений постоянно подвержена влиянию многих факторов, и без их учета комплексное исследование невозможно.

Живая фольклорная традиция, исследуемая фольклористами в ходе экспедиций, изобилует текстами, представляющими собой синкретичное явление, выходящее за рамки традиционных фольклорных жанров. Основными источниками для изучения низшей мифологии являются мифологические рассказы и вербально оформленные демонологические представления (поверья). Дискуссии о том, как разграничиваются эти жанры, имеет ли смысл включать в сборники мифологических рассказов поверья, что делать с записями, пересказывающими поверья с оценочной характеристикой информанта – до настоящего времени остаются открытыми. Основная проблема заключается в том, что тексты, записываемые в ходе экспедиций, не всегда укладываются в сюжетное клише мифологических рассказов, включая в себя рассказ о мифическом существе и его повадках, об опасных последствиях контакта с ним, о формах обращения и ритуальных действиях, предопределенных традицией. Попробуем провести анализ подобного текста, записанного автором во время экспедиции в Пестречинском районе Республики Татарстан и содержащего разноуровневую мифологическую информацию о мифологическом персонаже «йорт иясе» (дух-хозяин дома).

1. [Беренче класста укыган чагым гынайы ул. Шулай тышка чыктым. Менә шулай сарай почмагы. Сарай почмагында жомычкалар куелган. Әби әйтә, кызым, ди, жомычка да ала кер ди. Хәзер караңгы бит инде. Чын бу. Тотам, мин тоткан саен йоп-йомшак мамык шикелле әйбер. Тоткан саен һаман өскә үрмәли, һаман өскә үрмәли. Мин куркып киттем дә инде. Шулай кулга тоткан көе жыгылып

калганым. Ул әйбер китте инде ул. Ап-ак ул, мәче шикелле. Ул жәрт иясе булган, диде әбием. Менә анысы бер]. 2. [Икенче... Уята торалмый калсаң. Например, исемеңне әйтеп уята. Часто йәшә ул. Исемеңне әйтеп йәшә. Жәрт иясе ул. Моны бөтен кеше белә]. 3. [Мин менә атна саен жәрт хужама юып сөлге эләм. (Кайда эләсез сез аны?) Эләм менә, мич кырына эләм]. 4. [Мин аны малайга да, киленгә дә әйтәм. Берегез дә моңа кулыгызны сөртмәгез дим. Ул минем жәрт хужамныкы. Мин аңа үзем дә сөртмим]. 5. [Нурания беркөнне кайткан, битен дә сөрткән. Кулын да сөрткән. Нәсимә апа, ди, менә кечкенә кул, нәзек кенә ди, тырнагы аппакка буяган, ди, төшемә керде, ди. Миңа кулын суза, ди. Олан, мәйтәм, кулыңны сөрттең мәллә? Керергә иренеп, ди, намаз укыганда, кулымы, битеме сөрткән идем, ди. Зинһар, сөртә күрмә, мәйтәм, жәрт хужасыныкы ул. Менә сөрткән, шул көннүк кергән]. (Аны элгәндә берәр сүз әйтәсезме?) 6. [Бисмилләһир-рахман-иррахим. “Жәрт ияләрем, жәрт хужам синең өчен бу”, дип элөп куям] (ПМА. Зап. от Рахматуллиной Н.К., 1936 г.р., д. Конево, Пестречинский район Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2007).

Данный фольклорный текст представляет собой соединение различных типов текстов. Рассмотрим каждый из них по отдельности. В первом тексте представлена быличка, повествующая о встрече информанта с мифологическим персонажем в облике белой кошки. Со слов своей бабушки она называет его *жәрт иясе*. Второй текст представляет собой поверье о том, что *жәрт иясе* будит тех, кто проспал. Третий текст описывает ритуальное действие – вывешивание полотенца на печь, совершаемое носителем традиции по отношению в описываемому персонажу уже во взрослой жизни информанта. Здесь же определяется локус духа-хозяина, а именно – печь. Четвертый текст представляет собой запрет на совершение действий с полотенцем, предназначенным для *жәрт иясе*. В пятом тексте информант рассказывает о том, что может произойти при нарушении запрета. Это обстоятельство тут же приводит к наказанию, которое представлено определенным клишированным действием, рассказываемым всем в назидание. В шестом тексте проговаривается обращение к мифологическому

персонажу, где раскрывается номинация данного персонажа в конкретной локальной традиции.

Анализ вышеизложенного текста показывает, что все его смысловые части объединены единой темой и неразделимы. При отсечении какой-либо из частей текста причинно-следственные связи разрушатся и единый смысл текста станет неясен. Научный анализ этого сплетенного текста позволяет фольклористу вычленив информацию о внешнем виде мифологического персонажа, его действиях по отношению к человеку, действиях человека по отношению к нему, номинациях персонажа, месте обитания и т.д. Однако вся эта информация становится доступной только в контексте единого смыслового поля. На деле же все происходит наоборот. Специалисты-филологи первым делом разделяют данный текст на несколько жанров, помещают каждую жанровую форму в различные сборники и анализируют их по отдельности. Таким образом, разрушаются все цепочки смыслов, заложенные в основу фольклорного текста, зафиксированного в конкретной локальной традиции.

В этом случае перед фольклористами возникает закономерный вопрос: как же тогда классифицировать данные виды текстов? Широко используемые термины «былички», «бывальщины», «мифологические рассказы» и «поверья» не раскрывают всей полноты текстов, так как наряду с этими жанрами в полевых материалах встречаются и другие. Термины «мифологическая проза», «устная сказочная проза» не позволяют идентифицировать все многообразие нарративов подобной тематики. Помимо прозаических информанты и исследователи оперируют поэтическими текстами, содержащими мифологическую информацию, например, к таковым относятся заговоры, приговоры и т.д. Несоответствие вышеуказанных нарративов рамкам существующих жанров вынуждает исследователей искать новый термин, который позволит комплексно проанализировать все разновидности текстов мифологического содержания.

Для объяснения и анализа нарративов, содержащих разноуровневую мифологическую информацию, ученые-этнолингвисты предложили использовать

термин «мифологический текст» [Левкиевская, 2006: 150], который определяется с учетом их прагматики и представляет собой наджанровую постройку. Мифологический текст «во-первых, содержит сведения о демонологических явлениях (в самых разных их формах – от хорошо сформированного образа мифологического персонажа до «иномирного» «нечто», почти не имеющего устойчивых форм выражения кроме функции, через которую она себя проявляет); во-вторых, содержит установку на достоверность этой информации (т.е. говорящий аттестует эти явления как элемент реальности, в отличие от других типов текстов, например, сказки, с их установкой на вымысел); в-третьих, реализует эту мифологическую информацию в виде одной из ситуационных моделей, закрепленных в общественной памяти, и в-четвертых, рассматривается как текст речевого жанра, т.е. как текст, функционирующий в разных формах бытовой, полубрядовой и обрядовой речи и воспроизводящийся в ней в определенных тематических, языковых и ситуативных формах» [Левкиевская, 2006: 150].

В связи с этим необходимо сказать о принципиальных недостатках в полевом сборе материалов традиционной культуры. Тексты, записанные собирателем, рождаются не в пустоте, а в результате целенаправленных вопросов собирателя. Содержание полученного информационного пласта знаний зависит не только от того, что знает информант, но и от того, как его спрашивают, как информант воспринимает собирателя. Поэтому при анализе полевых материалов важно учитывать контекст и вопросы собирателя, так как без этого материала мифологический текст начинает функционировать в научной среде как текст письменной культуры.

В русле подобных исследований тематический состав мифологического текста рассматривается нами достаточно широко. В рамках текстов подобной тематики рассматриваются не только сведения о мифологическом персонаже, но и любые проявления «иномирного», по-разному оформленные и выраженные в традиционных представлениях. В составе мифологического текста могут быть обнаружены любые сведения о мифологических явлениях в разных формах. К

примеру, у татар-кряшен Кайбицкого района РТ нами записано поверье о том, что после праздника Петров день нельзя ходить в лес по ягоды, так как, если ребенок умрет раньше своих родителей, ему на том свете не дадут ягод. При этом скажут: “*Анаң ашаган*” (“Твоя мать их съела”) (ПМА. В.И. Евграфьева, 1953 г.р.). Существует многочисленный пласт текстов о представлении души умершего человека в виде бабочки, птицы; о сновидениях, связанных с умершими; «хождении» умерших после смерти, мерах защиты от контактов с представителями этого класса и т.д. В такого вида текстах отсутствует описание мифологического персонажа, но дается информация о демонологических представлениях носителей данной традиции. Только из совокупности подобных текстов выстраивается мозаичная картина актуальной мифологической традиции, представляющей собой комплекс представлений о мифологических персонажах, их действиях, верованиях о персонифицированных явлениях, запретах, предписаниях, ритуалах и т.д.

Ввиду вышесказанного интересно, что объектом изучения фольклориста при таком подходе является не конкретный мифологический персонаж, а представление о нем, сформированное в коллективном сознании и воплощенное в тексте, воспроизводимое носителями той или иной традиции. Исследователь фольклора изучает не конкретные живые виды персонажей, обитающие в различных локусах, а представление о них в сознании носителей традиции. Поэтому при изучении актуальной народной демонологии татар важно держать в поле зрения все виды текстов, содержащих указание на демонологические представления и изучать их в рамках каждой отдельно взятой локальной традиции.

Публикаций полевых материалов, посвященных представлениям о персонажах низшей мифологии татар – единицы [Эхмэтжанов, 2012; Баязитова, 2018; Гильманов, 1996, 1999; Материалы по татарской диалектологии, 1955-1990; Татар халык ижаты. Риваятьләр һәм легендалар, 1987; Татар халкының миологияк ышанулары, 2016; Себер татарлары, 2017 и др.]. В большинстве случаев подобные материалы публикуются в рамках традиционно привлекаемых фольклорных

жанров [Милли-мәдәни мирасыбыз: Актаныш, 2010; Милли-мәдәни мирасыбыз: Түбән Новгород, 2011; Милли-мәдәни мирасыбыз: Апас, 2011; Милли-мәдәни мирасыбыз: Мари Эл татарлары. Бәрәңге, 2012; Милли-мәдәни мирасыбыз: Удмуртия татарлары, 2013; Милли-мәдәни мирасыбыз: Омск өлкәсе татарлары, 2015; Милли-мәдәни мирасыбыз: Арча, 2017; Милли-мәдәни мирасыбыз: Мамадыш, 2017; Милли-мәдәни мирасыбыз: Оренбург өлкәсе татарлары, 2016; Милли-мәдәни мирасыбыз: Самара өлкәсе татарлары, 2015 и др.], тогда как такие важные детали как особенности визуального облика мифологического персонажа, его атрибуты, статус по отношению к человеку, функциональная составляющая остаются вне сферы внимания исследователей. При исследовании мифологического персонажа как целостной системы признаков и функций мы стараемся выявить характерные черты этого образа, сюжетные мотивы, связанные с ним, мифологическую лексику и ритуальный контекст. Схема описания включает набор характеристик (имя, ипостаси, внешний вид, локусы появления, занятия, функции, взаимоотношения с человеком), в соответствии с которыми можно идентифицировать любого мифологического персонажа [Виноградова, 1994: 16-43]. В ее составе выделяются следующие категории, которые в зависимости от традиции могут достаточно сильно разветвляться:

1. Персонаж как таковой: имена персонажа, его внешний облик, локусы и время появления, атрибуты, характерные признаки, свойства «характера», сюжетные связи с другими персонажами в системе, происхождение.

2. Функции персонажа:

а) действия, направленные на человека и окружающую его действительность («мучить спящего человека», «наводить порчу», «отбирать у коровы молоко» и др.)

б) действия, не направленные на человека, представляющие собственное поведение персонажа («прясть», «хлопать в ладоши» и др.).

3. Действия человека по отношению к персонажу.

В ходе такого исследования о конкретном мифологическом персонаже «выявляется целостный образ, набор характеристик и функций мифологического

персонажа, который невозможно реконструировать без привлечения широкой источниковой базы. Кроме фольклорного материала, который традиционно привлекается при изучении персонажей низшей мифологии (былички, сказки, предания и легенды), в исследованиях представляется необходимым учитывать многообразные «малые» фольклорные формы. Вместе с тем, кроме поверий, дающих основную массу сведений о персонажах нечистой силы, необходимо привлекать данные обрядовой традиции (например, ритуальное кормление «йорт иясе» или изгнание «пәри»), а также мотивировки ритуально-магических действий, запретов и нормативных предписаний. Привлечение такого широкого круга источников приводит к расширению системы мифологических образов, включению в демонологическую систему образов с менее выраженным мифологическим статусом, а также раскрытию системы признаков и функций, характеризующих мифологический персонаж» [Давлетшина, 2011: 60].

В основу настоящего исследования легли наблюдения автора над живой мифологической традицией татар в течение последних 20 лет на территории Республики Татарстан, а также в местах компактного проживания татар в регионах Российской Федерации. Изучение актуальной мифологии проводилось по специально разработанной авторской программе «Религиозно-мифологические представления татар», основное внимание в которой уделялось народной демонологии, включающей мифологических персонажей со всеми характеристиками и признаками, а также весь круг основных мотивов и сюжетов, связанных с «низшей» мифологией.

Анализ современных мифологических представлений татар позволяет выявить несколько категорий наиболее активных мифологических персонажей, обладающих достаточно полной системой признаков и функций:

1. Демонические существа или духи:

- духи-хозяева природных локусов и домашнего пространства. В сфере актуальной «низшей» мифологии значительную часть занимают представления о духах-хозяевах (ия), привязанных к определенному месту (*йорт иясе, су иясе, киртә иясе, урман иясе, абзар иясе, су иясе* и др.);

- вредоносные существа – персонажи нечистой силы, приносящие вред человеку и находящиеся рядом (*албасты, жєн, пєри, шайтан* и др.);

2. Мифологические персонажи, генетически связанные с душами умерших людей. Мифологизация умерших – один из наиболее продуктивных механизмов создания демонологических образов в современной традиции татар. К мифологическим персонажам, происходящим из разных типов умерших людей, относятся; *убыр, ɵрєк, утлы елан, аздякы*, дети, умершие не имянареченными, а также представления о персонифицированной душе и т.д.

3. Люди со сверхъестественными способностями, к которым относятся все категории «знающих» людей (колдуны и знахари); обычные люди, вредящие односельчанам непреднамеренно, обладающие (постоянно или временно) «дурным» глазом, способные против своего желания наслать болезнь, мастера-профессионалы, магические специалисты.

Весь состав демонологических персонажей, входящих в сферу «низшей мифологии» татар, намного шире представленных выше категорий. Персонажи народной демонологии часто выступают в разных ролях, имеют множество ипостасей и проявляют себя в разных формах. Свойственные им черты, с одной стороны, должны характеризовать мифический мир как отличный от мира человеческого, с другой стороны – выделять отдельных персонажей среди остальных подобных фольклорных образов. В настоящее время наблюдается сокращение числа мифологических персонажей традиционной системы, сокращение актуальных мифологических функций и мотивов, связанных с конкретным персонажем, перераспределение мифологических функций в системе между персонажами, видоизменение имени персонажа от видового к родовому, заимствование персонажей из соседних мифологических систем, из художественной литературы, СМИ и т.д. Ввиду этого характеристика персонажа является одним из основных способов его идентификации, позволяющим определить «статус» духа, его роль и функции в системе традиционного мировоззрения.

В данной главе мы остановимся только на актуальных мифологических представлениях, составляющих ядро живой традиции, так как нашей целью является не системное описание мифологической традиции татар в диахроническом аспекте, а анализ ее современного состояния сквозь призму художественного сознания в ситуации рубежа веков. Мы исходим из того, что человеку свойственно объяснять происходящие рядом с ним мистические и необъяснимые явления влиянием потусторонних сил, при идентификации которых в первую очередь из глубин сознания всплывают данные своей традиции (в рассказе М. Амирханова «Убыр уты» читателя сопровождает основная ипостась *убыр* в виде огоньков, блуждающих по ночам на кладбище и причиняющих вред человеку, что и формирует движение сюжета, пробуждая в сознании читателя другие образы и сюжеты, связанные с этим мотивом), которые могут замещаться функциональными характеристиками «чужих» персонажей (в романе М. Кабирова «Убырлар уянган чак» мифологический образ *убыр*, борьба с которым составляет основной сюжет произведения, генетически восходит к народной традиции, сохраняя некоторые черты *убыр*, на которых мы остановимся позже, но в то же время автор накладывает на данного персонажа функции вампиров, которые не свойственны для татарской традиции). Потребность в объяснении иномирного «нечто» может приводить к тому, что осколки мифологических знаний накладываются на функции другого персонажа и происходит замещение некоторых персонажей единым персонажем-заместителем, каковым в традиции татар является персонаж нечистой силы *жсен* (мифологическая семантика данного персонажа удачно используется в произведениях З. Махмуди «Жен тыкрыгы», «Ахырзаман», З. Хакима «Жен бутады», где *жсен* и связанные с ним мотивы служат для реализации основного конфликта произведения и освещения проблемы уничтожения природы и человечества, разрушения института семьи и т.д.). Необходимость подробного описания актуальной мифологической традиции татар в разрезе наиболее активных мифологических представлений мы видим в том, что любой носитель традиции – независимо от того, верит он в существование потусторонних сил или

не верит – впитывает в себя верования, осколки образов, мотивировки действий, ритуальные контексты, которые проявляются в его сознательной и бессознательной жизни, а также в творческом процессе. Ввиду этого при анализе мифологизма литературы знание живой традиции является одним из важнейших элементов анализа, позволяющим проводить раскодировку мифологической информации.

2.2 Духи-хозяева домашнего пространства как синтез домашних духов

В системе традиционного мировоззрения татар одним из устойчивых элементов мифологической традиции являются представления о духах-хозяевах. В соответствии с общепринятым принципом классификации класс духов-хозяев в общем виде разделяется на духов-хозяев освоенного и неосвоенного пространств. Персонажи *духов-хозяев домашнего пространства* фиксируются на территории проживания татар повсеместно, мифологические тексты о них записываются практически в каждой деревне. Это привычный и положительный персонаж, с которым не связаны опасные происшествия, в случае выполнения регламента поведенческих правил, сформированных в локальной традиции. В сложной системе мифологических верований, объединяющей мусульманские и домусульманские представления об окружающей действительности, духу-хозяину домашнего пространства отводится место покровителя дома и всех его обитателей. Из всех представителей персонажей низшей мифологии именно эта категория духов-хозяев оказывается наиболее близкой к человеческому миру, так как позволяет чувствовать защищенность в «своем» пространстве при соблюдении установленных правил взаимодействия с потусторонним. Анализ доступных нам материалов показывает, что часто духи-хозяева домашнего пространства дифференцируются по видам хозяйственных построек. В зависимости от локальной традиции татар популярны как самостоятельные персонажи *духа-хозяина дома* и *хлева*, так и персонаж *духа-хозяина двора*,

покровительствующего не только семье, живущей в доме, но всему дворовому хозяйству.

В системе мифологических представлений поволжских татар *дух-хозяин двора* (*йорт хужасы, жорт иялэре, йорт иялэре, зат иясе* и др.), объединяет функции покровителя дома и скота, а самостоятельные персонажи *духа-хозяина дома* (*өй хужасы, нигез хужасы, жорт атасы, жорт анасы* и др.) и *духа-хозяина хлева* (*терлеклэр хужасы, мал иясе, Мэхүбэ түти, лапас хужасы, Зэнки бабай* и др.) функционально различаются. Несмотря на наличие отличий в комплексе действий и признаков данных персонажей, для них характерны три основные ипостаси: невидимая, антропоморфная и зооморфная. В большинстве случаев *дух-хозяин* домашнего пространства невидим, только иногда говорят о том, что он принадлежит к мужскому полу. О его существовании судят не по способности показываться на глаза, а по шуму, который он производит в доме. Если хозяин издает стук молотка или звук швейной машинки, то быть дому богатым. Если постоянно слышится звук веретена, то к бедности.

Өйдә тавышлар тынгач, пич астында теке-теке дигән тавыш ишетелә, тегү машинасыныкы кебек. Яхшы ул, чүкеч тавышы я тегү машинасының тавышы булса. Орчык эрлэгән тавыш ишетсәң, начар була. Ызба иябез тимерче безнең. (Там под печью, когда в доме совсем тихо, слышен звук швейной машины. Хорошо это, когда слышится стук молоточка или швейной машины. Если же услышишь звук веретена, плохо будет. Наш хозяин, думаю, кузнец) (ПМА. Зап. от Фаузии Нурдиновны Яфизовой, 1935 г.р., д. Ст. Чукалы, Дрожжановский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2018).

Среди зооморфных ипостасей *духа-хозяина* домашнего пространства «интерес представляют две устойчивые ипостаси *хозяина двора*: кошка и змея. Если *хозяин двора* представляется в виде кошки, обычно белого цвета, то он в данной традиции может показываться и в человеческом облике. При этом на всей территории проживания поволжских татар маркированной в основном остается

вредоносная функция кошки, т.е. *хозяин двора* проявляет себя в этом образе как дух, беспокоящий и пугающий людей.

Второй зооморфной ипостасью *хозяина двора* выступает змея (*жорт жыланы*) – напротив, самостоятельный персонаж. С ней связана прогностическая функция. Если в доме увидишь змею, то обязательно жди несчастья: обычно это предвещает смерть хозяина.

Жорт жыланы бөтен кешедә дә бар диләр бит. Жорт жыланы чыкса, хәерлегә булмый, диләр. Ап-ак була. Һәр кешедә була. Менә бездә бер кеше бар. Жортына чыккан диләр. Үзе дә үлде, иптәше дә. Идән астында тора ул. (Говорят, домашняя змея у всех есть. Если домашняя змея покажется, то жди несчастья. Белая она бывает. У каждого в доме есть. Вот у нас был один человек. Говорят, у него в доме появилась. И сам умер, и жена его. В подполе она живет) (ПМА. Зап. от Елены Ивановны Скворцовой, 1935 г. р., д. Янцывары, Пестречинский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2007 г.).

Домашнюю змею наделяют общепатронажной (она воплощает долю, счастье, богатство, нормальность течения жизни в доме) и прогностической функцией. В образе змеи маркированы именно положительные черты. Змея – *дух-хозяин*, от существования которой зависит благополучие в доме; при этом ей не приписываются вредоносные действия» [Давлетшина, 2019: 36].

Антропоморфный облик духа-хозяина чаще в образе пожилой женщины, реже старика или взрослого мужчины характерен для всей исследуемой территории. Внешний вид и облик *духа-хозяина дома* часто напоминает живых или умерших хозяина или хозяйку в смутно просматриваемой светлой одежде. Дух-хозяин обязательно седой, но лица его никто никогда не видит, хотя в большинстве случаев информанты уверены, что он преклонного возраста.

Йорт иясе дигәннән, хәзер, безнең бабай бик дини, икенде, ахшам вакыты булды микән инде, кич белән. Шунда карасам – келәт белән абзар арасында бабайның альяпкычын япкан, бабайның бүреге, бабай эт оясын көрәкләп йөри, кулында себерке. Хәзер, бабайга кердем дә мин, йөгереп кердем дә, бабай дип,

дәштем эле аңарга, бабай дәшмәде. Хәзер, бабай намаз укып утыра, бабай син ич дим, тегендә эт оясына саламнар жәясең анда, дидем дә, юк, кызым, мин намаз укыйм ди. Кызым, шаулама, беркемгә дә сөйләмә, ди. Ул йорт иясе этнең урыннарына йомшак ни сала, ди. Менә шул йорт ияседер ул, кызым, кешегә сөйләмә, йорт иясе бизмәсен диде.

(Есть, говорят, да. Что бы я не говорила, обманом может показаться. Маленькой еще я была. В старом доме мы жили. Дедушка у меня был очень религиозным человеком. Вижу однажды, вечерело уж тогда, между клетью и хлевом старичок какой-то в дедушкином фартуке, дедушкиной ушанке ходит и подметает двор. Прибежала я домой, как сейчас помню, и говорю дедушке: “Ты же там во дворе только что был”. А дедушка за намазом в это время находился. Выслушал меня и отвечает: “Не шуми, доченька, это хозяин двора ухаживает за животными. Шуметь нельзя, иначе отвернется от нас”. Вот такой случай произошел со мною в детстве) (ФФ РЦРТК. Зап. от Махруй Мислахетдиновны Садыковой, 1938 г. р., д. Тат. Саралы Лаишевского района Республики Татарстан. Соб. Ф.Х. Завгарова).

«Наряду с представлениями о существовании мужских и женских персонажей, необходимо отметить, что номинации *хозяина дома*, произносимые во время обращения к нему, в большинстве случаев произносятся во множественном числе, а это свидетельствует о том, что персонаж *хозяин дома* был не один. “*Яхшыларым, әйдә безнең белән бергә яшәгез*”. (“Мои хорошие, давайте вместе жить”) (ПМА. Зап. от Ивана Васильевича Иванова, 1929 г. р., с. Кряш-Серда, Пестречинский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2006 г.). “*Йорт ияләре, йорт хужсалары, барыгыз минем белән*” (“*Хозяева дома, пойдёмте со мной*”) (ПМА. Зап. от Гульчиры Мифтаховны Габдрахмановой, 1935 г. р., д. Уллы, Высокогорский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2006 г.).

Скорее всего, в прошлом персонаж *хозяин двора* объединял в себе совокупность духов, отвечающих за порядок и благополучие в доме.

Подтверждение этому мы находим в мифологии тюркоязычных народов Поволжья, Средней Азии, Северного Кавказа, Западной Сибири, Алтая и Саян. Духи, постоянно пребывающие в каком-либо месте, называются *ия*. Вместе с тем понятие «*ия*» объединяет в себе класс духов – *ата* (отцы) и *ана* (матери) определенных мест [Мифологический словарь, 1990: 672]. Объединение нескольких персонажей под общим именем приводит к путанице между ролями данных персонажей в хозяйстве. Женские занятия, такие как прядение, просеивание муки, могут быть отнесены к персонажу, который показывается на данной территории в виде мужчины. А там, где большинство информантов указывают на женскую ипостась образа, проявляются атрибуты мужского персонажа» [Давлетшина, 2019: 38-39]. К примеру, в д. Б. Битаман Высокогорского района *хозяин двора*, по словам информантов в большинстве случаев показывается в виде женщины. Здесь нами записан текст о том, что нужно похлестать корову топором, если ее мучает *хозяин двора*. При этом рассказывается случай, когда информантка заменила топор на веник, у нее отнялись руки. Как известно, топор – мужское орудие труда, однако в данной традиции хозяйка должна применить именно мужской атрибут против *хозяина двора*.

Представления о местопребывании *духа-хозяина домашнего пространства* также имеют диалектную картину, которая напрямую связана с раздвоенностью функционального поля данного персонажа. Среди наиболее характерных мест пребывания духа-хозяина в доме являются печь и пространство вокруг печи, чердак, подпол и порог. Места его обитания в целом соотносятся с сакрально маркированными частями дома, которые связаны с местами пребывания душ умерших предков и актуализацией символики границы «своего» и «чужого». В качестве локуса обитания *духов-хозяев двора или хлева* указывается двор, хлев или место содержания скота. Именно связь с домашними животными обуславливает обитание духа-хозяина во дворе.

В комплексе представлений, связанных с духом-хозяином, важное значение имеет масть скота. Именно от нее зависит, примет ли скотину *дух-хозяин двора*

или *хлева* или нет. В традиции бытует активное поверье о том, что к каждому двору приходится только своя масть животного. Если дух-хозяин принял скотину, то он ее любит, подкармливает, ввиду этого хорошее состояние животного напрямую связывается с симпатией ее покровителя. Если же он ее не любит, тогда скотина худеет, становится болезненной и ее в срочном порядке приходится менять или принимать меры по задабриванию духа-хозяина.

Исследуя группу буинских мишарей в начале XX века, этнограф К. Воробьев (брат Н. Воробьева) зафиксировал проведение обряда жертвоприношения в честь *оран иясе* в случае нескончаемого падежа скота в хозяйстве. «Скотина никак не живет. Тогда приносят *оран-иясе* жертву. Перед входом в конюшню закапывают в землю живого поросенка или овцу, ягненка, или отрубают голову у подохшей лошади и закапывают ее также перед входом (д. Тат. Убеи, Кам. Брод, Ст. Чукалы). По словам Валиева, обычай этот существует и сейчас, но выяснить весь ритуал этого жертвоприношения определенно языческого типа нам не удалось» [Воробьев, 1929: 91]. Вызывает интерес жертвуемое животное, так как поросенок является нечистым для татар-мусульман. Ответа на этот вопрос не мог дать и исследователь. Он сообщает, что у саратовской мордвы во время рождественского жертвоприношения «юртаве» варят свиную голову и приносят ее в хлев. У татар-мишарей других областей существовал обычай зарывать голову подохшей лошади перед входом в конюшню, но фактов зарывания живого животного встречено не было. Аналогичный обряд зафиксирован нами в традиции татар-кряшен Мамадышского района Республики Татарстан. Здесь для приплода скота, для благополучия в хозяйстве в восточном углу хлева перед заходом солнца принято зарывать голову поросенка. При этом произносят следующие пожелания: *“Риза булып торыгыз. Хайваннарга тимәгез. Сезнең ризалыгыгыз өчен”* (“Будьте довольны. Скотину не трогайте. Для вашего довольства”) (ПМА. Зап. от Елизаветы Ивановны Осиповой, 1944 г. р., д. Крещеная Ерыкса, Пестречинский район Республики Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.). К сожалению, на данный момент мы не можем дать

объяснение данному факту. Возможно это совпадение, но может быть – ответ лежит в истории формирования различных этнических групп татар.

Обычное время активизации *духа-хозяина* – ночь или вечер. По ночам он ходит, хлопает дверью, шуршит, гремит посудой, а также производит специфичные шумы, которые в традиции связывают с его прогностической функцией. Именно стоном, шумом, плачем, завыванием он может предупреждать о приближающемся несчастье.

Өй иясе өйне киләсе бәләләрдән, киләсе казалардан саклый; йортка киләсе афәтне алдан белә; бәлә киләсе булса, төннәр дә йокламый үткәрә, төн буе пошынып йөри; ут казасы буласы икән, ул бер дә тик тора алмый, аһ-вах килеп өй эчендә әле ары, әле бире чабып йөри; төнлә белән ут казасы булса, шунда йоклаган кешеләрне ничек тә уятырга тырыша: әле аякларыннан тарта, әле бер-бер айбер шакылдата, ди. (Дух-хозяин дома охраняет дом от предстоящих бед, чувствует их приближение. Если знает, что приближается беда, то не спит ночи напролет, всю ночь вздыхает, а если надвигается пожар, то никак не может усидеть на месте, мечется по дому со вздохами, старается разбудить людей, то за ноги их тянет, то гремит чем-нибудь) [Былыр, 1913: 230].

Прогностическая функция, описанная в вышеуказанном тексте начала XX века, не изживает себя и спустя столетие: по мнению информантов, *дух-хозяин* все так же предупреждает жителей о предстоящих несчастьях и катаклизмах.

Жорт бабай бар. Мин шул жорт бабайга ышанам. Мин уналты яшьтә идем. Карт бабам, атам нич башында ята. Түшәмбезгә кеше күтәрелде. Кышкы көн, суык. Түрдән күтәрелде, шыгыр-шыгыр килеп. Бабам, атам куркалар, караklar килде дип. Соң инде бик, ай яктысы гына якты. Тирә-якны карадык, кем дә юк. Ә ул жорт бабай кузгалган булган. Хәбәр итте, кисәтте ул безне. Иртә белән пожар булды, келәтебездән ут чыкты, абзарга китте. Жорт бабай искәртә, жорт бабай куркытмый мине.

(Есть *жорт бабай*. Верю я в него. Мне было 16 лет. Дедушка, папа лежали на печи. К потолку нашему человек поднялся. Зимний день, холодно. Со скрипом

кто-то наверх поднялся. Дедушка с папой испугались, подумали, что воры пришли. Поздно уж очень было, месяц только светил. Огляделись вокруг, нет никого. А это *жорт бабай* был, оказывается. Весточку он нам принес, предупредил нас. Утром пожар случился, из клетки появился огонь и распространился на хлев. *Жорт бабай* предупреждает он, не пугает он меня) [Баязитова, 1995: 126-127].

Поведение *духа-хозяина* напрямую зависит от отношения домочадцев, от исполнения ими регламента, принятого в конкретной локальной традиции. Если его уважают, кормят, переносят в новый дом, то он покровительствует дому и его жителям, следит за порядком в хозяйстве, регламентирует поведение людей. Строго обязательным действием в традиционной культуре татар является обряд переселения *духа-хозяина* в новый дом, в основе которого заключена вера во взаимосвязь между благополучием дома и семьи от действий и состояния данного персонажа. Каждый дом имеет своего духа-покровителя, который обеспечивает благополучное сосуществование его жителей, поэтому в традиции существует строгий запрет на оставление *духа-хозяина* в старом доме, считается, что именно с ним связана хорошая доля домочадцев.

В традиционной культуре татар «построенный, но не заселенный дом становится объектом, который еще не занял свое место в системе ценностных координат. Чтобы данный объект стал частью культурного пространства, должны быть проведены определенные ритуалы, позволяющие перевести его в статус освоенного. В религиозно-мифологической системе представлений татар, связанных с жилищем, новый дом наделялся противоречивыми, двойственными чертами; он еще не занял соответствующего места в положительном или отрицательном ряду универсальной классификации, с помощью которой человек ориентируется в окружающем мире. С одной стороны, новый дом рассматривается как сфера иного, еще нечеловеческого, а потому – опасного для людей. С другой стороны, дом уже выделен из природы, он не вполне принадлежит ей. Вновь построенное, но не заселенное жилище, согласно народным поверьям, нуждается в защите от злых сил.

Нейтрализации опасной семантики неосвоенного жилья были посвящены специальные обряды перехода. Непосредственному переходу людей в новый дом предшествует также ряд операций, связанных с «переселением» *духа-хозяина дома* и перенесением некоторой сущности прежнего жилья («доли»), воплощенной, например, в огне прежнего очага, в некоторых его атрибутах, в домашнем соре, метле, венике и т.п. В некоторых случаях все это принимает синкретический, нерасчлененный характер и может манифестироваться в одном объекте, наделенном высокой степенью семиотичности. Старый и новый дом, в каждом из которых совершается определенная совокупность обрядов, соединяются дорогой, по которой *духа-хозяина* везут в новый дом. Сама дорога, соответственно, воспринимается как путь ритуального перехода из «своего» пространства в «чужое», поэтому она также сопровождается определенными обрядовыми действиями. Для целей нашего анализа особенно показательны, что в образе *духа-хозяина* воплощены представления о доле (счастье), богатстве, преемственности (*йорт иясе* – предок), порядке. Именно эти представления характеризуют категорию освоенного, своего, обжитого. Поэтому не случайно в обрядах перехода в новый дом столь существенное место отводилось «переселению» *духа-хозяина*, а, следовательно, и переносу на новое жилище соответствующих признаков» [Давлетшина, 2012: 51-52]. Более подробно со структурой и содержанием обрядов переселения *духа-хозяина* в новый дом можно ознакомиться в наших работах, на которых, в силу литературоведческой специфики исследования, здесь мы останавливаться не будем.

Обидевшись за что-то на людей, *дух-хозяин* мог перестать помогать им, мог способствовать расстройству хозяйства, распространению болезней среди членов семьи. Ввиду этого очень осторожно относятся ко всем посторонним звукам (шорохи, гроыхание посудой), изменениям в состоянии людей (болезненность некоторых домочадцев, непрекращающийся плач ребенка, беспокойный сон), которые могут являться показателями недовольства *духа-хозяина*. В случае появления таких признаков необходимо совершить предписанные традицией действия, которые умилоствивят *духа-хозяина*. Среди них наибольшее место по

частотности употребления занимает чтение мусульманской молитвы с обращением ко всем духам-хозяевам или установление доброжелательного контакта с мифологическим персонажем с помощью специально приготовленной ритуальной еды (иногда и та, и другая форма обращения употребляются совместно).

Гамбәр апа, Дәсимә әби — йорт хуҗалары алар. Әгәр дә синең йортың тыныч булмаса — борчыласың, нәрсә эшләргә белмисең. Шуларга атап, әгузе бисмилла әйтеп, Аятел Кәрси укып, Дәсимә әби, Гамбәр апага багышлап, итинең кибән башын әйләндереп кисеп аласың да: “Дәсимә әби, Гамбәр апа, / Менә сезгә ризык, / Минем йортыма тынычлык бир, / Минем хәерле гомеремне телә, / Без бергә-бергә тынычлык белән куанып яшик», – дип, итинең иң беренче кисеп алган кисәген, кибән башын, морҗа каршына куярга кирәк. Сиңа тынычлык була, күңелең тыныч була.

(Гамбар ана, Дасима әби – хозяйева дома. Если дома беспокойно, то волнуешься, не знаешь, что делать. В этом случае нужно прочитать аят аль Курси и со словами: «Дасима әби, Гамбар апа, / Вот вам еда, / Дайте спокойствие моему дому, / Пожелайте мне счастливой жизни, / Давайте будем жить дружно и в спокойствии», – необходимо положить горбушку хлеба на печь. После этого все наладится, душа твоя успокоится) [Баязитова, 2001: 116-117].

Вместе с тем одним из действенных способов для возврата расположения *духа-хозяина* является специальное жертвоприношение или ритуальная трапеза (или ее варианты). В традиции татар-кряшен подобный обряд назывался *йорт урыны уздыру* (чествование усадьбы). «Для этого варили полный котел полбенной каши, которую выкладывали на тарелки. Кроме того, на стол выставляли ковш с вином, пивом или водой, ложки, мелкие медные монеты. На лавки постилали войлок, поверх которого ставили подушки. Старшие члены семьи, взяв в руки чаши с кашей, молились о благополучии дома, периодически совершая поясные поклоны. Затем глава семьи спускался в погреб, где вкладывал в углы дома кусочки железа. Монеты со стола собирали в небольшой мешочек, который подвешивали к потолку или прятали в специальном деревянном ящике в погребе.

Этот кошелек никто не имел права трогать, расходовать из него деньги. С каждым годом количество таких подношений росло, увеличивая неприкосновенный капитал хозяина дома. Расставленное на столе праздничное кушанье съедали члены семьи. Часть каши оставляли под лавкой для *йорт иясе*» [Исхаков, 2014: 120].

В традиции современных татар-кряшен подобный обряд существует до сих пор, естественно уже с современными атрибутами, но сохраняя при этом традиционную функциональную символику. К примеру, в локальной традиции татар-кряшен с. Кр. Баран Алексеевского района Республики Татарстан ежегодно проводится обряд приготовления каши, посвященный *духу-хозяину* (*төн буткасы пешерү йоласы* (обряд приготовления ночной каши) или *өй иясен ризалату йоласы* (обряд задабривания духа-хозяина дома).

В ритуальной традиции татар, проживающих на других территориях, также зафиксированы похожие обряды, которые совершаются сразу же после переселения в новый дом, а также по мере необходимости – в течение жизни (в Восточном Закамье этот обряд известен как *нигез боткасы* (каша основания или фундамента дома), в Западном Закамье – *ызба келәве* (моление для избы), у татар Правобережья Волги – *йорт гөрдәсе* (угощение дома) и др. В рассмотренном аспекте традиционных представлений важным является место приготовления пищи и «пиршества». Все эти ритуально мотивированные действия происходят внутри дома, что свидетельствует о разделении пространства дома на «свое» и «чужое» сразу после перенесения *духа-хозяина*. Именно после размещения необходимых «домашних» атрибутов в функциональных локусах, к которым также относятся предметы, являющиеся эманацией *духа-хозяина*, жилище обретает целостность.

Анализ «живой» мифологической традиции татар в ее отношении к *духам-хозяевам домашнего пространства* показывают актуальность этого слоя мифологических представлений, причина которой, на наш взгляд, кроется в их взаимосвязи с понятием «нигез», не тождественном понятию «отчий дом» или похожим лексическим единицам в других языках, а обозначающем скорее

жизненную философию татар. «Нигез» в традиционном мировоззрении татар воспринимается как место, хранящее историческую память рода, негаснущий очаг, который связывает человека, где бы он не находился с родным домом и родной землей. Все эти качества, характеризующие мировосприятие татар, вполне естественно оказали влияние и на мифологические представления, сохранив и возвысив статус духа-хозяина, отвечающего за благополучие дома и его жителей.

Мифологические представления о духах-хозяевах домашнего пространства, анализируемые нами в широком контексте, находят своеобразное отражение в татарской литературе, прежде всего, в произведениях Г. Ибрагимова, М. Галяу как продолжение традиций национальной литературы начала XX века. По мнению В.Г. Родионова, в этот период писатели «народов Урало-Поволжья обращались к устному творчеству не из-за отсутствия в их родной литературе богатых художественных традиций, как обычно объясняли данную особенность в советском литературоведении, а прежде всего с целью маркирования реальной угрозы для функционирования этноса, а также поиска формы её реального преодоления [Родионов, 2017: 228]. В рассказе «Алмачуар» («Чубарый», 1922), повести «Кызыл чэчэклэр» («Красные цветы», 1921), романе «Казакъ кызы» («Дочь степи», 1924) Г. Ибрагимова, романе «Болганчык еллар» («Муть», 1930) М. Галяу имплицитно проявилось вплетенное в этнографический материал особо бережное и трепетное отношение татар к духам-хранителям дома (*йорт-нигез*) и его обитателей. Этот персонаж одним из первых «вернулся» в татарскую прозу в повести Г. Баширова «Туган ягым – яшел бишек» («Родная сторона – зеленая колыбель моя», 1967), который открыл процесс возвращения к национальным истокам, к этническим художественным традициям.

Однако полноценное эксплицитное описание ритуалов, ситуаций, самих мифологических персонажей такого плана началось только на рубеже XX–XXI веков. Духи-хозяева дома и домашнего пространства, а также связанные с ними мифологические элементы, заложенные в культурной памяти, заняли немаловажное место в татарской литературе – и в драматургии, и в поэзии, и в прозе (Т. Миннулин, М. Гилязов, Х. Аюпов, Р. Шарипов, Г. Гильманов, Н.

Гиматдинова, Р. Мухсинова и др.) и стали неотъемлемой частью национальной тематики и проблематики в условиях пересмотра этнической истории во взаимосвязи прошлого и будущего.

Одной из характерных черт татарской литературы рубежа веков стало идеализированное воссоздание быта и мировоззрения татарского народа на уровне культурных и нравственно-ментальных особенностей. В этих условиях художественно-эстетические поиски татарских писателей были направлены на разговор о судьбе татарской нации, о страницах ее прошлого в контексте этнических традиций, которые воспринимались как действенное средство на пути обретения гармонии в национальном сообществе. В этот период появляется ряд произведений, в которых мифологический персонаж *духа-хозяина дома* занимает отдельное место в произведении или как эпизодический, или как целостный образ.

Основу рассказа Т. Миннуллина «*Китап һәм өй иясе*» («Книга и хозяин дома», 1997) составляет относительно простой сюжет – воспоминание о событии из жизни автора пятидесятилетней давности. Посредством описания этого воспоминания автор вводит в рассказ образ *йорт иясе* – духа-хозяина дома своего односельчанина. Из рассказа, поведанного уже пожилым Жиханшой, становится ясно, что благодаря своему хранителю дома он заинтересовался чтением, познакомился не только с татарской, но и мировой литературой. *“Иртән уянып китсәм, ак сакаллы кечкенә генә бер карт китап актарып утыра. Безнең өйдә бер генә китап бар иде. Коръән. Менә шул... Коръәнне актарып утыра теге карт. Танып алдым мин моны. Йорт иясе булмый, кем булсын. Бервакыт Коръәнне куйды да, эзләп башлады. Белдем мин моны, укырга китап эзли”* (Миннуллин, 2005: 320) (“Проснулся утром и вижу, маленький белобородый старичок сидит и книжку перелистывает. У нас в доме только одна книга была. Коран. Так вот... Сидит и Коран перелистывает этот старичок. Узнал я его. Кем же ему еще быть, как ни *йорт иясе*. И вот однажды он отложил Коран и начал что-то искать. Понял я, что книги он ищет”). С этого момента хозяин дома Жиханша начал приносить домой книги, учиться читать. Именно маленький старичок – *йорт иясе* стал

причиной его стремления к самообразованию. В этом относительно небольшом рассказе раскрывается проблема образованности и безграмотности, отношения к невеждам, чтения книг и сохранения письменного наследия, что особенно актуально в нынешних условиях. Именно этот мифологический персонаж несет идею о благополучии человека и его семьи в контексте национальных традиций.

Йорт иясе как хранитель родного дома, а шире – родной земли предстает перед читателем и в поэме **Р. Шарипова «Йорт иясе»** («Дух-хозяин дома», 1991). Оберегающая функция духа-хозяина в этом произведении является сюжетообразующим мотивом. Сюжет поэмы, основанный на повествовании об экологической катастрофе, произошедшей из-за действий алкоголика, вылившего в реку удобрение, и его дальнейшем наказании и гибели является метафорой современной жизни. После произошедшего случая *йорт иясе* покидает деревню и она постепенно приходит в упадок, что в предложенном контексте является глубоко символичным. Мифологический образ позволяет автору обратить внимание читателя на проблему угасания национальных традиций, распада традиционного института семьи, алкоголизма, нравственной деградации современного поколения. Обращает на себя внимание наличие достоверных традиционных деталей в описании *йорт иясе*, характеризующих его внешний облик (пожилая женщина в белом платке), действия по отношению к нарушителям (наказание за ругательства, причинение вреда окружающей среде, неподобающие действия и др.), выполнение обязательных ритуалов по отношению к *йорт иясе*. Образ *йорт иясе*, вводимый в сюжет произведения в начале и конце, становится символом хранителя народной памяти, связывая достойное прошлое и представляемое безнадежным будущее народа.

Если в указанных произведениях *йорт иясе* функционирует как персонаж, о котором рассказывается от третьего лица, то в драме **М. Гилязова «Бичура»** («Домовой», 1989) он становится главным действующим лицом произведения. Драматический сюжет строится на стыке двух взаимопроникающих между собой планов повествования – реалистического и условно-метафорического, художественное соотношение которых передает основной конфликт

произведения – борьбу темного и светлого начал в душе человека, реализуемую не только на личностном уровне, но и на уровне общественных отношений. Реальная и ирреальная событийная линия произведения объединяется с помощью мифологического образа Бичуры, являющегося центральным персонажем драмы и антагонистом темных сил или темного начала в душе человека. Главный герой произведения Аксак (Хромой) на протяжении всего сюжетного действия вновь и вновь борется с черными душами – Тенями (Шәүләләр), которые побеждают после ухода разочарованного Бичуры из хозяйства. Следует сказать, что, несмотря на то, что мифологический персонаж назван Бичурой, в его образе представлен *йорт иясе*, на что указывает и сам автор. “*Мин синең өеңдә торам. Мин өй иясе, учагыңны саклап торучы*” (“Я живу в твоём доме. Я хозяин дома, который бережет твой очаг”) [Гыйләжев, 2002: 63].

Нужно пояснить, что в мифологических представлениях татар *бичура* представляет собой одного из персонажей низшей мифологии, который живет в доме и помогает тем хозяевам, которые его уважают и задабривают. Однако по функциональной характеристике *бичура* – не хранитель дома, в его функции не входит защита целостности семьи и домашнего очага, напротив, если ему не понравится отношение хозяев дома, он может уйти, наказать их, а если понравится – обогатить и т.п. В современной актуальной традиции татар сюжетов о данном персонаже очень мало, они сохраняются лишь фрагментарно.

Бичура М. Гилязова по функциональной характеристике соответствует именно духу-хозяину дома, так как этот образ воспринимается как символический образ всего доброго и светлого в душе человека, как хранитель духовной чистоты и нравственности, защитник семьи и рода. В мифологическом образе, преломленном через авторское восприятие, проявляются основные функции, характерные для мифологической традиции татар (связь с семьей и домом, защита хозяев от несчастий – приход Бичуры в качестве путника, спасшего семью Аксака от разрушения). Борьба главного героя с тенями прочитывается в метафорическом плане как попытка противостоять низменному началу в душе человека, а шире тоталитарной системе, построившей бесчеловечное общество, забывшее

национальные ценности и истинные немеркантильные отношения между людьми. А.М. Закирзянов указывает, что тени в данном контексте в целом прочитываются как бесчеловечное общество, уже подчинившее себе всех остальных [Закирзянов, 2004: 60]. Однако концовка произведения не оптимистична – Бичура покидает дом Аксака, в котором связи между членами семьи разрушены, а хозяин дома – этот бранный мир, что выдвигает на первый план проблему разрушения татарской деревни, а вместе с ней и утерю нравственно-ценностной основы в жизни народа.

Если образы, созданные на страницах этих художественных произведений, позволяли передавать идею целостности семьи, дома, пропагандировали татарский уклад жизни и семейные ценности через правильную мотивировку мифологических персонажей, то в творчестве некоторых прозаиков данные мифологической традиции стали использоваться в качестве фона, на котором развивается сюжет произведения и который органически вплетается в структуру художественного целого на всех его уровнях. Подобное обращение к мифологическим образам, мотивам, вставкам характеризует творчество Н. Гиматдиновой, где тенгрианство как жизнь в гармонии с природой противопоставляется современному обществу. В этом аспекте формируется основной конфликт произведения в форме противостояния природных законов, природной гармонии, основанной на мифологических представлениях татар об органичной системе взаимоотношений духов-хозяев и людей, и правил поведения, насаждаемых обществом, которые оборачиваются трагическим будущим. Например, в повести **Н. Гиматдиновой «Болан»** («Олень», 1995) мифологический сюжет выдается за реальность, грани между фантастическим и реальным стираются. Д.Ф. Загидуллина обращает внимание на то, что образ Акчач прочитывается в контексте идеологии тенгрианства, позволяя автору выстроить модель современного антинравственного общества [Загидуллина, 2018: 174]. Мифологический пласт данного произведения очень многогранен и включает разные пласты мифологической традиции (обращение к духам-хозяевам, включение в повествование мифологического образа белой змеи, ритуальных практик, например, произнесение пожеланий при каждом шаге при

подъеме на священную гору, образ священной горы – Хужалар тавы и др.). Переплетение сна и яви, сновидения, стирание грани между фантастикой и реальностью, создание образов героинь, противостоящих современному обществу, идеализация прошлого и народной мифоритуальной традиции в сочетании различных ее компонентов характеризуют мифопоэтические повести Н. Гиматдиной конца XX века. На современном этапе она вновь возвращается к мифологическому контексту, когда сведения о духах-хозяевах и способах взаимоотношений главной героини повести «Үлмәс» («Бессмертная», 2016) служат для передачи фольклорно-этнографического контекста повествования, а также создания художественной модели мира, основанной на религиозно-мифологическом синкретизме представлений татарского народа, где органично сочетаются и домусульманские, и мусульманские представления. Образ главной героини Үлмәс – сильной личности, противостоящей всем превратностям судьбы и сохранившей верность народным традициям, несмотря на сложности, возникающие у нее на пути, позволяет автору передать мировоззренческие особенности татарского народа, его отношение к понятиям «отчий дом» и «родной очаг», проблеме взаимосвязи этнических традиций с религиозной культурой ислама.

В аспекте нашего исследования интерес вызывает один из ведущих мотивов, нашедших отражение в татарской прозе рубежа веков, – тоска по прошлому деревни, тоска по национальным традициям. В произведениях данной направленности прошлое деревни воспринимается как эталон нравственности и морали, через описание прошедших событий авторы высказывают свое мнение о ее нынешнем удручающем состоянии. Большинство современных произведений данной тематики основаны на однотипном сюжете, описывающем возвращение человека, когда-то ушедшего в поисках счастья, в отчий дом (*туган нигез*). В подобных произведениях (М. Галиев «Нигез» («Родной очаг», 1984), А. Гаффар «Тимер аяк» («Железная нога», 1986), «Коелы өй» («Дом с колодцем», 2008), М. Хузин «Йолу» («Спасение», 1999), А. Ахметгалиева «Өзелгән гөл» («Сорванный цветок», 2008), прослеживается мотив философского размышления о бытии,

родной стороне, родном доме, о необходимости возврата к корням и традиционным ценностям. Например, в повести М. Галиева «Алтын тотка» («Золотая рукоять», 1988) *йорт иясе* представлен в статусе хранителя исторической памяти жителей дома, и шире – народа страны, которая пережила ужасы советской эпохи. Мифологический персонаж воспринимается на стыке как этнической (хранитель дома и его жителей, а также памяти о них), так и общемировой (хранитель памяти об Атлантиде – потерянном рае) мифологии, последний мотив выводит важность трансляции этико-эстетических знаний на уровень общечеловеческих ценностей. В результате родной дом-очаг представляется хранителем, как для человека, так и для народа. Все эти размышления интерпретируются через понятие *нигез*, которое концентрирует в себе ядро представлений о благополучии рода и семьи, хранителе очага – хозяине дома, который имплицитно проявляется в сюжете посредством выражения метафорического ряда: дух-хозяин (*йорт иясе*) – родной дом (*туган нигез*) – родная деревня (*туган авыл*) – родная сторона (*туган эфир*).

Анализ живой мифологической традиции и частично ее эксплицитного отражения в литературной традиции рубежа XX–XXI веков показывает, что в мировоззрении носителей традиции *дух-хозяин домашнего пространства* характеризуется не только как самостоятельный мифологический персонаж со свойственными ему характеристиками и функциями, но, прежде всего, сохраняет ядро представлений о благополучии рода и семьи, сохранности родного очага, несет в себе функцию хранителя традиций и на сегодняшний день объединяет традиционные представления о домашних духах с положительной семантикой в единое целое. Именно потому, что сфера деятельности данного мифологического персонажа является местом жительства самого человека и его близких, комплекс с ним связанных мифологических представлений сохраняет свою актуальность и по сей день.

2.3 Духи-хозяева природного пространства: угасание традиции в свете религиозно-мифологических верований

Взаимообусловленность религиозно-мифологической системы традиционных верований татар с окружающим природным миром выразилась в формировании комплекса представлений о духах-хозяевах территориальных локусов и природных стихий. В окружающем человека мире благополучно функционировали или действовали существа материального и потустороннего мира, а человек находился между ними и был вынужден упорядочить свою жизнь в соответствии с силами природы и объяснить происходящие вокруг него процессы. В соответствии с мифологической картиной мира сформировалась строгая иерархия духов-хозяев природных локусов, на вершине которой находились хозяева мест, ответственные за наиболее важные территории материального мира – духи-хозяева земли, воды и леса. На более низкой ступени религиозно-мифологической иерархии были расположены духи локальных мест и стихий – хозяева ручьев, родников, дорог, болезней и т.д.

Дух-хозяин воды (су иясе) «являлся повелителем водной стихии, в ведении которого находились все водные пространства. Вместе с *духом-хозяином земли (жир иясе)* он стоял на высшей ступени религиозной иерархии духов-хозяев мест. Большое значение хозяина/хозяйки воды, его тесная связь с хозяином/хозяйкой земли связано с тем, что у древних тюркских народов оба этих духа сливались в единый образ могущественного божества земли-воды – *Жир-су*. С усилением влияния культа Тенгри, превращением его в Единого Верховного Бога божество земли и воды потеряло свое прежнее значение, «опустилось» в иерархической системе на более низкую ступень, превратившись в два самостоятельных духа – духа земли и духа воды» [Исхаков, 2014: 113], на что мы обращали внимание в предыдущей главе в контексте выявления основных компонентов мифологической традиции татар.

Древние тюрки и их потомки, современные татары, с почтением относились и относятся ко всем водным источникам. Во всех водоемах, по их представлениям, есть собственные хозяева. По традиционным представлениям татар, *дух-хозяин воды (су иясе, су анасы, су атасы, су бабасы, су үгезе, су пиресе*

и др.) может являться людям в антропоморфном облики. Наши информанты рассказывали:

Су хуҗасы – олы яшьтәге хатын-кыз, чәчләре яшькелт төстә, гәүдәсен һәм зур күкрәкләрен каплап торалар. Чәчләреннән гел су тамып тора. Куаклар арасында күренми дә ул, эңгер-меңгердә бигрәк тә. Инеш аркылы чыкканда, су хуҗасына хөрмәтеңне күрсәтергә кирәк: “Су хуҗасы Сылубикә, рәхмәтең белән кабул итеп ал!” – дип әйтәсең дә, суга күлмәк итәгеңнән бер җеп алып саласың.

(Хозяйка воды – пожилая женщина, с зеленоватыми длинными волосами, которые покрывают ее тело и большие груди. С волос все время капает вода. Среди кустов ее не заметишь, особенно в сумерках. Когда переплываешь через реку, надо всегда выразить свое почтение духу-хозяйке воды со словами: “Хозяйка воды Сылубикә, прими с благодарностью”, – и кинуть, хотя бы, нитку с подола платья) (ПМА. Зап. Н.А. Мифтаховой, 1952 г. р., Зеленодольский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2009 г.).

Весной до начала купального сезона татары, живущие у больших водоемов, совершают специальный обряд жертвоприношения для *духа-хозяина воды*. Примешинские крещеные татары, проживающие в деревне Ташкирмень Лаишевского района Республики Татарстан, до сих пор в первых числах июня собирают пять четко регламентированных предметов (сваренное вкрутую яйцо, нить, пуговица, расческа или гребень, старый замок) и кидают в воду с просьбой у *су иясе* благосклонности к детям и взрослым, которые будут купаться в этом сезоне. По их поверьям, без исполнения этого ритуала купаться в реке опасно. Подобный обряд жертвоприношения существовал и в Камско-Устьинском районе вплоть до середины 1990-х гг. XX века. Но здесь в качестве жертвы закалывали барана, готовили шурпу, которую съедали вместе со всей деревней. Многие информанты из разных этнических групп татар рассказывали о том, что весной *дух-хозяин воды* издает непривычные человеческому уху звуки, похожие на какой-то свист. Так он напоминает людям о себе и просит жертвы. Иногда такие звуки издаются и летом. В таких случаях не избежать беды, звуки не прекращаются, пока кто-нибудь не утонет.

Дух-хозяин воды в системе мифологических персонажей чаще всего антропоморфен и представлен женским образом с длинными золотыми волосами, длинным неказистым телом, переливающимся при свете луны. Однако встречаются и зооморфные образы в виде быка, свиньи, водной птицы и т.д. Былички о духе-хозяине (в большинстве из них речь идет о *су анасы*) однотипны и малосюжетны: она сидит у воды, расчесывает свои длинные волосы и издает своеобразные крики с наступлением весны. В быличках, записываемых по сегодняшний день, она представляется как исключительно опасный персонаж, основная функция которого – заманивать в воду людей, топить их и высасывать из них кровь, поэтому гибель человека в воде считается действием хозяйки воды. Но не все утопленники являются ее жертвами, чтобы узнать их, достаточно посмотреть на грудь человека, где остается след от укуса духа-хозяина в виде темного пятна над сердцем. Этот мотив является общим для всех татар.

Однако отрицательное действие персонажа, приписываемое ему, напрямую связано с его патронажной функцией, т.е. безраздельным владением всем, что находится в подвластном ему пространстве, и как следствие, – обязанностью человека уметь налаживать взаимовыгодные отношения (задабривать, приносить жертвы, соблюдать правила). Патронажная функция персонажа находит отражение в нескольких сюжетных типах:

вода меняет свое направление в зависимости от желания хозяйки воды: *Су үзәге тегеннән агадырые. Чәч тараганын безнең эти күргән. Гел чыр-чыр кычкырып утырадырые ул. Су шуннан ага башлады аннары* (Вода текла оттуда. Папа видел, как она расчесывала волосы. Она издавала короткие возгласы. Вода потом поменяла свое направление) (ПМА. Зап. от Ольги Митрофановны Чумаковой, 1934 г. р., д. Б. Шурняк, Елабужский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.);

хозяйка воды держит и не отпускает лодку, пока рыбаки не задобрят ее: *Бервакыт балыкчылар Том елгасына балык тотырга киткәннәр. Көймәгә утырып, ярдан китмәкче булганнар. Күпме генә тырышсалар да, көймә урыныннан кузгалмаган. Ишкәкләре белән озак азапланганнар, әмма эш алга*

китмэгән. Шул вакыт бер өлкән балыкчы суга балта ташлаган, шуннан көймә урыныннан кузгалган. Көймәне су иясе тотып торган булган, ди (Однажды рыбаки поехали ловить рыбу на реку Томь, сели в лодку и стали отталкиваться от берега, но, сколько бы, они не прикладывали сил, лодка не двигалась с места. Долго они работали веслами, но ничего не выходило. Тогда один из старых рыбаков бросил в воду топор, и лодка поплыла. Говорят, лодку держала хозяйка воды) [Ярзуткина, 2012: 55].

В традиционной культуре современных татар по отношению к воде до сих пор существует определенная система регламентов как запретного, так разрешительного характера. Самый распространенный запрет – нельзя пачкать воду, нельзя у воды ходить по нужде. При неисполнении этих запретов *дух-хозяин воды* насылает на человека болезнь, называемую *су тоту* (букв. – схватила вода, поймала вода), после чего человек неизлечимо заболевает. Для того чтобы не попасть под вредоносное воздействие при переправе через реку, необходимо положить в воду хлеб, зерно, соль или нитку от одежды и произнести один из вариантов заговора, например, “*Су әнекәем, су әтекәем, / Мин сиңа тимим, / Син миңа тимә*” (“Мать воды, отец воды, / Я тебя не трону, / Ты меня не трогай”) (ПМА. Зап. от Ольги Митрофановны Чумаковой, 1934 г. р., д. Б. Шурняк, Елабужский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.). Хотя носители традиции не связывают данный обычай с *духом-хозяином воды*, для исследователя представляется ясным, что и сама форма обращения к воде и вера в функцию наказания в связи с существующими запретами соотносится в фольклорной традиции с этим персонажем.

Болезнь, ниспосланную духом-хозяином, может исцелить только знахарь, т.е. знающий человек (*имче, ногытчы, өшкерүче и др.*) с помощью специального ритуала и произнесения магического текста. Основная схема лечения подобных недугов однотипна, варьирует лишь содержание обряда: надо пойти к водному источнику (лучше всего к тому месту, где по предположению произошло несчастье) и попросить у него прощения. Подойдя к воде, произносят слова заговора, оставляют приготовленные жертвенные предметы и молча, не

оглядываясь, уходят. Во время такого ритуала хозяев называют почтительно, причем в заговоре-просьбе перечисляют не только духов-хозяев воды, но и остальных хозяев природных локусов:

“*Су анасы – сылу сакал, / Жир анасы – жирэн сакал, / Күк анасы – көрэн сакал, Мине ашама, мине эчмә, / Шушыны аша, шушыны эч, / Миннән кәткәнең шул булсын, / Име-томы шушы икән, Табылмыйча тора икән*” (Татар халык ижаты, 1987: 39).

(“Мать воды – красивая борода, / Мать земли – рыжая борода, / Мать неба – серая борода, / Меня не ешь, меня не пей, / Вот это ешь, вот это пей, / Пусть это будет все, чего ты ждешь, / Лечением пусть это будет, / Не могут найти оказывается”).

Второй запрет, регламентирующий поведение человека, связан с необходимостью обходить водоемы стороной в темное время суток. Нарушение покоя *духа-хозяина воды* может навлечь его гнев. Если рано утром на восходе солнца идешь к роднику за водой, то обязательно надо поприветствовать *духа-хозяина воды* и попросить у него разрешения. Иначе можешь навлечь на себя беду (упасть и покалечиться, пролить воду и т.д.). Данные обряды и поверья, являющиеся рудиментами сложных мифологических ритуалов, нацелены на обеспечение благополучия жизни людей, нормального воспроизводства хозяйства.

В системе низших мифологических персонажей выделяется образ *Хызыр Ильяса*. В татарской фольклористике традиционно его классифицируют как самостоятельный положительный персонаж, но анализ имеющихся научных работ и полевых материалов автора, а также тюркоязычной научной традиции позволяет говорить о его связи с культом плодородия и рассматривать его в ряду духов-хозяев.

В культурной традиции тюркских народов образ белобородого вечного путника – *Хызыр Ильяса* занимает значительное место. Прототипами образа *Хызыр Ильяса* являются ал-Хадир (ал-Хидр, Хизр) – распространенный образ устных преданий и мусульманской книжной традиции, и Ильяс – знаменитый

коранический персонаж. Имя Хызыр не упоминается в Коране, но в тафсирах Рабгузи и Корана, в 64-м аяте 18-й суры речь идет о нем: «Пророки Хызыр и Ильяс были оставлены Аллахом на земле. Они испили живой воды, поэтому им дана вечная жизнь. Ильяс господствовал в горах и на морях. Хызыр же путешествовал по землям, полям, морям, помогал заблудившимся, путникам. В творчестве тюрков-мусульман эти два пророка воспринимаются как единое целое» [Башкурова-Садыйкова, 2005: 154]. «Бессмертие как атрибут Ильяса и Хадира возводит этих персонажей в ранг сверхъестественных существ, практически духов-охранителей, способных покровительствовать людям, попавшим в экстремальные ситуации» [Культ святых, 2009: 135].

В Средней Азии с Хызыром повсеместно была связана земледельческая обрядность, а сам персонаж считался подателем изобилия. «В поверьях узбеков Хорезма Хызыр не только помогает заблудшим, исцеляет больных, но и участвует в культе плодородия. После сбора урожая всем необходимо на некоторое время покинуть кирман, чтобы Хызыр смог беспрепятственно появиться и дотронуться рукой до зерна. Узбеки верят, что посещение кирмана, поля, сада Хызыром может обеспечить обильный урожай. Затем при уборке хлеба на верхушку кладут кусок глины «кесак», именуемый «Хызыр кесаки, берекет кесаки» («кусочек Хызыра, кусочек изобилия»)» [Садекова, 2001: 135]. Казахский фольклор сохраняет представление о том, что каждый человек встречается с Хызыром три раза за свою жизнь. Тот, кто признает в нем Хызыра и сможет попросить его о счастливой жизни, исполнит свою мечту. Однако редко кому удается это сделать. «В турецком фольклоре ежегодно 23 апреля отмечается праздник Хыдреллез - приход лета, который длится три дня. Обряды трехдневного цикла связаны с верой в появление Хызыра, который принесет с собой солнце, воду, здоровье и согреет землю» [Setin, 2000: 28-29]. Судя по распространенным у этих народов верованиям, культ Хызыра обнаруживается в обрядах и ритуалах, непосредственно связанных с приходом весны, оживлением природы, и функционально рассматривается в связи с мифическими персонажами тюркской

традиции – богами земли и воды, управляющими этими стихиями [Çinar, 2020: 66].

В традиции татар-мусульман представления о Хызыр Ильясе имеют повсеместное распространение. Анализ полевых данных по традиции поволжских и сибирских татар позволяет выявить общие признаки, характеризующие данный персонаж. В зависимости от выполняемой функции видоизменяется количественная характеристика мифологического персонажа: он может быть представлен как одиночным образом (*Хозер, Хозер Ильяс, Хозер Галәйһиссәлам, Хосер баба*), так и парным (*Хосер и Хур кызы, Гозер и Ильяс, Хозер и Ильяс*). В системе верований поволжских татар Хызыр Ильяс представляет собой пророка или ангела, ниспосланного на землю Аллахом.

Икәү икән бит ул, икәү Хозер һәм Ильяс пәйгамбәр. Алар ике туган, алар исәннәр, һәм алар җир йөзөндә йөрүләр. Һәм кешеләргә ярдам итәләр.

(Двое их, пророки Хозер и Ильяс. Это два родственника, живы они, и оба ходят по земле. Людям помогают) (ПМА. Пестречинский район Республики Татарстан, д. Конево).

Хозер Ильяс пәйгамбәр ул. Аны Аллаһы Тәгалә җибәрә.

(Хозер Ильяс – это пророк. Его посылает Аллах) (ПМА. Высокогорский район Республики Татарстан, д. Уллия).

Берсе — Гозер, берсе — Ильяс. Алар төрле кыяфәттә булырга мөмкин. Менә ике фәрештәбез безнең менә шушы җирдә. Алар гел Аллаһы Тәгаләне уйлап, Аллаһы Тәгаләгә гыйбадәт кылып, Аллаһы Тәгаләдән генә сорاپ йөрүче шундый кешеләр була. Ә күп намаз укый торган кешеләр, карчыклар янына кеше кыяфәтендә кереп, алар намаз да укып чыгарга мөмкиннәр. Әгәр кеше адаша икән, ул аны иптәш булып илтәп тә куярга мөмкин, менә берсе — Ильяс, берсе — Гозер. Алар икәү.

(Один – Гозер, другой – Ильяс. Они выглядят по-разному. Два ангела они на этой земле. Они всегда думают об Аллахе, поклоняются Аллаху, всегда обращаются с просьбами к Аллаху. Они могут зайти к набожным людям для совместного чтения намаза. Если человек заблудится, они могут довести его до

дома. Один Ильяс, другой Гозер. Их двое) (ПМА. Тюлячинский район Республики Татарстан, д. В. Кибя-Кози).

В традиции сибирских татар Хосер Ильяс баба и его сестра-близнец Хур кызы символизируют души неженатого молодого человека и незамужней девушки.

Фермадан кайтып киләм. Бер ак күлмәкле әби килеп чыкты. Каршымда торды-торды да, миңа юл бирде, зияратка кереп китте. Ул Хосер Ильяс бабайның апасы Хур кызы иде. Аларның берсе өйләнмәгән, берсе кияүгә чыкмаган. Күбесен алар агымсу буенда очрыйлар. Алар беркайда да азык булмагач, садака булмагач, су буенда су эчәләр имеш. Катымда хатын-кызга ике учны кушып утырырга кирәк су акмасын өчен. Хосер Ильяс бабабыз кая булса да очып йөри, аны теге дөнъяга да, бу дөнъяга да алып киләләр, ә Хур кызы һаман бер урында тора. Ул елга суы я яңгыр суы гына эчә. Хур кызлары күп алар.

(Возвращалась я с фермы. Вдруг передо мной появилась пожилая женщина в белом. Стояла-стояла передо мной, а потом уступила мне дорогу и ушла на кладбище. Это сестра Хосер Ильяс баба – Хур кызы. Один из них не женат, другая незамужем. Часто они встречаются около проточной воды. Говорят, что из-за отсутствия еды, из-за отсутствия садака они пьют воду. На катыме (религиозное застолье) женщина должна держать ладони вместе, чтобы не вытекла вся вода. Хосер Ильяс баба всегда где-то летает. Его приглашают то на этот свет, то на тот. А Хур кызы всегда находится на одном месте. Она пьет только речную или дождевую воду. Их много) (ПМА. Ялуторовский район Тюменской области РФ, 2008).

Основная ипостась Хызыр Ильяса на всей исследуемой территории антропоморфна, чаще всего он показывается в облике белобородого старца. По мнению информантов, он является человеку в строго определенных ситуациях (на дороге или в доме) для оказания помощи кому-нибудь, для предсказания будущего или для испытания человека.

Ап-ак Хозер Ильяс очрады. Тушылай-тушылай ияреп барды да юкка чыкты дип әйтәләр ие. Кич белән очрый. Кәпә-көндөз өйгә килеп керә ди. Хозер Ильяс юлларда очрый. Сакал-мыек җибәргән бабай була ди.

(Встретился Хозер Ильяс. Белый-белый. Говорили, что он идет за тобой и исчезает. Встречается по вечерам. Днем заходит в дома. Хозер Ильяс встречается на дорогах. Это старик с бородой и усами) (ПМА. Зап. от Разии Хадиятулловны Билаловой, 1921 г. р., д. Кургузи, Зеленодольский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2007 г.)

Однако в представлениях сибирских татар основной чертой Хызыр Ильяса становится отсутствие постоянного облика, способность показываться человеку в любом образе, его невидимость в повседневной жизни, а также наличие телесной аномалии (у него может отсутствовать или большой палец на правой руке, или кость среднего пальца правой руки), по которой можно его узнать.

Хосер Ильяс бабаны Аллаһы Тәгалә җибәрә, яхшы уй белән чыккан кешега чыга ул. Уң кулында урта бармагы сөяксез пулаты.

(Хосер Ильяс баба направляет к нам Аллах, он выходит к человеку с добрыми помыслами. Средний палец правой руки у него без кости) (ПМА. Зап. от Айнепбану Таштимеровна Бимжановой, 1928 г. р., д. Исетское, Ялуторовский район, Тюменская область. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.).

Здесь он может быть как антропоморфным, так и зооморфным персонажем. В данной ситуации речь идет, скорее всего, о случаях оборотничества, а не о параллельных ипостасях персонажа.

Хосер баба төрле кыяфәттә күренәте. Эт булып та. Сыер булып та, бабай булып та күренәте ул.

(Хосер баба видится в любом облике. И в виде собаки, и в виде коровы, и в виде деда) (ПМА. Зап. от Юмабики Багаутдиновой, 1924 г. р., д. Н. Атьялово, Ялуторовский район, Тюменская область. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.).

Помощь нуждающимся в ней людям – постоянная функция данного персонажа. Основной формой реализации этой функции, активной в обеих традициях, является помощь заблудшим путникам. Другая форма представляет собой наказание за отказ в помощи случайно забредшему в дом путнику или, наоборот, наделение его удачей и богатством, в случае оказания помощи нищему, в чьем образе явился Хызыр Ильяс.

Хозер — кыр хужасы. Ир кеше ул, кешеләргә күренә, авырлык килгәндә ярдам итә, кырда очрый. Я күршең, я бабай булып килә, танып булмый аны. Яз башында “Хозер канатын җилпегәч, яз җитә” дигән сүз бар.

(Хозер – хозяин полей. Мужчина он, видится людям, помогает, когда приходится тяжело. Появляется или в облике соседа, или в облике старца, его невозможно узнать. В начале весны говорят: “Когда Хозер взмахнет крылом, весна наступит”) (ПМА. Зап. От Зифы Харисовны Бикбаевой, 1929 г. р., г. Старая Кулатка, Старокулаткинский район, Ульяновская область. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2007).

Прогностическая функция Хызыр Ильяса входит в число основных, а ее конкретные формы подвержены локальным изменениям. Он может либо явиться во сне, либо встретиться в облике человека или животного. Способность исследуемого мифологического персонажа предвещать грядущие события в жизни семьи или рода отмечается в обеих исследуемых традициях, но активность употребления форм не совпадает.

Хозер Ильясның барлығына ышанам. Менә безнең монда күршедә йөздән узган әби яши, Галия әби. Әнә теге җортта. Ул икенче елгы энде, йөздән арткан. Бервакытны менә Галия әби утыра торган булган шулуй. “Ишектән бер озын гына кеше килеп керде”, — дип әйткән. “Менә бит синең язуың, язуың минем кесәмдә. Мин синең ничә яшеңдә икәнеңне дә беләм”, — дигән бу кеше. Әби бик каты курыккан энде ул. Менә ул күпмедер, бер биш минут булган, әби белән сөйләшкән ул кеше. И шуннан үзенән-үзе җукка чыккан, әби аңа бик гажәпләнгән. Артыннан чыгып та караган ул аның, кая китте соң бу дип,

ишекларне ачып. Теге кеше менә жугалган. Хозер Ильяс кERGәндер дип әйтеп әйтте аннары. Бар да шулай диде.

(Я верю в существование Хозер Ильяса. Здесь по соседству живет старушка за сто лет, бабушка Галия. Вон в том доме. Она 1902 года. За сто лет ей уже. Однажды она рассказывала: “В дверь вошел незнакомец высокого роста и сказал, что у него в руках моя метрика, и он знает сколько мне лет”. Она очень сильно испугалась. Говорила, что это был Хозер Ильяс. Пять минут с ней поговорил и пропал. Она вышла за ним за ворота, да так и не поняла куда он исчез. Вот она после и рассказывала, что это был Хозер Ильяс. Все так решили) (ФФ РЦРТК. Зап. От Хафазы Каримовны Гараевой, 1948 г. р., д. Нурлаты, Зеленодольский район, Республика Татарстан).

Вышеуказанные функции Хызыр Ильяса в татарской фольклористике считаются основными. Однако в мифологических рассказах, записанных в последние годы среди татар, проживающих в разных регионах, имеет место и иная тенденция, ориентирующая исследователя на общетюркские черты этого персонажа. В различных этнических традициях татарского народа распространено предсказание природных явлений по действиям Хызыра Ильяса. В Старокулаткинском районе Ульяновской области считают, что можно начинать посевные работы, когда Хызыр Ильяс взмахнет крылом. В Зеленодольском районе Республики Татарстан с вечера 19 апреля в снегу оставляют палку, а утром по уровню снега прогнозируют приближение весны (если снег немного растаял, то весна наступит рано, а если нет, то говорят, что “*Хозер Ильяс таягын ташламаган*” (“Хызыр Ильяс еще не бросил палку”). В Ялуторовском районе Тюменской области считают, что на одном конце радуги сидит Хозер, на другом – Ильяс и т.д.

Как показывают наши предыдущие исследования, «при проявлении патронажной функции данного персонажа за редким исключением актуализируется имя одиночного персонажа *Хозер* или *кыр иясе*, тогда как остальные функции в основном связаны с парным образом *Хозер Ильяс*»

[Давлетшина, 2011: 52]. Все это соотносится с мусульманской традицией, где «Хадир считается покровителем мореплавателей, а Ильяс является хранителем странствующих по суше» [Культ святых, 2009: 92]. Вероятнее всего, в образе Хызыр Ильяса произошло наложение характеристик мусульманских персонажей на функциональное поле духов-хозяев определенных локусов, характерных для тюрко-татарской мифологической системы. Номинации персонажа, фиксируемые в различных традициях татар (*кыр иясе, кыр хужасы, юл иясе*) и основная функция покровителя и защитника в трудной жизненной ситуации позволяют искать аналогии персонажа среди духов-хозяев неосвоенного пространства, которые неподвластны человеку.

Юл сәдакаларын менә жул хужаларына багышлыйсың инде, аларның иң зурысы Хозер Ильяс — жул хужасы була, коры әжирнеке. Хозер Ильяс булсын юлдашың диләр инде. Менә шуның өчен пәйгамбәребез “Хозер Ильяс галәйһиссәлам булсын юлдашың” – дигән.

(Подаяние, которое подают при выходе в дорогу, нужно посвящать духам-хозяевам. Самый главный из них – Хозер Ильяс – хозяин суши, дороги. Говорят, пусть Хозер Ильяс будет спутником. Вот поэтому наш пророк сказал: “Хозер Ильяс галәйһиссәлам пусть будет спутником” (ФФ РЦРТК. Зап. от Розы Нуретдиновны Гарифуллиной, 1940 г. р., д. Бурундуки, Кайбицкий район, Республика Татарстан).

По данным предварительного исследования очевидно соответствие образа Хызыр Ильяса народно-мусульманской традиции тюркоязычных народов, исповедующих ислам. Образ Хызыр Ильяса чрезвычайно синкретичен. Имея непосредственную связь с доисламскими языческими персонажами татар, олицетворяющими духов-покровителей различных мест и стихий, он одновременно связан с мистической традицией в исламе. В то же время необходимо отметить, что в народной традиции повсеместно сохраняется вера в помогающего всем в трудной ситуации белобородого старца-путника, поэтому

формула “*Хозер Ильяс юлдаш булсын!*” (“Пусть Хозер Ильяс будет спутником!”) сохраняет функционал и для людей, далеких от традиции.

Анализ персонажей духов-хозяев природных локусов показывает, что эта сфера мифологических представлений на сегодняшний день у татар достаточно размыта и, в отличие от верований в духов-хозяев домашнего пространства, не имеет четкую систему дифференциации признаков и функций. Здесь мы остановились только на наиболее активных персонажах системы природных локусов, не затронув таких персонажей как дух-хозяин леса, дух-хозяин земли, дух-хозяин ветра, дух-хозяин родника и др., тексты о которых единичны и сохраняются только на уровне номинаций и констатации факта их наличия.

Однако несколько иначе обстоит дело с функционированием этих персонажей на уровне художественных образов или структурообразующих элементов в литературной традиции татар. Необходимо отметить, что духи-хозяева природного пространства встречаются практически в творчестве каждого поэта и прозаика начала XX века. Первые мифопоэтические тексты также были написаны с участием духов-хозяев природного мира. Достаточно вспомнить наиболее известные поэмы Г. Тукая «Шүрәле» («Шурале», 1907) и «Су анасы» («Водяная», 1908), Г. Сунгати «Хозыр» («Хозыр», 1915), рассказы Г. Ибрагимова «Диңгездә» («На море», 1911), «Яз башы» («Начало весны», 1912), М. Ханафи «Айсылу» («Айсылу», 1912), Н. Думави «Су кызы» («Дочь воды», 1915) и др. Татарские прозаики даже сделали попытку «заменить» Хызыра на татарский вариант символизированного образа – Жәгъфәр: «Ике йөз елдан соң инкыйраз» («Исчезновение через двести лет», 1902) Г. Исхаки, «Фәрештәләр жуатсыннар сине!» («Пусть ангелы тебя утешат», 1914) Ф. Амирхана и др. Однако данный опыт не увенчался успехом. Описание национальной жизни и быта, праздников и поверий, актуализация этнических социокультурных проблем почти всегда затрагивал ситуации и события, связанные с этими мифологическими существами. Как справедливо отмечает Н.М. Юсупова, «татарские поэты начала XX века создают поэмы, в которых используют мифологические сюжеты или создают новые мифы, стремясь реформировать национальное общество. Поэты

воспринимают мифологические сюжеты как национальное культурное богатство и творчески обрабатывают их с целью философского обобщения» [Юсупова, 2018: 141].

В татарской литературе рубежа XX–XXI веков эти персонажи также активно вплетаются в сюжет произведения, организуют образный мир, проявляются на уровне художественных деталей. В татарской поэзии религиозные и мифологические образы переплетаются между собой, организуя синкретизм различных пластов верований, противопоставляясь тоталитарным порядкам и выводя на суд читателя образы защитников общечеловеческих ценностей (Х. Аюпов «Биш вакыт намаз» («Пять времен молитвы», 1994), Л. Шагирзян «Иман элифбасы» («Азбука веры», 1990), З. Мансуров «Хозыр галэйһис-сәламне эзләү» («В поисках Хозыра», 1998) и др. [Загидуллина, 2020: 175-176]. Те же тенденции характерны и для татарской прозы. В мифопоэтических картинах мира в произведениях татарских писателей (Н. Гиматдинова, Ф. Байрамова, Г. Гильманов, З. Хаким и др.) образы духов-хозяев природного пространства или связанные с ними мифологические мотивы занимают довольно заметное место. Наиболее активными из них, так же как и в народной традиции, являются *Хызыр Ильяс* и *Су анасы* (су иясе), которые служат для расширения смысловых границ текста, возможностей его прочтения и выступают неотъемлемой частью фольклорно-этнографического материала.

Одним из первых произведений в условиях сменившейся идеологии, в котором сформировалась «сатирическая концепция демифологизации тоталитарного строя, которая объединяла советский и постсоветский периоды» [Загидуллина, 2018: 223], стал роман **З. Хакима «Агымсуда ни булмас»** («Чего не увидишь в проточной воде», 1995). Произведение задумано как пародия на татарское общество, представленное жизнью небольшого замкнутого социума – жителями села Зырыклы (Жырыклы). Показав во всей полноте их образ жизни, сложившийся после 1917 года, писатель создает пародию на утопическую идею большевиков, строит разговор с читателем о знакомых ему вещах, показывая модель советского общества на уровне топоса одной деревни. Структура

произведения основана на одном из распространенных в народной традиции сюжетов о *Су анасы*, перекликающемся с одноименной поэмой Г. Тукая. Интертекстуальная игра с мифологическим сюжетом позволяет автору раскрыть актуальные социально-политические проблемы советского общества, объяснить читателю, что за историю существования советского государства люди разучились думать и высказывать свое мнение, в их душах поселился постоянный страх, безучастие, грубость и безысходность, которые выразились в нравственной деградации народа, утере национальных традиций, невежестве и трусости.

Образ *Су анасы* соответствует традиционным народным представлениям, но в противовес мифологической традиции не люди боятся ее, а она сама вынуждена спасаться от человеческого невежества. Развивая сюжетную линию романа, связанную с образом *Су анасы*, писатель не пытается убедить читателя в том, что она реальный персонаж. Каждая встреча Марданши с ней обыгрывается как пограничная ситуация между сном, бредом и явью, тем абсурднее становится история любви героя романа к идеализированному, но не существующему в реальности персонажу, что еще более искажает окружающую действительность. Идеализированный образ *Су анасы*, противопоставленный обезличенным невежественным жителя деревни, позволяет «деконструировать миф о советской счастливой жизни. Герои воспринимаются как симулякры, а описанная жизнь обретает черты гиперреальности» [Юзмухаметова, 2016: 62]. Абсурдность ситуации заключается в том, что ирреальный персонаж – *Су анасы* становится единственным средством спасения: влюбившись в нее, Марданша превращается в другого человека. Однако в отличие от народной традиции, когда *су анасы* забирает возлюбленного с собой и, эта ситуация получает в народном сознании негативную окраску, в романе *Су анасы* отвечает отказом на любовные признания Марданши. Размышляя над творчеством З. Хакима, А.М. Саттарова обращает внимание, что «Водяная видит причины грозящей человеку экологической катастрофы в самом человеке, в его внутреннем мире, жизненной позиции, совести» [Саттарова, 2003: 66; Юзмухаметова, 2016: 61], поэтому ее отказ воспринимается как полная потеря связи между человеческим обществом и

Природой, отсутствием надежды на спасение человечества. Писатель не видит в жизни ни одной возможности усовершенствовать человека, предупреждает, что люди, живущие под влиянием нищеты, беспрестанного пьянства, невежества и грубости, могут быть уничтожены господствующей идеологией.

В отличие от образа *Су анасы*, которая не участвует в особо сложных перипетиях сюжета, а является больше антагонистом человеческого общества и служит для отрицания существующей реальности, в повести Г. Гильманова «**Сагышың булса, суга сал**» («Печаль отпусти», 2005) речь идет не только о мифическом существе (*су және, су егете*), но и о его характеристиках, поверьях, ритуалах, отсылках к разного рода фольклорным сюжетам, составляющим ядро народной традиции и создающим мифологический пласт художественного повествования.

Основу сюжета составляет история любви молодой девушки Сайды и молодого человека – сироты, живущего в убежище около озера. Именно этого молодого человека, оставшегося без родителей еще в младенчестве и выросшего под присмотром местного аксакала, все принимают за духа воды, который живет в озере. Интрига усугубляется по мере разворачивания сюжета: на всех уровнях художественной структуры автор последовательно добавляет мифологические детали (цитаты из Корана, обращения к духам-хозяевам воды), вводит в сюжет события, иносказательно связанные с традиционными для народной мифологии действиями духа воды (у деревенских коров периодически пропадает молоко), поверья, которые подтверждают мифологическую природу главного героя и участвуют в организации сложноструктурированной художественной ткани произведения. Облик (длинные волосы, сильное тело), место обитания (дно озера), действия (плавание в воде, нагота, появление на берегу озера в дождливый день) – все указывает на его отношение к ирреальному миру мифологической традиции. И только в конце повести раскрывается его истинная человеческая природа, но именно отношение к нему как к мифическому существу определяет основной конфликт произведения, который реализуется на уровне

противостояния доброго и злого начал в душе человека, а шире – в контексте нравственности и безнравственности на уровне общественных отношений.

Вторым текстом является периодическое включение в повествование отрывков из дастана «Туляк и Сусылу», повествующих об истории любви земного парня и дочери хозяина подводного мира. Этот текст становится зеркальным отражением основной событийной канвы повести и создает многоплановость художественной структуры, проявляясь одновременно в двух контекстах: в речи автора-рассказчика и в речи героини. Все это позволяет увидеть разные варианты прочтения художественного текста, где авторская позиция остается ведущей – человек, прежде всего, должен побороть темное начало в своей душе, только после этого возможно достигнуть гармонии в жизни.

Один из популярных образов татарского фольклора – *Хызыр Ильяс* является действующим лицом многих произведений национальной литературы. Активное обращение к символике данного персонажа в начале XX века актуализировало функцию хранителя нации, спасителя всего татарского народа [Юсупова, 2018: 152]. Его дальнейшее возрождение в аспекте проявления архетипических черт Старого мудреца [Давлетшина, 2005: 118] происходит в творчестве А. Еники [Загидуллина, 2015: 197], а далее в татарской прозе конца XX века возникает целая галерея образов – мудрецов деревни, воплотивших в себе функцию хранителей жизненного и духовного опыта прошлых поколений, вековой мудрости народа. Художественный образ *Хызыр Ильяса* обычно интерпретируется авторами в аспекте мифологических представлений, восходящих к народной традиции (обязательный атрибут внешнего облика – белый цвет; ипостаси проявления – старец-путник, мудрец – долгожитель деревни; традиционный комплекс сюжетных ситуаций: явление герою в трудной жизненной ситуации, появление во сне, прогнозирование будущего, помощь заблудшим в пути и др.). Как отмечает Д.Ф. Загидуллина, прием использования «мерцающих образов» – Ак бабай – *Хозер Ильяс* – старец в художественном тексте «твердо вошел в арсенал поэтики татарской прозы «переходного» плана, добавляя новое измерение художественному миру, обеспечивая применение

принципа контрапункта, позволяя писателю выходить за пределы одной художественной модели действительности, искать и находить более широкую философскую систему оценок» [Загидуллина, 2018: 183].

«Мерцание» этого образа впервые проявляется в творчестве Г. Гильманова, где расширяются семантические границы образа и возможности его прочтения. Образ уважаемого на селе белобородого старца – Ак бабая возникает уже в первых произведениях писателя. Повесть Г. Гильманова «Тозлы яңгыр» («Соленый дождь», 1993) начинается с рассказа о старике Хатмулле, который переживает об исходе жатвы в самый разгар деревенской страды. Первый эпизод знакомит нас с главными героями Рифкатом Салимовичем и стариком Хатмуллой и задает направление основного конфликта произведения. Центральный мотив повести определяется словами председателя: «Послушать можно было бы да времени нет», сказанными в ответ на легенду, рассказанную уважаемым всеми стариком. И далее старик Хатмулла пытается предупредить молодого хозяина о грядущем дожде, но тот не прислушивается к опыту народа. События рассказываются от лица автора-рассказчика, который открыто выражает свою позицию, свое отношение к сложившейся ситуации. Через реплики автора в сознании читателя выстраивается образ мудрого старца – провидца – *Хызыр Ильяса*. Видно, что автор поддерживает своего героя, не остается равнодушным к его мыслям, чувствам, выражает свое отношение к каждому событию.

В ходе развертывания сюжета встречаются и другие образы людей, но все они в основном служат для более полного и многогранного раскрытия образа центрального персонажа – старика Хатмуллы. Главная цель писателя – раскрыть внутренний мир Хатмуллы, поэтому его внешний облик не конкретизируется, дается только общая характеристика, и каждый читатель извлекает из глубин подсознательного свой образ мудреца. А это, в свою очередь, устанавливает связь этого персонажа с устоявшимся в коллективном сознании татарского народа образом *Хызыр Ильяса*, переводя обычное событие в плоскость общечеловеческого.

Среди героев произведений Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой, Ф. Байрамовой встречаются образы старика-путника (Г. Гильманов «Албастылар» – юламан-карт) и белобородого старца – мудреца деревни Ак бабая (Г. Гильманов «Оча торган кешеләр», «Сагышың булса, суга сал», Н. Гиматдинова «Китәм, димә», Ф. Байрамова «Нух пәйгамбәр көймәсе» и др.), которые оказывают помощь попавшим в беду героям произведений советом или делом, направляют их мысли и действия, передают знания прошлых поколений. Данный образ проявляет себя и в детской литературе – например, в драматургии Г. Гильманова *Хызыр Ильяс* вводится в произведение в воспитательных целях, объясняя молодому поколению ценность хлеба и необходимость уважительного отношения к нему, важность доброты и милосердия [Нуреева, Мингазова, 2020: 72]. Функциональные характеристики подобных литературных образов, внешний вид, внезапное появление в сложной или судьбоносной жизненной ситуации сближают их с *Хызыр Ильясом*, часто они вскользь так и называются. В такого рода произведениях комплекс мифологических представлений татар о *Хызыр Ильясе* – Ак бабае соотносится на художественном уровне с реальными персонажами, которые представляют собой специфический тип героя прозы этих лет – хранителя порядка и национальных традиций в микрокосме деревни.

Интересная интерпретация образа *Хызыр Ильяса* дана в рассказе Ф. Имамова «Булмас, димә» («Не говори не может быть», 2020), где за основу взят мифологический сюжет, имеющий широкое распространение в фольклоре татар и повествующий о встрече с *Хызыр Ильясом* в трудной жизненной ситуации. Главный герой рассказа Салих отправляется на прогулку по окрестностям деревни и случайно подвернув ногу, остается обездвиженным. Как и в народной традиции, рядом с ним неожиданно появляется необычный старец: “<...> күтәрелеп карасам, ерак та түгел бер карт басып тора. Өстендә итәкләре кыстырылмаган озын ак күлмәк, аяк йөзәнә кадәр төшеп торган киң балаклы ак ыштан. Чаларган чәчләре һәм сакал-мыегы йөзән килешле генә бизәп тора” (“<...> подняв взгляд, я увидел, что недалеко от меня стоит незнакомый мне старик. На нем была не заправленная белая длинная рубаша, белые штаны с

широким штанинами. Поседевшие волосы и усы с бородкой украшали его лицо”) (Имамов, 2021: 284). Ситуативная матрица, восстановленная автором извлекает из глубин общественной памяти знакомую ситуацию и его подсказка о том, что данный персонаж напомнил ему сказочного *Хызыр Ильяса*, формирует и моделирует мифологическую ситуацию. Автор апеллирует к традиционным данным народной мифологии, однако интерпретация общераспространенной ситуативной матрицы дается в совершенно другом разрезе, объясняя генезис данного мифологического персонажа биологическими полями человека.

На иной уровень выводится образ Ак бабая в повести **М. Кабирова «Ак бабайның туган көне»** («День рождения Ак бабая», 2004), где писатель художественными средствами воссоздает историю татарской деревни, а шире – страны, утратившей свои традиции и корни. На примере деревни Хасанбай автор подробно описывает исторические события, происходившие в жизни страны: война 1914 года, революция 1917 года, голод, коллективизация, Великая Отечественная война – все это дается в контексте судьбы татарского народа, судьбы России и судьбы человечества.

Каждый исторический этап в жизни микрокосма деревни связан с именем *Ак бабая*, которое представляется универсальным символом добра в человеческом сознании; божественного начала в представлении человека; духовного начала в целом. Периодически всплывающие ассоциации с его именем и его образ, сопровождающий читателя на всем протяжении сюжета в разных ипостасях, структурируют сложноорганизованное художественное целое. *Ак бабай* становится знаковой фигурой, всегда приходившей на помощь жителям деревни в трудные моменты их жизни (Хасан бай – основатель деревни; неизвестный старик с белой бородой, помогающий людям; Гарданшакир – преемник *Ак бабая*). Однако жители села Хасанбай забывают о главном празднике – дне рождения *Ак бабая*, что выглядит глубоко символично, так как свидетельствует об уничтожении исторической памяти народа. Несмотря на то, что смерть *Ак бабая* в конце повести свидетельствует об уничтожении традиционного уклада жизни, чести и милосердия, его возвращение в теле Гарданшакира и донесение до людей

забытой ими истины оставляет надежду на возрождение вековых традиций и духовных ценностей.

Таким образом, анализ мифологической и литературной традиции татар рубежа веков показывает, что наиболее актуальными образами сферы духов-хозяев домашнего пространства являются духи-хозяева воды (*Су анасы*) и *Хызыр Ильяс*, рассматриваемый нами как покровитель природных стихий в контексте общетюркской традиции. В большинстве случаев мифологические представления, связанные с природными объектами, функционируют в составе определенных природных культов и сохраняются в качестве ритуальных практик и реликтов мифологических верований, не имея четкой дифференциации системы признаков. В татарской прозе же, наоборот, наблюдается актуализация указанных мифологических персонажей, которые становятся символом утраченных традиций, национального духа и, в одном случае, служат для более полного раскрытия характеристики главных героев и идеи автора, а, в другом, участвуют в структурировании художественного текста. Этот прием твердо вошел в арсенал поэтики прозы «переходного» плана, добавляя новое измерение художественному миру, позволяя писателю выходить за пределы одной художественной модели действительности, искать и находить более широкую, философскую систему оценок.

2.4 Хождение после смерти: категории мифологических персонажей

Система верований о персонажах низшей мифологии, представляющая собой важный пласт традиционной народной культуры татар, конечно же не ограничивается только указанными в предыдущих разделах мифологическими персонажами класса *духов-хозяев*. Большое место в ней занимают мифологические персонажи, генетически происходящие от умерших людей (*утлы елан, өрәк, убыр, аздякы, мәцкэй, купкан*), вредоносные или нейтральные духи, находящиеся рядом с человеком (*бичура, шүрәле, албасты, пицен, жсен, пәри, шайтан, Иблис, аждаһа, юха елан*), люди со сверхъестественными

способностями (*сихерче, колдун, имче, белекче*) и др. Однако степень сохранности всего комплекса представлений о данных мифологических персонажах не позволяет провести целостный анализ функционального поля персонажа, многие из них сохраняются в традиции лишь эпизодически, в форме осколков прежних верований, часть функций некоторых персонажей переходит к другим мифическим существам. Ввиду этого при характеристике персонажей нечистой силы мы остановимся только на тех образах, которые обладают устойчивым комплексом признаков и сюжетных мотивов, позволяющих идентифицировать их как самостоятельный и актуальный персонаж народной демонологии татар.

В духовной культуре татар важное место занимают представления о смерти и загробном существовании человека, отражающиеся в мифологических представлениях, похоронно-поминальной обрядности, поверьях, фольклорных произведениях, системе бытовой регламентации поведения. Смерть человека является событием значительным, поскольку уход из этой жизни не означает прекращения бытия, а является особым состоянием, в котором происходит переход в мир иной, потусторонний, рай или ад. «Потусторонний мир локализуется, согласно верованиям, в разных плоскостях горизонтального и вертикального пространства, где обитают умершие и враждебно настроенные духи. Представления о нём реконструируются по сконцентрированным в поверьях и обрядах повседневным и ритуально-обозначенным поведенческим стереотипам, деталям похоронного и поминальных обрядов, сказочным образам и вербальным символам. Их сохранению в сознании современного человека способствует актуализация похоронно-поминальных ситуаций в жизненном контексте любого носителя традиции» [Владыкина, 2018: 88].

Ввиду этого одним из наиболее продуктивных механизмов создания демонологических образов в мифоритуальной традиции татар является мифологизация умерших. «В ее основе лежит универсальное представление о «правильной», «чистой», «своей», «хорошей» смерти и «неправильной», «нечистой», «не своей» смерти, определяющей посмертную участь покойников» [Толстая, 2006: 239]. В соответствии с этими верованиями, «хождение» умерших

после смерти не является из ряда вон выходящим или опасным событием для живых. Относительно безопасную категорию умерших составляют души покойников, которые приходят навещать живых в течение сорока дней после смерти или в строго регламентированные промежутки времени впоследствии.

«Однако вне этих предписанных сроков и регламентированных форм общения приходы умерших расцениваются как опасные для живых контакты, угрожающие не только родственникам непрощенных гостей, но и всему миропорядку» [Толстая, 2006: 239]. К этой категории относятся те, кто происходит из душ умерших, вторгается в этот мир в неурочное время и становится злокозненным духом.

Третья категория – сами злокозненные духи, приходящие в прижизненном облике умершего. Подобная участь в первую очередь грозила тем, чьи родственники нарушали регламент, принятый при погребении и после похорон усопшего, а также при проявлении чрезмерной тоски по близкому человеку. Для традиционных верований татар главной причиной посмертного хождения является неизжитой век (преждевременная смерть), незавершенность взаимоотношений с земным миром (сильная тоска по ним близких людей), иногда – нарушение регламента похоронно-поминального обряда.

Хождение души умершего к живым родственникам в течение сорока дней после смерти считается неотвратимым, но опасным и сопровождается вполне конкретными ритуалами, которые обеспечивают душе свободный вход в дом (не запираются ворота и двери домов, не выключается свет, живые члены семьи не готовят еду и не совершают трапезу дома и т.д.). Считается, что душа покойного при соблюдении всех предписаний и правил успокаивается по истечении 40 дней и впоследствии может приходить только с целью услышать молитву в строго определенные дни, чаще всего, по четвергам. Все другие случаи, когда душа не смогла покинуть мир живых и не получила успокоения, считаются отклонением от нормы и такие души причисляются к различным видам демонических существ.

Основной ритуальный комплекс, сопровождающий похоронно-поминальный обряд, служит предотвращению посмертного хождения. В

ритуально-обрядовой традиции татар проведение погребального обряда – *мает озату* (проводы покойника) – по всем правилам гарантирует успокоение покойного и его невозвращение в мир живых. Обращает на себя внимание необходимость неукоснительно соблюдать все обрядовые действия, предписанные традицией, что мотивируется страхом перед возможным хождением умершего среди живых. Так, после выноса покойного со двора существует обычай заносить в дом поленья и разжигать небольшой огонь или же приготовить что-то на огне (*таба исе чыгару*) и т.д. Аналогичный смысл заложен в основу обычая выносить покойного из дома вперед ногами, периодической смены положения несущих умершего на кладбище, а также оборачиванию покойного по часовой стрелке на околице деревни, чтобы он не нашел обратной дороги домой. По одним представлениям, душа провожает тело к могиле, слышит слова прощания, а затем находится на земле, чтобы в сороковой день безвозвратно уйти из земного мира; по другим – она находится вместе с телом в могиле и отправляется в иной мир по истечению сорока дней. Однако из этого мира души предков (чаще именуемые *арвах, арвахлар*) могут периодически возвращаться, если о них не помнить и не посвящать им молитв, могут помогать родственникам, оказавшимся в трудных ситуациях (пророческие сны, свидетельствующие о контакте с умершим предком), могут быть незримыми участниками обрядов, восходящих к культуре предков и т.д.

Известно много быличек о том, что приход умерших был вызван чрезмерной любовью и привязанностью к живым, но считался опасным и губительным для них: например, умерший муж приходит к своей жене с любовными притязаниями, и эти контакты доводят ее до смерти. В зависимости от репрезентируемой традиции, номинации мифического любовника могут быть различны – это самостоятельные персонажи *утлы елан, аздякы*, выполняющие данную функцию, или же персонаж-заместитель – *жсен*, заменяющий этот класс мифических существ при сохранении сюжетного мотива в традиции. Здесь происходит сближение образов ходячего покойника и *жсен*: то один, то другой оказываются действующим лицом в идентичных фольклорных сюжетах.

Как говорилось выше, из душ умерших возникают мифологические персонажи, сущность которых связана с прижизненным существованием человека или характером его смерти. В этой категории наибольшей активностью пользуются представления о таких персонажах, как *өрәк* и *убыр*. Однако следует сказать, что представления об *өрәк* в актуальной традиции татар сохраняются, в целом, только на уровне констатации факта о его наличии. Большинство существующих текстов основаны на однообразном мотиве о появлении на месте пролитой крови (речь идет о местах аварий и насильственных смертей) слабо персонифицированного мифологического существа, скорее, пугающего людей, чем причиняющего им вред. При составлении какой-либо характерной картины, описывающей облик и повадки данного персонажа, приходится апеллировать именно понятием слабо персонифицированный, потому что в традиционной мифологической картине татар *өрәк* – существо, не имеющее статичного облика, зачастую не осязаемое, но осязаемое, умеющее перевоплощаться в разные формы:

- антропоморфные (человек в белой или черной одежде)

Артыңда яисә яныңда кисәк бер кеше пәйда була, кап-кара киемле кеше инде. Уйламаган да буласың, куркыта ул. Тып-тын атлап барганда килә дә чыга.

(Вдруг рядом или за тобой, ни с того ни с сего, появляется человек в черной одежде. Об этом даже не думаешь, пугает он. Тихонько идешь, и вдруг появляется) (ФФ РЦРТК. Зап. от Диншат Гиниятовны Фаляхутдиновой, 1935 г. р., д. Октябрина, Кукморский район, Республика Татарстан. Зап. Ф. Х. Завгаровой, 2012 г.);

- материальной субстанции в виде шара

Авылга керер алдыннан кышкы юл зират аркылы була иде. Менә шулай кайтып барам, ул көнне педсовет та булды. Мин төнге уникеләр тирәсенә калдым инде. Карыйм, каршыма һавадан бер якты шар очып килә. Оча дип тә әйтеп булмый аны, кеше атлаган аяк жәиле белән селкенгән күк кенә инде. Атлавымны давам итеп теге шар белән тигезләндәм. Шар да туктап калды. Шарның яктылыгы да бик сәер. Аны яшен яктылыгына тиңләп булмый. Ниндидер сәер генә тонык яктылык, ул ут кыяфәтле түгел. Төтен кебезгәк, тик

төтен кебек куе түгел, үтә күренмәле. Ләкин кеше күрерлек. Зиратка җиткәч, асылынып торды да юкка да чыкты. Ике-өч тапкыр шулай каршылады мине өрәк.

(Зимняя дорога к деревне пролегла мимо кладбища. Вот иду однажды, в этот день был педсовет, припозднилась, время около 12 ночи. Смотрю, приближается ко мне какой-то светящийся шар. Нельзя сказать, что он летит, двигается медленно, как будто шевелится от дуновения моих шагов. Мы практически выровнялись. И шар остановился. Свечение у него очень своеобразное. Не как от молнии, не как от огня. Скорее, как туман, но не такой густой, а прозрачный. Человек такое освещение хорошо видит. Дошли мы так до кладбища, и он исчез. Так мне этот өрәк раза три повстречался) (ФФ РЦРТК. Зап. от Диншат Гиниятовны Фаляхутдиновой, 1935 г. р., д. Октябрина, Кукморский район, Республика Татарстан. Зап. Ф. Х. Завгаровой, 2012 г.);

- прозрачной субстанции

Сугыш вакытында өрәк ишеләр күп иде бит алар. Мин шактый соңладым урманнан чыгарга. Караңгы төшеп барган вакыт. Эңгер-меңгер. Чатка җиттем, күктә ай калыкты инде. Нишләптер атым бик пошыра, күзләрен акайтып миңа карый, кисәк тартылып куя. Мин аптырап як-ягыма карасам, дерт итеп киттем. Артыбызга бер болыт ияргән. Бүтән нәрсә димисең аны. Кайвакыт, көзләрен болытлар бик аска төшә бит әле, менә шулай, кул күтәрсәң, тидерәсәң. Шунда курыкканнарым. Ул тирәдә безнең авылдан берәү асылынып үлгән иде, шуның өрәге, диделәр. Әни өшкертеп тә йөрде, өрегеп калырсың, аннан чиргә әверелә ул, дип инде. Шул җирдән көндезен дә куркып кына үтә торган булдым. Миннән тыш та күргән кешеләр булды. Бөтен кешегә дә болыт булып күренми ул. Кемнәрдер кара киемле кеше кыяфәтендә күргәләгәннәр

(Во время войны таких существ было много. Как-то я запоздал, уже стемнело, еду по лесной дороге. Доехал до перекрестка, луна стала светить. Вдруг почему-то моя лошадь стала фыркать и дергаться. Удивился, оборачиваюсь, вижу прямо за моей телегой облако. Невысоко, а прямо внизу, рукой можно достать. Так я тогда испугался. В этих местах, поговаривали, что появляется өрәк

человека, который повесился. Мать тогда меня водила заговаривать от испуга. Все говорила, что я могу сильно заболеть. Не всем он виделся в виде облака, некоторые видели в облике человека в черной одежде) (ФФ РЦРТК. Зап. от Альфира Хакимовича Гиниятова, 1969 г. р., д. Октябрина, Кукморский района, Республика Татарстан. Зап. Ф. Х. Завгаровой, 2012 г.).

Локусами появления *өрәк* считаются перепутья, перекрестки больших дорог, как правило, за пределами населенного пункта. Многие информанты указывают на привязанность данного персонажа к конкретному локусу, то есть в традиционной культуре татар места обитания *өрәк* четко маркированы. Как правило, место, где есть вероятность встречи с ним, так и называется – *өрәкле урын* («место с *өрәк*»), *тынычсыз урын* («беспокойное место»). Для данного персонажа характерна молчаливость, он не вступает в контакт с человеком. Тем не менее, в традиционной системе поведенческих правил татар при контакте человека с таким мифическим существом рекомендуется не обращаться к нему, не оборачиваться, иначе *өрәк* может навредить. На вопрос: “Как может навредить?” информанты поясняли, что человек может сильно испугаться, заблудиться, заболеть. В то же время наши собеседники подчеркивали, что правила поведения известны с детства, поэтому они не оборачиваются, не разговаривают, а *өрәк* как появился, так же незаметно исчезает. Временные рамки появления персонажа строго конкретизированы и не могут изменяться: он может показываться человеку только в полночь, в сумерках, перед рассветом, то есть в пограничное время.

Анализ имеющихся в наличии материалов показывает, что *өрәк* – это существо, связанное с душами умерших людей. Но, как показывают мифологические тексты, *өрәк* чаще всего появляется в местах, где безвременно пролилась невинная кровь человека (места войн, аварий, убийств и т.д.). Он может возникнуть из ниоткуда и, привыкнув к тому или иному человеку, достаточно долгое время может сопровождать его в сумерках или ночью.

Функциональное поле мифического существа *өрәк* включает следующие характеристики: наиболее постоянная из них – способность произвольно являться, демонстрировать человеку свое присутствие, произвольно исчезать,

негативно воздействовать на психическое и ментальное состояние человека, домашней скотины. Пугать человека своим появлением, вызывать у него страх, растерянность, помрачать рассудок, сбивать с пути, заманивать в опасные места, парализовав волю человека – все эти действия и свойства характеризуют мифологический персонаж *өрак*.

В отличие от рассмотренного персонажа, *убыр* является вредоносным существом, связанным с нечистыми душами. В науке интерес к нему возник давно. Если в работах конца XIX дается описание внешнего вида и некоторых характерных действий, то, начиная с середины XX века, в поле зрения исследователей попадают вопросы происхождения и функциональных характеристик *убыр*. Но, несмотря на это, целостного представления о данном персонаже до сих пор не выработано.

«Известный ученый начала XX века Г. Рахим в лекциях по фольклору казанских татар высказывал предположение, что слово *убыр* того же происхождения, как и русский *упырь* или европейский *вампир*. Но, в то же время, он говорил, что «*убыр* татар имеет мало сходных черт с живым мертвецом и кровопийцей «упырем»... Человек, в котором живет *убыр*, считается оборотнем, т.е. у него бывает как бы две различные сущности. Такого человека татары зовут «*убырлы*», т.е. человек с «*убыром*» [Рахим, 2018: 509]. Ф.Т. Валеев относит *убыр* к злым женским духам, отмечая также, что таким вредоносным существом становятся души умерших колдунов, независимо от пола, а также самоубийц. По данным Ф.Т. Валеева, души этих категорий покойников выходят из могил ночами и в образе человека в белом одеянии стоят на могильных холмах или бродят по пустынным улицам деревень. Автор отмечает, что такой образ имеет широчайшие параллели в мифологии тюркских, финно-угорских и славянских народов [Валеев, 1976: 326].

В чувашской мифологии «вупар – злой дух, дух-обжора, ведьма, ненасытное мифическое существо, проглатывающее солнце и луну. Современный вербальный материал фиксирует два его значения: давящий человека дух-упырь и персонаж-пожиратель солнца и луны» [Чувашская мифология, 2018: 143]. *Вувер* в

марийской мифологии представляет собой многофункциональный образ, в которого превращаются души колдунов или скверных людей, обладающих хитростью, корыстолюбием, алчностью и другими дурными качествами. Если в сказках функции образа старухи *вувер* ограничены, то с историческим развитием ее образ становится абстрактным и начинает выступать в женском и мужском облике, функции его расширяются [Тойдыбекова, 2007: 70]. Основываясь на этих и других исследованиях по мифологии, нельзя отрицать сходство данных персонажей, однако следует понимать, что в мифологических представлениях каждого народа исследуемый персонаж приобрел собственные черты, свой функционал, в зависимости от исторического развития конкретного этноса» [Давлетшина, 2019: 375].

В мифологической традиции татар функционируют следующие номинации данного персонажа: *убыр*, *убырлы кортка*, *убырлы* (с *убыром*), *убырлы карчык* (старуха с *убыром*), *убыр-купкан* [Корусенко, 2013: 65], *убырлы кешелар* (люди с *убыром*), *эй убыр*, *убыртанау* [Баязитова, 2018: 532-534], *уптыр*, в формулировке которых заложена многоаспектность характеристик этого существа.

Наблюдение мифологической традицией татар и сопоставление разрозненных сведений, записанных в разных локальных традициях позволило сделать некоторые выводы. «Интерес представляют воззрения на ипостаси *убыр*. Современные татары различают два типа данного персонажа. По сведениям информантов *убыр* – это демоническая душа, вселившаяся в человека при его жизни, или самостоятельно существующая демоническая душа, блуждающая по ночам, выходя через дыру в могиле. Исходя из этого, в представлении татар различают *убыр* живого человека и мертвого («*теренеке*», «*үленеке*»), в зависимости от чего дифференцируются признаки и действия данного персонажа.

Первый тип, к которому относится человек-двоедушник, представляет собой в большинстве случаев одиночное женское существо различных возрастов с присущими ей телесными аномалиями в виде дыры в подмышке или на голове с левой стороны. «Человека с *убыром* можно узнать по макушке. У такого человека

на темени бывает углубление, поэтому о таком человеке говорят: “Макушка дырявая, значит он с *убыром*”.

Когда человек засыпает, *убыр* отделяется от него и вылетает через печную трубу в виде огненного шара. Вылетев, огненный шар рассыпается и превращается или в свинью, или в черного кота, или в черную собаку, а затем вновь возвращается к своему хозяину. Некоторые ведающие люди, зная из какого дома вылетает *убыр*, советуют закрывать печную заслонку после его вылета» [Насыйри, 1974: 47].

Мотив оборотничества *убыр*, способного принимать облик огненного шара, черной кошки, овцы, гуся и свиньи достаточно полно разработан в представлениях современных татар. Часто записываются былички о том, как некто обнаруживает черную кошку или другое животное на улице или в хлеву и калечит его, а утром односельчане распознают по характерному увечью человека, в которого вселился *убыр*. *Убыр* появляется только в ночное время, может повстречаться на улице, а также залететь в дом через печную трубу. При этом тело человека-двоедушника спокойно лежит у себя дома, поэтому и члены семьи иной раз не догадываются, что рядом с ними проживает такое существо. В пользу самостоятельности этого персонажа говорят сведения М. В. Лоссиевского “*убр не особо умен. Если старуху, из которой он вылетел, перевернуть, то он не найдет дороги назад и дальше будет искать, а старуха умрет*” (Лоссиевский, 1878: 25). После смерти человека-носителя *убыр* не умирает, а продолжает выходить из могилы и вредить живым. «*Хоронили приезжую женщину. К мулле (после смерти) ходила и разливала воду и убежала. Мулла не мог догнать, однажды подкараулил ее (убырлы) и погнался с палкой, она заскочила в могилу. Мулла сел и ждет. Вдруг снизу его толкают. “Уйди, не буду больше трогать тебя и твоих родственников”.* Мулла не ушел, пришли мужики, раскопали могилу. Она лежит вся розовая и во рту капеннек (кафеннек). Если его покойник в рот возьмет, еще больше бесится» [Корусенко, 2013: 66-67].

Характерными для первого типа считаются вредоносные функции (наводить порчу, преследовать человека, пугать, высасывать жизненную силу). Большая

группа быличек строится на основе таких мотивов: *убыр* живого человека нападает на мужчину, пытаясь забрать его мужскую силу; крадет плод из чрева матери, а также теленка у стельной коровы, чтобы затем высосать из них жизнь и закопать; вылетает из печной трубы и летает по ночам, насылая порчу. В работах начала XX века встречается необычная функция пожирания покойников, когда «тело каждого покойника необходимо караулить от *убыр*, которая приходит и съедает тело покойника, если его не стерегут, сама же принимает на себя его образ и ложится вместо покойника. Впрочем, при обмывании покойника можно всегда узнать, что на месте покойника лежит ведьма: ведьма от горячей или очень холодной воды вздрагивает» (здесь, на наш взгляд, уместнее было бы употреблять термин *убыр*, так как не всякая ведьма превращается в данного мифологического персонажа – *примечание автора*) [Религиозный синкретизм, 2015: 65].

В традиции современных татар широко распространены защитные меры, принимаемые при встрече с *убыр*. Знающие люди («*телен белгән кешеләр*») предлагают при встрече с *убыр* разделить двойную ветку рябины («*куш миләш*»), после чего это существо превращается в человека и умоляет никому не говорить о нем. Широкое распространение имеет обычай определения пребывания *убыр* в доме. Для этого поднимаются на крышу и дуют в печную трубу. Если *убыр* залетел в дом, то из трубы сыплются куски кирпича или песок. После этого в печь закидывают соль для того, чтобы на лице *убыр* появились дырочки, по которым можно будет распознать человека-двоедушника на утро. Одним из способов защиты от огненного шара является троекратное кидание камня в *убыр*, приговаривая при этом «*Карныңа кара пычак, карныңа кара пычак*» («В утробу твою черный нож, в утробу твою черный нож») [Баязитова, 2018: 530].

Второй тип представляет собой самостоятельную демоническую душу, которая блуждает по ночам и предстает перед человеком в виде стога сена, огненного шара или скопления огоньков. Вредоносная функция *убыр* в этом случае характеризуется проявлением следующих действий: нападение на человека, который после этого заболевает, превращается в *убыр* или блуждает, потеряв дорогу; вселение демонического персонажа или в слишком

чистоплотного, или в слишком неряшливого человека. От *убыра*-души, которая вылетает через дыру в могиле, может защитить собака, практикуется заливание подобной могилы 40 или 41 ведром воды, вбивание осинового или дубового кола в могилу. Вместе с тем, в записях последних лет, сделанных на территории Предволжья, удалось зафиксировать тексты, описывающие способность *убыр* второго типа заглатывать облака, тем самым вызывая засуху. Анализ опубликованных на сегодняшний день источников и научных работ показал, что, действительно, подобное действие закреплялось за данным персонажем, однако причина возникновения не объяснялась [Насыйри, 1992: 535].

В традиционной обрядности казанских татар одной из причин возникновения засухи считается захоронение самоубийц и пьяниц на общих кладбищах. В случае нарушения данного запрета и отсутствия дождя, могилы этой категории покойников заливались 40 или 41 ведром воды через имеющееся в них отверстие. Однако в данном случае следует различать две категории умерших не своей смертью («*уз улеме белэн улмаган кешеләр*»): умерших по своей воле и умерших насильственной смертью. В случае, если на месте смерти человека пролилась кровь, то там образуется особый мифологический персонаж *өрәк*, которого можно встретить в местах кровопролитных войн, убийств, аварий и т.п. Персонажи, которые сами избрали смерть или не дорожили отведенной им жизнью, становятся причиной возникновения засухи, но никак не персонифицируются в народных представлениях, и сценарий их действий остается не ясен. Возможно, один из способов возникновения *убыр* связан с грешными душами самоубийц и пьяниц, так как анализ ипостасей персонажа показал, что он представляет собой демоническую душу, которая может вселяться в человека, а также может существовать самостоятельно. Подобного мнения придерживался и Ф.Т. Валеев (см. выше), однако данная гипотеза требует дальнейших исследований на более обширном сравнительном материале.

Вместе с тем, в научных работах встречается указание на то, что «люди, занимавшиеся волхвованием, заключая сделку с нечистой силой, получали за это от них дух-*убыр*, наделявший их сверхъестественными способностями. От этого

данные лица становились злыми и жадными, и начинали вредить людям» [Религиозный синкретизм, 2015: 128]. Несмотря на то, что нет четких указаний на генезис данного персонажа, одно остается ясным: существование *убыр* напрямую связано с посмертными ипостасями человека, а вопрос о трансформациях душ определенных категорий людей требует дальнейшей разработки» [Давлетшина, 2019: 376].

Анализ современных представлений татар показал, что *убыр* – мифологический персонаж, существующий в ипостаси независимой демонической души, или же той же души, но вселившейся в живого человека, превратив последнего в человека-двоедушника. В зависимости от ипостасей функционирования злокозненной формы души различают *убыр* мертвого («*үленеке*») и живого («*теренеке*») человека. Функциональная характеристика данного персонажа раскрывает его как пучок мотивов (насылать порчу, красть плод из чрева матери, а также теленка у стельной коровы, отбирать мужскую силу, превращать человека в *убыр*), объединяемых единой вредоносной функцией.

Таким образом, мифологизация умерших является одним из актуальных механизмов формирования комплекса представлений и мифологических персонажей. По результатам полевых данных, мифологические персонажи, связанные с душами умерших, делятся на несколько категорий. В интересующем нас аспекте наиболее активными злокозненными духами, вторгающимися в мир живых, являются *убыр* и *өрәк*, которые связаны с посмертными ипостасями человека.

Мифологические персонажи, связанные с посмертными ипостасями человека, под разными именами широко проявляются в татарской литературе начала XX века. Общеизвестные произведения Ф. Амирхана «Бер харэбэдэ» («На развалинах», 1912), Ш. Камала «Курай тавышы» («Звук курая», 1912), М. Гафури «Хан кызы Алтынчэч» («Дочь хана Алтынчач», 1914), Г. Губайдуллина «Әкиятләрдән берсе» («Одна из сказок», 1914), Н. Думави «Болгар кызы Тойгы туташ» («Булгарская девушка», 1915), Гали Рахима «Баллада» («Баллада», 1916) и

другие сформировали новую тенденцию, когда мифологические «вставки» воспринимались «окном» к иному миру, к неопознанному, тем самым участвовали в становлении светской философии в этническом художественном сознании.

Рубеж XX-XXI вв. вновь актуализировал обращение к подобным персонажам, мифологической символике души и ее посмертных состояний, взаимоотношениям человека с иным миром, символике смерти в религиозно-мифологическом сознании народа в творчестве писателей различных направлений. В этом аспекте интерес представляют особенности интерпретации в художественном творчестве комплекса верований о наиболее активных персонажах актуальной мифологии татар (*убыр*, *өрәк*), тогда как проблема персонификации смерти как мифологического персонажа, символика и функции Газраиля в народной и литературной традиции, а также других образов религиозной семантики требует отдельного подхода, учитывающего не только данные мифологической традиции в религиозном аспекте, но и основы мусульманского вероучения.

В ряду художественных интерпретаций мифологической семантики *убыр* в татарской литературе отдельное место занимает роман **М. Кабирова «Убырлар уянган чак»** («Когда просыпаются вампиры», 2008), где данный образ представляет собой сложное образование, формирующееся не только из данных мифологической традиции татар, но и включающее информацию о вампирах из произведений мировой мифологии. Сюжет романа формируется вокруг центрального мотива мифологических рассказов, распространенных в народной традиции – о том, что в деревне завелись *убыр* (*убыр ияләшкән*). С этой новости и начинается повествование, которое затем приводит к сложно закрученному сюжету и многослойной структуре художественного текста. Илхам, приехавший в гости к бабушке, узнает от нее, что в деревне завелись *убыр*, которые держат всех в страхе. Пространство романа ограничивается границами одной деревни, воспринимаемой в рамках романа как проекция всего мира.

В ходе повествования характеристика *убыр*-вампиров все более расширяется, превращая представление о человеческом обществе в сознании героев. Облик *убыр* и их функциональное поле складывается на основе представлений и высказываний жителей деревни, с одной стороны, и знаний Илхама о них, почерпнутых из внешних источников информации, с другой. Анализ информационных слоев текста об этом персонаже показывает, что генезис *убыр*-вампиров связан с душами самоубийц, опасных преступников и людей, погибших от рук вампиров, тогда как в мифологической традиции татар их связь с душами людей, умерших неестественной смертью, не отрицается, но преумножение *убыр* не происходит в геометрической прогрессии, как у вампиров. В отличие от традиционных представлений об *убыр*, среди ипостасей *убыр*-вампиров выделяются две основные: человеческий облик, причем *убыр* может принять облик любого человека, который дорог объекту его притязаний, и облик летучей мыши, которые периодически встречаются на пути героев в темных закоулках. Функциональное поле *убыр*-вампиров значительно расширяется по сравнению с народной традицией (выпивают кровь у скотины, убивают животных, забирают людей и превращают их в невольных, управляемых существ), но ведущим признаком является высасывание крови из жертвы. По ходу развития сюжета образ *убыр* обрывает дополнительные характеристики, которые превращают представление Илхама о состоянии современного общества, в котором правят невидимые *убыр*-вампиры.

Высасывание крови и жизненной силы из человека как основной признак идентификации *убыр* в романе интерпретируется в нескольких семантических пластах произведения. Объектами покушения *убыр* становятся сильная, образованная, свободолобивая часть населения (показателен суд над деревенскими жителями, в ходе которого отбираются сильные духом люди, способные противостоять системе, и отдаются на растрезание *убыр*), деревенские жители / весь народ (многовековое системное уничтожение языка, истории, национальных традиций и корней приводит к уничтожению деревни, понимаемому в данном контексте как исчезновение народа в условиях

тоталитарной власти), родители (на уровне семейных взаимоотношений раскрывается проблема отцов и детей, когда подверженные негативному влиянию – деньги, наркотики, преступность – дети становятся кровососущими вампирами для своих родителей). В данном контексте семантическое поле образа *убыр*-вампиров значительно расширяется, представляя собой не только мифологический персонаж, генетически связанный с душами нечистых покойников, но и начинает пониматься как действующая система, которая на протяжении многовековой истории народа ведет планомерную работу по его уничтожению во всех направлениях (в этом контексте даются отсылки к историческим эпохам в жизни страны – взятие Казани, крепостное право, крестьянские восстания, советская власть и др.).

Посредством обращения к синтезу народного и общечеловеческого пласта знаний М. Кабиров создает сложноструктурированное произведение, адресованное подготовленному читателю и сочетающее внутри себя несколько взаимосвязанных между собой текстов, рассказывающих об истории народа на фоне истории страны. Важное значение в романе приобретает концепция сильной личности, которая не только может противостоять натиску обезличивающей политики государства, но и сама может превратить *убыр*-вампира в человека. Основная идея автора прослеживается на всех уровнях произведения: выбор остается за человеком.

Если в рассмотренном произведении мифологический образ выступает в качестве структуры, наполняемой различными смыслами, и значительно отдалается от своей традиционной матрицы, то в произведениях **М. Амирханова «Убыр уты»** («Свет убыр», 2007) и **Г. Гильманова «Убыр чокрындагы яктылык»** («Свет в овраге убыр», 2019) детали описания этого персонажа используются на уровне образных аргументов для эмоционального усиления мысли автора, для создания новой ассоциации. Оба автора берут за основу общеизвестный мотив о блуждании убыр в виде огоньков, о неожиданной встрече путника с причиняющим вред огненным шаром, который позволяет вызвать в сознании читателя целый круг представлений, суждений и эмоций, достроить

реальность в соответствии со знаниями мифологической традиции. Однако этот мотив дается лишь в качестве первичной информации, далее происходит его интерпретация в соответствии с индивидуальной поэтической мыслью. Важно, что созданный автором образ можно по настоящему понять, только зная мифологическую традицию, послужившую основой на которую накладывается авторская мысль.

Среди произведений татарской прозы рубежа веков отдельное место занимают художественные тексты, которые используют фантазмагорические трансформации, которые выдаются за реальность. «Эта игра иногда может заставить ужаснуться беспросветностью окружающей действительности или удивить рисунками пограничных полутонов духовной и эстетической глубины человека. В ней принцип художественного воплощения действительности выражается в ориентации на формы вторичной условности: сказочной, фантастической, мифологической» [Загидуллина, 2018: 186]. В этом ряду отдельное место занимают произведения М. Кабирова, в которых мифологические образы, фантастические допущения, ирреальность повествования позволяют философски обобщить и представить авторскую концепцию жизни. В интересующем нас аспекте художественной интерпретации мифологических представлений татар, связанных с посмертными ипостасями человека и потусторонним миром вообще, написаны рассказы «Әжәл жыры» («Песня смерти», 2004) и повести «Хөрмәтле мәет әфәнде» / «Өрәк жаны» («Уважаемый господин покойник» / «Душа призрака», 2005), «Ул» («Он», 2006), «Чиксез табут» («Бесконечный гроб», 2008), в которых жизнь человека представлена на границе двух миров (тот и этот свет), двух состояний (прижизненного и посмертного), взаимопроникающих друг в друга.

Все эти произведения основаны на создании абсурдной реальности, в которой главный герой находится на границе сна / яви / бреда, в них дается символическая интерпретация экзистенциальных проблем человека в условиях пограничной ситуации, картина окружающего мира рисуется в сатирическом, гротескном плане. Одним из первых произведений **М. Кабирова**, в которых

центральным становится мотив человека-призрака является рассказ «**Әжәл жыры**». Здесь максимально преувеличенно в своей жестокости и абсурдности представлена вполне банальная и жизненная, оттого еще более варварская, ситуация убийства мужа собственной женой. Женщина, намеревавшаяся сначала отравить своего мужа, ударила его ножом. Натуралистически изображенная действительность показывает процесс потери человеческого в человеке, еще более усугубляя ее выстраиванием фантастического слоя повествования, в котором слова убитого мужа *“Мин бит кеше түгел. Мин өрәк кенә”* (“Я же не человек. Я же только призрак”), звучат для женщины, потерявшей себя и ставшей призраком уже при жизни как приговор.

Одним из наиболее интересных произведений в плане интерпретации семантики мифологического персонажа *өрәк* является повесть **М. Кабирова** «**Хөрмәтле мәет әфәнде**», построенная на истории возвращения к жизни умершего и преданного земле покойного мужа. Интрига, заданная в начале повествования, раскрывается только в конце повести (умерший муж на самом деле не призрак, а сумевший сбежать из морга живой человек), соотношение понятий на полюсе *өрәк – человек* полностью переворачиваются с ног на голову. Образ *өрәк* в его художественном воплощении формируется на основе традиционных представлений о бесформенности и обезличенности данного существа (до последних страниц не дается описание внешнего вида главного героя – Закирзяна), о его внезапном появлении по ночам в безлюдных местах (явление женщине, которой он вернул кошелек; встреча с Хасаном – любовником своей жены, разговор с участковым на ночной улице) и о нагнетании страха как основной функции персонажа. Все повествование строится на похождениях Закирзяна в поисках себя и его размышлениях о смысле жизни и месте человека в этом мире. Показательным является вывод, к которому приходит Закирзян: еще при жизни он и многие на этой земле становятся людьми-призраками, которые одиноко существуют внутри своей раковины, никому не нужные и никем не замечаемые. *“Бу уйлардан Закирҗанга тагы да кыенрак булып китте. Ул үзе дә курка, ләбаса. Тереләр арасыннан төшеп калудан курка. Шул ук вакытта,*

яшәүдән дә курка. Чынлап та, бәлки, үлгән булса, әсиңелрәк булып иде. Кешеләр арасында, адашып килеп чыккан өрәк шикелле, япа-ялгыз гомер уздырудан ни мәгънә инде?..” (“От этих мыслей ему стало еще хуже. Да он и сам ведь боится. Боится выбыть из рядов живых. В то же время и жить боится. Действительно, может было бы лучше умереть. Какой смысл есть в том, чтобы жить среди людей в одиночестве, как заблудившийся призрак”) (Кәбиров, 2018: 73).

Прием игры как системообразующий элемент позволяет размышлять писателю о процессе потери человеческой сущности в погоне за деньгами, проблеме внутрисемейных отношений, статусе и роли супругов в семье, акцентировать внимание на том, что люди живут в иллюзорной реальности, в которой показателем жизненной силы человека является количество денег. В ходе повествования Закирзян обретает черты реального человека со своим индивидуальным обликом, желанием жить, мечтами и стремлениями, остальные герои, наоборот, все больше обобщаются. В этом отношении интересны типологизированные персонажи жены Закирзяна (неуважение к супругу, постоянное требование денег, подавление мужского начала), участкового (обвинение безвинных людей с целью заработка, поступление своими принципами с целью обогащения), доктора (цель доктора заключается не в спасении человеческой жизни, а в получении заработка), бизнесмена (человек при деньгах, ощущающий себя хозяином мира и человеческих жизней). Все эти элементы мозаики в конце повести собираются в единую картинку, где представление об *өрәк* переворачивается и устами бизнесмена Хасана произносится ключевая фраза: “*Ул үзен кеше дип уйлый*” (Кәбиров, 2018: 91) (“Он считает себя человеком”), которая актуализирует соотношение понятий человек – нечеловек. Человеком оказывается Закирзян, а все остальные начинают восприниматься как потерявшиеся во времени и пространстве мифологические существа – *өрәк*, душа которых не может найти успокоения.

Продолжение вышеуказанной тенденции находим и в повести **М. Кабирова** «Ул», которая написана в «потоке сознания» с использованием приемов автоматического письма, путем воссоздания пограничного состояния героя.

Главный герой – молодой писатель на протяжении всего повествования ощущает, что рядом с ним находится двойник, которые постепенно вытесняет его из привычного мира. В финале повести главный герой переходит в статус призрака (*өрәк*), тем самым утверждает, что человек в погоне за богатством, положением в обществе теряет свою духовную сущность, «его место занимает сущность без души – двойник. Основной разговор с читателем касается духовной трагедии, когда ошибки приводят человека к потере своего «я». [Загидуллина, 2020: 222]. Вместе с тем, как и романе «Убырлар уянган чак», писатель утверждает, что человек обладает большими внутренними возможностями и его место в это мире напрямую зависит от его отношения к существующей действительности».

В повести **М. Кабирова «Чиксез табут»** главный герой Азамат находится на границе реального и ирреального миров, и читатель не может понять, является ли описываемое действительным. Повествование начинается с того, что художник просыпается в сумраке, думая, что он в гробу и заканчивается тем же эпизодом. *“Табут юк иде...бугай... Ләкин ул табутның юклығына ышанмады <...> Ләкин бу тойгы озакка бармады, аны шундук гаҗәпләнү катыш соклану алыштырды. «Нинди зур табут! – дип уйлады ул. – Нинди зур...”* (Кабиров, 2008: 158-159) («Гроба не было...вроде... Но он не поверил, что гроба нет <...>. Но это чувство длилось недолго, его удивление тут же сменилось восхищением. «Какой большой гроб! – подумал он. - Какой большой...»). Писатель оставляет читателя в недоумении, алогичность происходящего заставляет думать, что Азамат спит. Но кольцевая композиция повести вновь возвращает читателя к начальной точке повествования: становится ясно, что гроб – это действительность, в которой находится современный человек. «Системообразующей в повести является экзистенциальная проблема одиночества Человека в современном мире. Он абсолютно одинок на земле, на которой нет никого больше, кроме призраков» [Юзмухаметова, 2016: 166]. Мотив людей-призраков (понимаемых нами в контексте идентифицирующих признаков *өрәк*), прослеживающийся в рассмотренных здесь произведениях, находит дальнейшее отражение в антиутопиях М. Кабирова, где он усложняется и дается в рамках антиутопической

модели действительности в контексте синкретизма религиозно-мифологического сознания.

Как показал анализ произведений татарской прозы, одним из актуальных механизмов формирования комплекса представлений и мифологических персонажей, как и в случае с народной традицией, остается мифологизация умерших. Размышления о смерти, о состоянии человека на том свете, о посмертных ипостасях человека актуализируют данные мифологической традиции о наиболее популярных персонажах, коими являются *убыр* и *өрәк*. Показательным явлением в татарской прозе рубежа веков является то, что литературные образы строятся на основе матрицы народных представлений, получая в художественном произведении индивидуально-авторскую интерпретацию. Мифологическая информация используется на уровне реминисценций (М. Амирханов «Убыр уты» и Г. Гильманова «Убыр чокрындагы яктылык»), мифологический персонаж формирует сложноструктурированное произведение, объединяя в себе элементы и народной, и мировой мифологической традиции (М. Кабиров «Убырлар уянгачак»), мотив людей-призраков становится системообразующим в процессе формирования аллегорических структур с целью размышления над экзистенциальными проблемами человечества (М. Кабиров «Әжәл жыры», «Хөрмәтле мәет әфәнде» / «Өрәк жаны», «Ул», «Чиксез табут»).

2.5 Современные представления татар о нечистой силе: от специфики к универсальности

Одним из наиболее устойчивых и популярных демонологических образов в современной мифологической традиции татар является *жәен*, который в системе представлений может объединять отрицательные характеристики мифологических персонажей, замещая их собой. Происхождение данного персонажа, с одной стороны, связано с джиннами в мусульманской мифологии, с другой, с народными представлениями о нечистой силе, возникшими до распространения ислама. Как показывают научные исследования, в татарской

мифологической традиции он занял место после распространения ислама и постепенно стал персонажем-заместителем для всей нечистой силы в целом, что отразилось на его функциональной характеристике [Урманче, 2009: 24; Әхмәтҗанов, 2011: 55]. Ввиду этого для обозначения комплекса мифологических представлений об этом персонаже в народной традиции татар мы опираемся на традиционный термин *җен*, так как он не тождественен образу джинна в исламе.

Многолетнее наблюдение за мифологической традицией татар показывает, что в системе традиционных верований *җен* выступает в качестве обобщенной фигуры для всей нечистой силы, которая может свободно замещать демонологические образы, представляясь в сознании информантов духом-хозяином дома (*өй иясе*), духом-хозяином леса (*урман иясе*), духом-хозяином бани (*мунча иясе*), ходячим покойником и др. персонажами – в зависимости от локальной традиции. С другой стороны, особенности этого персонажа определяются кругом мотивов, связанных с мусульманской мифологией. Соотношение этих двух комплексов и составляет ядро народных представлений о *җен*. Исламское начало отражается, прежде всего, в мотивах о происхождении персонажа, о существовании правоверных и неправовверных видов, о местах обитания этих духов и др. В мифологических текстах и верованиях татар набор его признаков рассыпается на множество характеристик, присущих другим образам нечистой силы. Наряду со способностью данного персонажа замещать демонологические образы при отрицательном восприятии последних информантами, для него характерны и собственные относительно устойчивые признаки» [Давлетшина, 2020: 125].

В процессе полевых исследований выяснилось, что номинации персонажа довольно многочисленны: *җен*, *захмәт* (пер. ‘болезнь, хворь, страдание’), *чинсәхмәт*, *җен-захмәт*, *пәри*, *шайтан*, *җен-шайтан*, *җен-пәри*, *гыйлем җеннәре* (пер. ‘ученый җен’), *мәселман җеннәре* (пер. ‘җен мусульманин’), *шәйтани җеннәр* (пер. ‘җен-шайтан’), *начар җеннәр* (плохие җен) и т.д. Несмотря на то, что некоторые номинации персонажа соответствуют наименованиям духов мусульманской мифологии, анализ актуального пласта традиционных

представлений о *жен* и комплекса характеризующих его признаков и функций подтверждают мысль о том, что все эти персонажи, объединившись в народном сознании, стали олицетворять единый персонаж нечистой силы.

Представления о джиннах в арабской традиции восходят к доисламской эпохе, когда они характеризовались «как неперсонифицированные божества, которых мекканцы считали родственными Аллаху (Коран 37:158) и ставили рядом с ним (6:100). Для жителей Внутренней Аравии VI–VII вв. весь окружающий их мир – пустыни, горы, камни и деревья был населен джиннами; они считались, в основном, враждебными людям, но их можно было задобрить, поклоняясь им и принося жертвы, у них можно было искать помощи (Сура Аль Анаам, аят 100, 128; Сура Ас Саффат, аят 158; Сура Аль Джин, аят 6)» [Мифы народов мира, 2003: 374]. Согласно мусульманской традиции Аллах создал джиннов из бездымного огня в форме разумных воздушных или огненных тел, принимающих любую желаемую ими форму. По мусульманским представлениям считается, что некоторые джинны, уверовав в Аллаха, приняли ислам, поэтому в народной традиции мы наблюдаем перломление данного явления в форме разделения этих персонажей на правоверных («*мөселман женнәр*») и неправоверных («*кяфер женнәр*») джиннов.

«Среди синонимичных вариантов номинаций исследуемого персонажа в современной традиции татар встречаются названия *шайтан* и *пәри*. Если *шайтан* восходит к мусульманской мифологии и является одним из обозначений дьявола, низвергнутого с небес Аллахом за непослушание, то *пәри* представляет собой иранский компонент, прочно вошедший в татарский фольклор. Образ *пәри* восходит к древним пластам иранской мифологии и упоминается в тюркских литературных памятниках уже в XI веке. В мифологиях тюркоязычных народов Средней Азии, Казахстана, Северного Кавказа и Поволжья он представляет собой духов как мужского, так и женского пола, которые в большинстве случаев благосклонны к людям и являются их помощниками [Мифы народов мира, 2003: 287]. С утверждением ислама *пәри* начали делиться на правоверных и неправоверных, были низвергнуты в статус демонического существа и

функционально сблизились с джиннами. Как отмечает А.Е. Бертельс, «зороастрийское персидское слово *пари*, очевидно, в первые же века ислама прочно связалось в синонимическую арабско-персидскую пару-перевод с арабским кораническим “джинн”» [Бертельс, 1979: 124]. Если в эпическом фольклоре и средневековой татарской поэзии *пәри* представлял собой сложный и многогранный образ, проявляющийся в различных ипостасях и имеющий аналогии в традициях тюркоязычных народов [Урманче, 2009: 275-276], то в современных представлениях татар *жәен*, *пәри*, *шайтан* сливаются в единый мифологический персонаж со специфическим набором характеристик» [Давлетшина, 2020: 126].

По данным народной традиции, *жәен* представляют собой невидимых существ, которые могут принимать любой нужный им облик в соответствии с функцией, выполняемой ими в данный момент времени. Эти персонажи существуют в параллельном мире, недоступном нашему взору, проникая к нам лишь в случае необходимости. Согласно мифологическим представлениям татар *жәен* живут так же, как и мы: рождаясь и умирая, создавая семьи, преодолевая недуги и выполняя возложенные на них функции, в основном, отрицательные.

Жәен табыннары була инде ул. Әшәке төштә була ул. Берәү борчак чабырга барган. Бу шул төштә жатып йоклаган. Арбага тияп апкайттылар аны. Шунуң белән үлде дә ул. Без табын ничек корабыз, алар шулай кора икән. Ашан-эчеп утыра икән алар. Минем үземә дә очрады ул жәен табыны. Кыз чагында. Апалар безнең кич утыра. Ана әйтә, бар әле, гармунны аптөш әле, ди. Кайтам, койма буена ак таш үгән ие әле. Шул төшкә жәиттем, бөтен урам тулды халык белән. Жәен табыны шул булган. Бөтенесе кеше менә. Әнкәй чыкты да, нишлисең, дип кычкырып жибәрде. Урамда бер кеше калмады. Әнкәй әйтә: “Нишләп сикереп торасың анда?” Әнкәй эндәшмәгән булса, нәрсә дә булса булган булыр иде.

(Бывает, что *жәен* столы накрывают посреди дороги. В грязных местах это бывает. Кто-то пошел в поле, горох косить. Видимо, место было такое. Лег спать, не подумав. На телеге его и привезли. Так и умер он, не поправившись. Как мы накрываем на стол, так же и они накрывают. Сидят, угощаются. Я сама также

наткнулась на них. Молодой еще была. Сестры на посиделки выходили, а я за ними. Вот сестра и попросила гармонь принести. Темно уже, побежала домой. Около забора нашего вижу: народ высыпал на улицу. Проходу не дают. Это и были *жәен*, к столу собрались. А тут мама вышла за ворота и окликнула меня. Никого не осталось. Если бы она не окликнула, что-нибудь да случилось бы...) (ПМА. Зап. от Гулюсы Мансуровны Калимуллиной, 1942 г. р., д. Б. Бакрче, Апастовский район, Республика Татарстан. Соб. Л. Х. Давлетшина, 2014 г.).

В соответствии с мусульманской традицией, *жәен* подразделяются на неправоверных и правоверных. Если правоверные сопровождают человека в добрых делах, помогают изучать молитвы, порядок совершения намаза и направляют в богоугодных делах, то неправоверные всегда подстрекают человека на неподобающие верующему поступки, путают его мысли, совершают злые деяния по отношению к людям.

Ул шәйтани жәеннәр бар, гыйлем жәеннәре бар. Кайбер ишесе бик каты белгәчтен, моны гыйлем жәеннәре өйрәткән дип әйтәләр иде әбиләр безнең. Менә догаларны бик белә, бик каты дин буенча белә инде. Аны төнлә гыйлем жәеннәре өйрәтә дип әйтәләр ие әбиләр... Алары яхшыдыр, күрәсең, яхшыдыр.

(Существуют вредоносные *жәен* (*шәйтани жәен*) и ученые *жәен* (*гыйлем жәеннәре*). Наши бабушки про тех, кто знал много молитв, говорили, что их обучали *гыйлем жәеннәре*. Вот, если знает много молитв, если очень религиозен, говорили, что его обучают *гыйлем жәеннәре*. Они хорошие, наверно, хорошие) (ПМА. Зап. от Гульсиры Рахимовны Вафиной, 1932 г. р., д. Черемшан, Апастовский район, Республика Татарстан. Соб. Л. Х. Давлетшина, 2013 г.).

Наиболее часто упоминающимися в текстах местами нахождения *жәен* являются бани, пустующие дома, перепутья дорог, загрязненные места. Защищенные от всех форм внешнего посягательства пограничные пространства дома считаются местами возможного проникновения *жәен*, поэтому порог, подоконник, матица, дымоход, дверь ассоциируются в сознании носителей традиции как потенциально опасные локусы. Возможность проникновения этих мифологических существ через все возможные пограничные локусы привела к

актуализации строгой системы запретов и предписаний с целью защиты дома и домочадцев от вредоносного воздействия нечистой силы. «Для защиты дома от посягательств *жѐн*, которые приносят с собой болезни и распри в семью, используются обереги (шамаили⁵, можжевельные ветви, стебли цикория, подкова, соль, порох и т.д.), выполняется комплекс определенных действий (стряхивание с ног нечисти при входе, закрывание путей проникновения *жѐн* – окна, двери, печная заслонка на ночь с произнесением слов *бисмилляхи-р-рахмани-р-рахим*⁶ т.д.)» [Давлетшина, 2020: 128].

Несмотря на то, что дом защищен от проникновения нечистой силы всеми возможными способами, одним из излюбленных локусов пребывания *жѐн* на территории освоенного человеком пространства является баня. Мифологическая традиция рубежа XX–XXI веков почти полностью утратила представление о существовании положительного персонажа – духа-хозяина бани, закрепив данный локус за рассматриваемым персонажем нечистой силы. Одним из наиболее часто встречающихся мотивов в мифологических текстах является мотив гибели человека в бане вследствие воздействия данного персонажа. В связи с этим ситуативным сценарием актуализируется запрет на посещение бани после захода солнца, ровно в полночь или в полдень, соблюдающийся даже теми, кто не признает существование мифологических существ других категорий.

Ә соң күрше авылда бер кеше үлде бит. Мунча ниләре үтергән дип әйттеләр Рафаил абыйны. Безнең Илфат өйләнгәнче булды энде ул. Илфат туксанда өйләндеме икән безнең? Менә шул туксанга хәтле энде ул. Рафаил абый исереп мунчада жоклаган да, мунчада пешереп бетергәннәр диделәр бит. Сугышкан диделәр. Жәннәр белән сугышкандыр энде, мунча пәриләре белән сугышкандыр. Мунча ташларын атышып. Бәч мунчадагы әйберләргә әүдәрәп, ватып бетергән диделәр. Безнең әти калдырмый иде төнгә. Теге хәлне булган хәл дип сөйләп иде. Жомга көнне, жомга вакытында керергә кушмыйлар.

⁵Шамаиль (от араб. – качество, достоинство) – настенное панно с каллиграфически исполненными кораническими текстами, орнаментальными, видовыми (святые места, мечети и др.) и символично-сюжетными изображениями.

⁶Бисмилляхи-р-рахмани-р-рахим – фраза «Во имя Аллаха милостивого, милосердного», с которой начинаются почти все суры Корана. Ее произносят во время молитвы, перед началом любого важного дела и т.п.

(В соседней деревне умер один человек. Говорили, что Рафаиля убило что-то в бане. Это до женитьбы нашего Ильфата было. Ильфат в девяностом году вроде женился. Вот до этого и было. Рафаиль опьянел и уснул в бане. Ошпарили его всего и убили там же. Были следы драки, говорят. Видимо, с *жен* дрался. Кидался камнями из печи. Внутри бани все было поломано. Наш отец не разрешал ночью заходить в баню. Про тот случай, говорил, что правда. Во время пятничного намаза, совершаемого в обеденное время, нельзя париться в бане) (ПМА. Зап. от Сании Илхамовны Хайруллиной, 1937 г. р., д. Акзигитово, Зеленодольский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.). До настоящего времени в традиции закреплена вера в то, что баня – это не случайный локус, куда при желании может проникнуть нечистая сила, а постоянное место пребывания данного персонажа.

Насылаение болезней как одна из основных функций *жен* реализуется в случае падения в нечистых местах (переулки, перекрестки, места, где валялся конь и т.д), после которого люди получают незаживающие травмы, или их мучают непроходящие боли. Информанты указывают на то, в такой ситуации человек встречается с *жен захмәте* (хворь, насылаемая *жен*). Для изгнания болезни необходимо совершить ритуальный акт на месте падения, вылив там заранее приготовленный соленый раствор или оставив набор из заранее оговоренных предметов или продуктов (состав может варьироваться в зависимости от традиции) и произнеся при этом необходимый заговорный текст. Изменчивость традиции, уход некоторых практик из повседневного быта приводит к тому, что в данном ритуале может изменяться и состав продуктов, и порядок действий, могут забываться словесные тексты. Однако даже при полном исчезновении ритуальной практики осознание существования подобных мест (*захмәтле урын*) прочно закрепляется в сознании информантов и передается из уст в уста как обязательный запрет на соприкосновение с некоторыми нечистыми локусами. Возвращаясь обратно с места совершения ритуала, запрещается оборачиваться до тех пор, пока не перешагнешь порог своего или чужого дома.

При несоблюдении этого запрета *захмәт*, изгнанный и идущий следом, вновь завладеет человеком.

В соответствии с функциональным полем данного персонажа актуализируется мотив подмены ребенка – *жәен алыштыру*. Подмена человеческого ребенка на отпрыска нечистой силы или предмет-оборотень может происходить в утробе матери, сразу же после рождения или же в первые 40 дней. Подмененный ребенок представляет собой безобразное существо, похожее на человеческое дитя, но с большой головой, тонкими конечностями и неспособностью к нормальному росту и развитию. По сведениям информантов, подобные дети не доживали до восемнадцати лет. Возможность такой ситуации, закрепленной в общественной памяти, привела к актуализации запрета оставлять роженицу или новорожденного одних вплоть до 40 дней после родов. Данный запрет является актуальным и в современной традиции татар, что выражается не только в исполнении предписанного традицией запрета, но и в регламентации средств защиты (в колыбель кладут железные предметы (нож, ножницы), чеснок, веточки можжевельника, рябины, священную книгу Коран, намазывают пупок золой и т.д.)

Жәен баланы анасының карыныннан урлаган очраklar бар. Әле мин белердә бер хатын-кыз тугыз мәртәбә корсак күтәрде, берсен дә табалмады. Вакыты жәиткәндә баласы жуғала. Менә жәен ала дип әйтә торганнар ие. Чистый табарга вакыты жәитә, тугыз мәртәбә корсак күтәрде шул хатын. Зәйтүнә исемле ие, бер мәртәбә таба алмады. Жукка чыга, вакыты жәитә — жукка чыга. Жәен ияләшкән дип тә әйттеләр инде ул хатынга.

(Бывает, что *жәен* ворует ребенка из чрева матери. Я вот знала одну женщину. Она девять раз беременела, да так и не смогла родить. Как только подходит время рожать, ребенок исчезает. Говорили, что *жәен* забирает у нее ребенка из чрева. Зайтуна ее звали, ни разу не смогла родить. Только время подходит, ребенок пропадает. Поговаривали, что *жәен* повадился к ней ходить) (ПМА. Зап. от Халимы Хамидулловны Шахидуллиной, 1940 г. р., д. Нурлаты, Зеленодольский район, Республика Татарстан. Соб. Л.Х. Давлетшина, 2008 г.)

Общераспространенность подобных верований привела к функционированию ритуальных практик по возвращению человеческого ребенка, которые в актуальной традиции встречаются довольно редко. По сведениям информантов, подмененного ребенка пытались вернуть похлестав его веником или поколотив скалкой на пороге дома, бани или куче мусора, сметенной перед печью, оставив его на могиле в надежде получить к утру «своего» младенца и т.д. «Анализ фольклорных текстов о подмене ребенка показывает, с одной стороны, желание *жәен* навредить людям, с другой, вынужденность такого поведения, связанного со стремлением оградиться с помощью дитя от хвори, которая исходит от человека и настигает нечистую силу (*адәм захмәте*), так как только подмененные дети обладали целительной силой, подходящей для *жәен*» [Давлетшина, 2016:].

Бер хатын бар ие. Аның малае булган. Шулай бишеккә салган инде. Аның малаен жәен алыштырган. Бишеккә салган, малай үзенеке түгел. Шулай малайны күтәреп алган да, суккалап, ишек бусагасына илтеп куйган. Син үзеңнекен үзең апкит, минем үземнекен үзең китер, дип әйткән. Китереп куйды, ди. Жәен иләмсез, ди. Зәгыйфь була алар. Озак яшәми алар. Аның жәанына пычак я кайчы куюлар малай башына. Килми инде аннан соң.

(Была у нас одна женщина. У нее сын был. Оставила она его в колыбели и подменил ее сына *жәен*. Положила в колыбель, смотрит, не ее ребенок. Взяла она его и отнесла на порог, шлепая тихонько и приговаривая: “Забери своего, а моего верни обратно”. Принес ведь обратно. Страшные он – дети *жәен*. Они недолго живут. Над головой ребенка надо положить нож или ножницы. Не заберет, если так сделаешь) (ПМА. Зап. от Фирузы Галятдиновны Ахмадуллиной, 1942 г. р., д. Б. Бакрче, Апастовский район, Республика Татарстан. Соб. Л. Х. Давлетшина, 2007 г.).

Бишектә бала ята. Анасы килеп караса, бу минем бала түгел, ди. Яңа туган бала бит әле ул, ә моның күзләре дә, бите дә әллә нинди. Баланы муллага алып барган. Мулла әйткән, бу синең балаң түгел, жәен алыштырган. Нишләтергә соң аны? Менә бусага, шуңа сал да себеркене, тәпәләк белән кыйна да, бишеккә

йокларга сал. Икенче көнне ул бала урынына үзенең баласы була. Жөн баласы урынына минем баламны китер, ди инде.

(Ребенок лежал в колыбели. Мать взглянула и поняла, что это не ее дитя. Новорожденный, а лицо и глаза другие совсем. Отнесли ребенка к мулле. Он сказал, что это не ее ребенок, что его подменил жен. Что же тогда делать? Посоветовал он ей положить ребенка на порог, поколотить его веником и уложить спать в колыбель. На другой день посмотрела: вернули ее ребенка. Получается, *жен* вернул ребенка) (ФФ РЦРТК. Зап. от Асии Галяветдиновны Галиуллиной, 1942 г. р., с. Бишня, Зеленодольский район, Республика Татарстан. Соб. З. М. Брусско, 2007 г.).

Сравнительно большой корпус текстов среди записанных нами материалов составляют нарративы о тоскующей вдове, к которой повадился ходить по ночам муж-покойник. Информанты не отождествляют покойника и *жен*, связь между ними объясняется как следствие прихода нечистого к супруге умершего в его облике. Сожительство с мужем-*жен* приводит к тому, что женщина с каждым днем все больше иссыхает и становится болезненной, что в конце концов заканчивается ее смертью, если не предпринять регламентированных традицией мер (изгнание нечистой силы с помощью бранных слов, чтение Азана на протяжении семи дней, выстрелы из ружья по четырем углам дома и др. ритуальные практики). Ситуация хождения актуализировала формирование системы поведенческих предписаний для женщин-вдов, заключающихся в запрете плакать и сильно тосковать по умершему, а также в необходимости ношения какого-нибудь элемента одежды супруга.

Сап-сары булып саргаеп, адам төсендә булмый инде, сап-сары иттерә. Жөн чыгармый инде. Кеше керттерми, кеше сөйми ул кеше. Эчтән ишекне бикләп, менә шул жен белән ята. Жен килә инде. Нәкъ ир булып киенеп килә ул. Үлде ул хатын. Утерә, утерә жен... Бик яшь үк түгел ие ул. Шул ире үлгәннәндерме. Ире армияга киткәч, сугышка киткәчтен шулай булгандырмы ул?

(Кожа у человека желтеет. *Жен* так влияет на него. *Жен* к одиноким обычно приходит. Эти люди перестают с кем-либо общаться. Дверь изнутри закрывают и

живут с *жәен*, как муж с женой. По вечерам приходит *жәен* в облике мужа. Была у нас такая женщина. Умерла уж она. А муж у нее на войне погиб) (ПМА. Зап. от Луизы Зиннатовны Миндубаевой, 1938 г. р., д. Б. Битаман, Высокогорский район, Республика Татарстан. Соб. Л. Х. Давлетшина, 2006 г.).

Кайсы кеше ир сөз кала бит инде яшьли. Ир сөз кала, аңарга иләшә диләр. Менә бездә бар ул арҗакта бер хатын. Менә аңарга иләшкән диде жәен. Бүтән кешенең малае булып килә ди жанына. Ясин чыгасы ди аңа. Аңар әңиде кеше алып килеп укыталар ди инде жәртта. Әңиде көнгә хәтле укыйлар инде алар. Кайсы инде чатлыкка мылтыктан атарга кирәк дип тә әйтәләр. Куарга ди, ди. Ир кеше ата инде, ир кеше. Бар инде ул иләшкән кешеләр. Зәгыйфь калучылар да бар иләшкән ниңә.

(Некоторые уже смолоду вдовами становятся. Остается она одна, плачет, тоскует по мужу. Вот и начинает к ней ходить жән. Была у нас такая женщина. Йасин,⁷ говорят, надо читать, чтобы спровадить его. Семь человек приходят и читают на протяжении семи дней эту суру. Кто-то говорит, что нужно выстрелить по углам дома из ружья. Мужчина уж обычно этим должен заниматься. Бывают такие люди. Калеками даже становятся, если вовремя не спровадить). (ПМА. Зап. от Нурлыкамал Низамовны Ягудиной, 1924 г. р., д. Багишево, Апастовский район, Республика Татарстан. Соб. Л. Х. Давлетшина, 2014 г.).

Ире сугышта үлеп киткәч, бик сагынган, бик әңылаган апай, бик әңылаган. Берзаман әңизни булып жәен килеп киткән. Пинжәкләрен киеп кайта торган булган. Жанында ятып, шулуй ире кебек булган. Хәзер бу әңкәйгә сөйләгән кечкенә апай. Кайтып йөри бит, әңкәй, көн саен кайта, йоклуйбыз, аннан соң чыгып китә дип. “Бүгеннән үк балаларыңны әңыеп кил. Бүгеннән калма, жәенләнгәнсең икән. Жән ул. Нишләп кияү кайтсын сугыштан. Жылап көтеп йөргәнгә күрә жәен килгән”, — дигән әнисе. Менә шулуй. Монда килмәгән. Бишанын кисәң дә ярый инде, жәен килмәсен өчен. Мин иремнең тапыен салып куйган. Баш астымда тора.

⁷ Йасин – тридцать шестая сура Корана.

(Сестра моя плакала сильно, когда муж погиб на войне. Однажды повадился к ней *жѐн* ходить в облике мужа. Жить с ней начал, как муж. Она матери рассказала: “Приходит ведь, мама, каждый день приходит, ночуем вместе, и уходит он”. Мама собрала ее быстрее с детьми и к нам в дом перевезла. После этого не приходил больше. Чтобы не было такого, нужно спать в шатанах мужа. А у меня под подушкой мужнина шапка лежит). (ПМА. Зап. от Марзии Гатаулловны Гатауллиной, 1925 г. р., с. М. Ширданы, Зеленодольский район, Республика Татарстан. Соб. Л. Х. Давлетшина, 2007 г.).

Одной из постоянных функций *жѐн* в мифологической традиции является его способность заводить людей на бездорожье, путать их и сбивать с пути. Даже в случае отсутствия других сюжетов, данный мотив является сюжетообразующим и позволяет в любой традиции записать варианты рассказов о блужданиях и связанных с ними состояниях. Местом бесчинств *жѐн* является не обычная дорога, а перекрестки, дороги рядом с кладбищами, мосты через реки – в каждом из этих мест можно встретить одного или нескольких *жѐн*, которые путают человека, сбивают его с пути, заводят на бездорожье. «В связи с мотивом сбивания с пути актуализируются разнообразные ипостаси *жѐн*. В обыгрываемых ситуациях он может привидеться и разноцветными щенками, конями разных мастей, свиньями, людьми, прекрасной девой и др. Повсеместное распространение подобных сюжетов встречи с *жѐн* в пути актуализирует способы защиты, которые заключаются в необходимости произнесения ругательств, чтения молитв, одевания одежды наизнанку, использования железных предметов и др. Несмотря на опасность ситуаций столкновения с нечистой силой, обычно их исход положителен» [Давлетшина, 2020: 131].

Анализ имеющихся на руках исследователя материалов показывает, что в исследуемом образе находит отражение концентрация основных признаков, характерных для нечистой силы в целом; комплекс мотивов и поверий, таких как вселение в тело человека, роль духа-любownika, подмена ребенка, стремление завести путника на бездорожье, укрыться от преследований грома и молнии и др.; синтез религиозного и народного начал, раскрывающийся наиболее полно в

мотивах о происхождении персонажа и его соперничестве с Аллахом и др. Однако исследования последних лет показывают, что весь этот комплекс характеристик обнаруживается в демонологических системах не только этносов Поволжья – непосредственных соседей татар, но и в мифологических традициях славян, балтов, финнов и др. Обращая внимание на подобный параллелизм мотивов, характерный и для образа черта в Полесье, Л. Н. Виноградова приходит к выводу, что «недостаточная степень индивидуализации образов нечистой силы, смешение их в обобщенном образе черта (беса) отражает одну из ранних стадий формирования народных демонологических представлений» [Виноградова, 2001: 44], восходящих к архаическому образу вредоносного духа, с которым столкнулись принимаемые религии. На наш взгляд, эта гипотеза вполне применима и к мифологической традиции татар, где мифология ислама образовала органический синтез с региональной системой мифологических представлений, что в итоге привело к деактуализации некоторых персонажей демонологической системы, функции которых объединил в себе не запрещенный официальной религией *жсен*.

Анализ современных мифологических представлений татар, связанных с наиболее активным образом нечистой силы *жсен*, показал, что этот персонаж раскрывается в народной традиции через хорошо разработанную систему характеристик и мотивов, свободно замещая некоторых вредоносных существ и принимая на себя их специфические функции. Если представления о генезисе, ипостасях, внешнем облике персонажа восходят к исламской мифологии, то функциональные характеристики и магические практики, связанные с комплексом взаимоотношений человек – *жсен*, включают уже более поздние наслоения мифологической традиции. В современных представлениях татар *жсен* объединяет в себе образы *пәри* и *шайтан*, проникшие в татарский фольклор через иранские и арабские источники, и становится родовой фигурой для нечистой силы в целом. Наряду с действиями, свойственными для нечистой силы, *жсен* характеризуется набором собственных относительно устойчивых признаков. К наиболее типичным относятся насылание болезни, подмена ребенка, хождение к вдове в образе

покойного мужа, сбивание человека с пути и др. Записываемые тексты показывают, что представления о *жен*, проникнув в эпоху распространения ислама, трансформировались в соответствии с местными обычаями и получили новые интерпретации в процессе распада персонажной сферы древнетюркской мифологии. Включение нового персонажа, скорее всего, проходило многовековой процесс адаптации, в результате чего сформировался образ, не утративший свою связь с мусульманской мифологией, но вобравший в себя систему мифоритуальных представлений татар.

В татарской литературе начала XX века этот персонаж появляется в произведениях, стилизованных под религиозные жанры, прежде всего – пародий на *кыссас аль-анбия*. Это поэмы М. Гафури «Адәм вә Иблис» («Адам и Иблис», 1910), Ш. Бабича «Газазил» («Азазил», 1916) и др., во многих стихотворениях поэтов Г. Тукая, С. Рамиева, С. Сунчелея и других он становится символом зла, косности, даже – патриархальности. В литературе рубежа XX–XXI веков вновь наблюдается актуализация персонажей нечистой силы, обращение к различным уровням мифологической системы, включение в повествование элементов, деактуализированных в мифологической традиции татар. На эту особенность татарской прозы обращает внимание Р. Сверигин, говоря, что рядом с обычными людьми или в их мыслях оживают духи-хозяева, шурале, албасты, которые вмешиваются в их жизнь, пытаются сбить человека с пути истинного [Сверигин, 2002: 154]. В противоположность народной традиции для художественного творчества характерна тенденция обращения к разным персонажам нечистой силы, которые ввиду утери идентификационных признаков в фольклорных текстах, интерпретируются писателями в соответствии с авторским замыслом, таковыми, например, являются *албасты* и *шурале*. В то же время тенденция объединения функциональных характеристик вредоносных персонажей фигурой нечистой силы *жен* характеризует и литературное творчество.

Использование мифологического текста для двойного кодирования информации впервые было представлено в романе Г. Гильманова «Албастылар» («Лесные демоны», 2001). Судьба главного героя романа Халима

изображается на грани двух миров – реального и ирреального. Художественная модель мира, объединяющая эти две плоскости, формирует единое целое с помощью мифологического образа *албастылар*, приобретающего в произведении символическое значение. *Албасты*, представляющие собой женские демонические персонажи в мифологической традиции тюркских народов, в татарской мифологии сохраняются лишь фрагментарно, в фольклоре им чаще всего приписывается функция давить человека во сне в виде бесформенного существа или на дороге в виде стога сена. Первоначально в соответствии с народной традицией *албастылар* предстают перед читателем в образе старух, которые забирают Халима с собой в лес, лишают его памяти и семьи. Однако ирреальный мир, в котором живут *албастылар*, приобретает у писателя символическое значение и понимается как темная сторона личности человека. В ходе повествования акцент смещается со старух, обладающих магическими способностями, на сельских жителей, в сердцах которых скрывается злость, принесшая беды всему роду лесных старух. Действия жителей деревни – изгнание из родных мест старух-колдуний, окрашивание ворот ни в чем не повинного Халима дегтем, убийство Майи, которая принесла в деревню добро – указывает на то, что *албастылар* – это сельские жители, которые живут темными помыслами и низменными страстями. Эта тенденция, характеризующая татарскую литературу этого периода, конкретизируется как борьба темного и светлого начал в душе человека. «Каждый человек борется с темной стороной своего сознания, приходит на землю, чтобы очиститься и духовно совершенствоваться. Кто-то живет пленником темной стороны, кто-то одерживает победу над внутренним албасты» [Заһидуллина, 2008: 420].

Обращение к мифологическим элементам, фрагментам сказок, текстам легенд на уровне цитаций [Ситдыйкова, 2021: 114] служит для выражения философской концепции автора в романе **А. Гаффара «Богау»** («Оковы», 1999). Художественное пространство романа объединяет реальный и ирреальный пласты повествования и рассказывает о судьбе татарской деревни с целью демифологизации советского строя. Произведение основано на фантастическом

сюжете о прибытии *Шурале* – Ибрай из «небесной» страны для освобождения людей от рабских оков. Название романа «Богау» носит символический характер – советские люди представлены в романе как люди в оковах, которые всего и всех боятся: “Тик бер генә нәрсәнең ни төсә, ни кыяфәте, ни ахыры юк – шушы коллыкның. <...> Курыктылар, үзләренең богаулы Ибрайга караганда мең мәртәбәдән дә артыграк кол икәнлекләрен бер-берсенә белгертергә генә түгел, хәтта үз-үзләреннән дә яшерергә курыктылар” (“Только у одного нет ни цвета, ни вида, ни конца – это у рабства. <...> Испугались, не только того, что они в тысячу раз более рабы, чем закованный в оковы Ибрай, а даже признаться в этом самим себе испугались”) (Гаффар, 1999: 43-44). На фоне деревенских жителей, погрязших в низменных пороках и склонных к психологии рабства, *Шурале* представлен свободомыслящим и сильным существом, способным отстаивать свое мнение и свободу. Однако он не может сбросить оковы с душ советских людей, напротив, ситуация доводится до абсурда: не *Шурале* освобождается от оков, а оковы освобождаются от головы *Шурале*.

Концовка романа апеллирует к традиционному фольклорному сюжету о проклятии деревни. В основе данного сюжета лежит ситуация наказания *Шурале* жителями деревни. Обычно деревенские жители ловят *Шурале*, который загоняет лошадей, и убивают его. В результате чего навлекают на себя проклятие *Шурале*, которое гласит: “Авылыгыз алты йорттан артмасын” (“Пусть в вашей деревне не будет больше шести домов”). Согласно традиции так и происходит. Смерть Ибрая от рук деревенских жителей прочитывается как современная интерпретация этого народного сюжета, в результате чего судьба татарской деревни оказывается предопределена. Интертекстуальность романа создает дополнительные философские смыслы: диалог с произведениями Г. Тукая, древнегреческой мифологией, тафсирами Корана, религиозными поверьями и т.д. Фрагменты сказочных сюжетов, текстов легенд, цитаты воссоздают единый текст, в котором многозначность образов определяет общественно-политическую и смысловую глубину художественного текста.

Структурирование художественного текста на основе «многозначных символических образов, которые обеспечивают мерцание определенных социальных, философских мотивов и обобщают ситуацию до бытийного уровня» становится одной из ведущих характеристик творчества Р. Зайдуллы [Загидуллина, 2020: 198-199]. В рассматриваемом нами аспекте интересен рассказ «Шүрәле» («Шурале», 1999) и комедия «Пачпортлы Шүрәле» («Шурале с пачпортом», 2014), основанные на одинаковом сюжете о Шурале, которого встретили в лесу охотники и привели с собой в деревню. Закирзянов А.М. обращает внимание, что автор по-разному обыгрывает образ *Шурале*: лесного гостя только что пришедшего в деревню поочередно приглашают в гости одинокие женщины деревни, журналист из Казани пишет о нем статью, *Шурале* вручают паспорт российского гражданина, его принимают в партию, что все больше усиливает абсурдность ситуации [Закиржанов, 2021: 39]. Образ *Шурале* становится призмой, в которой отражается внутреннее состояние татарской деревни конца XX века. Несправедливость в обществе, ложь, зависть, корысть, исчезновение языка, традиций – все эти проблемы раскрываются посредством образа *Шурале*, который становится человеком – обростае всеми атрибутами российского гражданина, теряет свою природную простоту, добросердечие, приобщается к порокам современного общества.

Наряду с использованием деактуализированных в живой традиции мифологических образов, современные татарские прозаики обращаются к обобщенному персонажу нечистой силы *жәң*, который предстает в качестве призмы, сквозь которую раскрывается суть каждого столкнувшегося с ним человека. В таких художественных произведениях реконструируется модель постсоветского общества в национальном измерении с целью интерпретации современных общественно-политических процессов, а также оценки общественного устройства и места человека в нем (З. Махмуди «Ахырзаман» («Конец света», 1996), «Жәң тыкрыгы» («Чертов переулоч», 1996), трагикомический фарс З. Хакима «Жәң бутады» («Жәң попутал», 1991) и др.).

В повести **З. Махмуди «Ахырзаман»** воссоздается модель татарской деревни на постсоветском пространстве посредством повествования о фантастических приключениях деревенского алкоголика Шафи, который выиграл большую сумму денег в лотерею с помощью нечистой силы. Однако Иблис помог Шафи не бескорыстно, взамен тот должен создать ломбард, в который жители деревни закладывают свою совесть. Все события развиваются вокруг истории о создании ломбарда и действиях деревенских жителей, готовых продать свою человеческую сущность ради получения выгоды. Дальнейшее развитие событий все больше обнажает пороки современной татарской деревни: безработица, алкоголизм, предательство, разврат, воровство и т.д., которые в конечном счете приводят к концу света, когда останутся в живых только те, у кого есть совесть. По мере развития сюжета хаотическая модель современной деревни (шире страны) обретает реальные очертания в лице алкоголика Галиуллы, участкового Алика, налогового инспектора и остальных жителей деревни. Автор с положительной стороны характеризует образ жены Шафи Хатимы, но и она несчастна и безвольна в этом абсурдном мире.

Фантастический дискурс повествования выстраивается вокруг символического образа “нечистого” моста (*жәнле күпер*), который соотносится с широко распространенным мотивом в народной традиции. Как указывалось ранее, комплекс сюжетов о *жән* включают рассказы о встрече с данным персонажем в нечистых местах, переход через которые причиняет вред человеку (болезнь или сумасшествие). Одним из таких локусов является мост, который играет символическую роль в повести. Повествование начинается с попытки главного героя перейти мост, называемый в деревне *жәнле күпер* (мост с *жән*). Этот переход символизирует вступление Шафи на кривую дорожку, после чего и начинаются все его злоключения: он теряет семью, от него уходит жена, отворачиваются деревенские жители, он сам начинает сомневаться и сторониться всех. В следующий раз этот мост возникает во сне Шафи, который показывает неотвратимое будущее главного героя – его гибель среди таких же грешников, продавших свою совесть (аллегорические образы душ, отданных за деньги, кресло

руководителя районной администрации, место депутата, бутылку водки, минутное наслаждение, кусок хлеба). Все эти мифологические элементы выстраивают единую цепь событий, завершаемую наступлением Судного дня и разрушением выстроенной хаотической модели действительности.

В повести **З. Махмуди «Жен тыкрыгы»** фантастический дискурс формирует модель идеального государства Великой Булгарии на планете Надежда (Өмет) и Содружество советов (Советлар берлеге), погрязшее в крови. Эти миры, сосуществующие в параллельных пространствах, объединены локусом переулка с нечистой силой (*жен тыкрыгы*), который является проходом между ними. Главный герой повести Кафил – бывший палач в советском государстве был возрожден божественной волей в роли учителя, но только лишь для того, чтобы показать истинную политику советской власти – политику палачей. Семантика локуса нечистого переулка актуализирует матрицу, заложенную в общественной памяти, о существовании двух параллельных пространств: мира людей и мира нечистой силы, взаимопроникновение которых по данным мифологической традиции очевидно, но губительно. В художественном пространстве повести пространственная модель, заложенная в народном сознании, переворачивается, и параллельный мир начинает восприниматься как идеальный, а людское сообщество представляет собой сумасшедший мир, наполненный людьми, готовыми лишить друг друга жизни.

В трагикомичном фарсе **З. Хакима «Жен бутады»** автор отходит от традиционной негативной передачи образа *жен*, сделав его доброжелательным персонажем, всегда приходящим на помощь людям. Учитывая новую семантику данного образа, А.Г. Ахмадуллин характеризует его как неомифологический [Ахмадуллин, 2007: 201]. Сюжет произведения относительно прост: *жен* – Хатыйб прислушивается к мольбам Салмана, желающего избежать алиментов и помогает ему переехать на другую планету. Однако человек, который не мог следовать законам на земле, на другом месте жительства вновь попадает в передраги, из-за которых *жен* возвращает его на земле.

Образ *жен* играет структурообразующую роль, весь сюжет строится вокруг него. Интерпретация *жен*, предложенная З. Хакимом, в какой-то степени

соотносится с традиционными представлениями об этом персонаже, но художественный образ *жѐн* – Хатыйба уже индивидуализирован. Основным мотивом произведения становятся метаморфозы, произошедшие с *жѐн*, в ходе которых представители нечистой силы сами стали бояться людей. Так негативный акцент смещается в сторону человека, превратившегося в нынешней ситуации в чудовище, которое не в силах удержать никакие правила и ограничения. “*Кешеләр бөтен ашәкелекләрне үзләре уйлап чыгарган яман көчләрдән күрә. Кеше һаман гаепне үз өстенә алмый. Кеше һаман гөнаһлары өчен җавап бирүдән качмакчы була*” (Хәким, 1991: 56). (“Люди списывают причины всех своих бед на злые силы. Человек все еще не хочет брать на себя ответственность. Человек все еще хочет скрыться от ответственности за свои грехи”). Образ *жѐн* выполняет функцию призмы, что еще более усугубляет трагедию человечества.

Исходя из вышесказанного, видно, что в противоположность народной традиции для художественного творчества характерна тенденция обращения к разным персонажам нечистой силы, которые ввиду утери идентификационных признаков в фольклоре, интерпретируются писателями в соответствии с авторским замыслом. Сравнительный анализ данных мифологической традиции и произведений татарской литературы показывает, что персонажи нечистой силы не являясь реальными, а вымышленными существуют в сознании человека для оправдания его негативных поступков. Представляя собой в традиционном мировоззрении татар обобщенный персонаж для нечистой силы в целом *жѐн*, а также другие демоны (например, *албасты* и *шурале*) в произведениях современной татарской литературы вступают в конфликт с человеком, представая в итоге в лучшем свете, чем сам человек. Это в свою очередь усугубляет трагедию человечества, человек представляется страшнее и злее нечистой силы. Подобная трансформация мифологических моделей, закрепленных в памяти, приводит к формированию общей тенденции литературного процесса рубежа веков – трансляция борьбы темного и светлого начал в душе человека (шире на уровне государства) на фоне актуализации данных мифологической традиции татар.

Выводы по главе II.

1. Живая мифологическая традиция отражает актуальный срез мифологических представлений, характерный для конкретного исторического этапа развития национальной мифологической системы с вкраплениями разновременных слоев верований. Система актуальных мифологических представлений татар сохраняет архаичные элементы мировоззрения, в том числе, общий для тюркских народов пласт верований; знания, обусловленные религиозной традицией; а также народную мифо-ритуальную практику со всеми ее иноэтничными напластованиями. В сознании носителей традиции все эти компоненты мифологического знания не противопоставлены друг другу, а сосуществуют в рамках одного верования или ритуала, при этом одно произрастает из другого, основывается на нем, переосмысливает его, приводя к органическому единству.

2. Процесс угасания народной традиции, затронувший все слои традиционной культуры, не оставил в стороне и систему мифологических представлений. Одним из наиболее устойчивых компонентов мифологической традиции оказался круг верований о персонажах низшей мифологии, степень сохранности которого напрямую зависит от «актуальности» мифологического образа в повседневной жизни человека. В свете этого низшая мифология рассматривается нами в широком аспекте как система мифологических представлений, включающая не только мифологических персонажей со всеми их характерными функциями и признаками, но и весь спектр мифологических мотивов, лексики и фразеологии. Объектом изучения фольклориста при таком подходе является не конкретный мифологический персонаж, а представление о нем, сформированное в народной традиции и передаваемое посредством мифологического текста, рассказываемого носителями той или иной традиции.

3. Наблюдение живой мифологической традиции показывает, что в мировоззрении носителей традиции духи-хозяева домашнего пространства: дух-хозяин двора (*йорт хужасы, жорт иялэре, йорт иялэре, зат иясе и др.*), дух-хозяин дома (*өй хужасы, нигез хужасы, жорт атасы, жорт анасы и др.*) и дух-

хозяин хлева (*терлеклар хужасы, мал иясе, Мәхүбә түти, ланас хужасы, Зәнки бабай и др.*) характеризуются не только как самостоятельные мифологические персонажи со свойственными им характеристиками и функциями, но, прежде всего, сохраняют ядро представлений о благополучии рода и семьи, сохранности родного очага и несут в себе функцию покровителя и хранителя традиций.

Духи-хозяева дома и домашнего пространства, а также связанные с ними мифологические элементы на рубеже XX–XXI веков заняли немаловажное место в татарской литературе – и в драматургии, и в поэзии, и в прозе (Т. Миннулин, М. Гилязов, Х. Аюпов, Р. Шарипов, Г. Гильманов, Н. Гиматдинова, Р. Мухсинова, М. Гилязов, М. Галиев и др.). В этот период появляется ряд произведений, в которых мифологический персонаж духа-хозяина дома занимает отдельное место или как эпизодический, или как целостный образ. В то же время в творчестве некоторых прозаиков данные мифологической традиции стали использоваться в качестве фона, на котором развивается сюжет произведения и который органически вплетается в структуру художественного целого на всех его уровнях (Н. Гиматдинова).

4. Анализ системы мифологических представлений о духах-хозяевах природных локусов, напротив, демонстрирует размытость этой сферы верований и отсутствие четкой дифференциации признаков и функций. В актуальной мифологической традиции татар выделяются несколько наиболее активных персонажей системы природных локусов – дух-хозяин воды (*су иясе, су анасы, су атасы, су бабасы, су үгезе, су пиресе* и др.) и Хызыр Ильяс (*Хозер Ильяс, Хосер баба, Хозер, Хызыр Ильяс, кыр иясе, юл иясе*), тогда как представления об остальных сохраняются только на уровне номинаций и констатации факта их наличия. В большинстве случаев мифологические представления, связанные с природными объектами, функционируют в составе определенных природных культов и сохраняются в качестве ритуальных практик и реликтов мифологических верований, не имея четкой дифференциации системы признаков.

В татарской литературе рубежа XX–XXI веков эти персонажи также активно вплетаются в сюжет произведения, организуют образный мир,

проявляются на уровне художественных деталей. Если в романе З. Хакима «Агымсуда ни булмас» интертекстуальная игра с мифологическим сюжетом о *Су анасы* позволяет автору раскрыть актуальные социально-политические проблемы советского общества, то в повести Г. Гильманова «Сагышың булса, суга сал» образ мифического существа (*су жене, су егете*), поверья, ритуалы, отсылки к разного рода фольклорным сюжетам, составляющим ядро народной традиции о духе-хозяине воды, создают мифологический пласт художественного повествования.

Обзор татарской прозы исследуемого периода показал, что среди героев произведений Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой, Ф. Байрамовой, М. Кабирова встречаются образы старика-путника и белобородого старца – мудреца деревни *Ак бабая*, которые оказывают помощь попавшим в беду героям, направляют их мысли и действия, передают знания прошлых поколений. В такого рода произведениях комплекс мифологических представлений татар о *Хызыр Ильесе – Ак бабае* соотносится на художественном уровне с реальными персонажами, которые представляют собой специфический тип героя прозы этих лет – хранителя порядка и национальных традиций в микрокосме деревни.

5. Степень сохранности всего комплекса представлений о вредоносных мифологических персонажах не позволяет провести целостный анализ их функционального поля, многие из них сохраняются в традиции лишь эпизодически, в форме осколков прежних верований, часть функций некоторых переходит к другим мифическим существам. Одним из актуальных механизмов формирования комплекса представлений и мифологических персонажей остается мифологизация умерших. По результатам полевых данных относительно безопасную категорию умерших составляют души покойников, которые приходят навещать живых в течение сорока дней после смерти или в строго регламентированные промежутки времени впоследствии. Ко второй категории относятся те, кто происходит из душ умерших, вторгается в этот мир в неурочное время и становится злокозненным духом, угрожая не только близким, но и всему миропорядку (*убыр, өрак, аурак, мацкэй, купкан* и др.). Третья категория – сами

злокозненные духи, приходящие в прижизненном облике умершего (*жәен, утлы елан, аздякы, пәри* и др.). В аспекте темы исследования интерес представляет вторая категория, в которой наибольшей активностью пользуются представления о таких персонажах, как *өрәк* и *убыр*.

В интересующем нас аспекте художественной интерпретации мифологических представлений татар, связанных с посмертными ипостасями человека и потусторонним миром вообще на рубеже XX–XXI веков, написаны произведения М. Кабирова, в которых мотив людей-призраков (*өрәк*) становится системообразующим в процессе формирования аллегорических структур с целью размышления над экзистенциальными проблемами человечества и находит дальнейшее отражение в рамках антиутопической модели действительности.

В связи с комплексом представлений об *убыр* возникает иной вариант прочтения мифологических образов. Если в произведениях М. Амирханова и Г. Гильманова детали описания *убыр* используются на уровне аргументов для эмоционального усиления мысли автора, для создания новой ассоциации, то в романе М. Кабирова «Убырлар уянган чак» данный образ представляет собой сложное образование, формирующееся не только из данных мифологической традиции татар, но и включающее информацию о вампирах из произведений мировой мифологии.

6. Одним из наиболее устойчивых и популярных демонологических образов в живой мифологической традиции татар является *жәен*, который раскрывается через хорошо разработанную систему характеристик и мотивов, свободно замещая некоторых вредоносных существ и принимая на себя их специфические функции, что позволяет рассматривать его как родовую фигуру для нечистой силы в целом. Если представления о генезисе, ипостасях, внешнем облике персонажа восходят к исламской мифологии, то функциональные характеристики и магические практики, связанные с комплексом взаимоотношений человек – *жәен*, включают уже более поздние наслоения мифологической традиции. Включение нового персонажа в систему мифологических верований проходило в условиях многовекового процесса адаптации, в результате чего сформировался образ, не

утративший свою связь с мусульманской мифологией, но вобравший в себя комплекс мифо-ритуальных представлений татар.

В литературе рубежа XX–XXI веков наблюдается актуализация персонажей нечистой силы, обращение к различным уровням мифологической системы, включение в повествование элементов, деактуализированных в мифологической традиции татар. В противоположность народной традиции для художественного творчества характерна тенденция обращения к разным персонажам нечистой силы, которые ввиду утери идентификационных признаков в фольклорных текстах, интерпретируются писателями в соответствии с авторским замыслом, таковыми, например, являются *албасты* и *шурале*. В то же время тенденция объединения функциональных характеристик вредоносных персонажей фигурой нечистой силы *жен* характеризует и литературное творчество. В таких художественных произведениях реконструируется модель постсоветского общества в национальном измерении с целью интерпретации современных общественно-политических процессов, а также оценки общественного устройства и места человека в нем (Р. Зайдулла «Шүрәле», «Пачпортлы Шүрәле», З. Махмуди «Ахырзаман», «Жен тыкрыгы», З. Хаким «Жен бутады» и др.).

7. Попытка определения первых литературных текстов, в которых нашли отражение элементы живой традиции, указывают на формирование подобной мифопоэтической тенденции в татарской литературе в начале XX века. Здесь нужно согласиться с В.Г. Родионовым в том, что в этот период «народы Поволжья, прежде всего тюркские, разрабатывали свои национальные идеологии, способствовавшие сохранению константных составляющих этносов. Главным их отличием было то, что поволжские творческие деятели смогли выработать модель работы специфических защитных механизмов своих этносов» [Родионов, 2017: 223-224]. По нашему мнению, в начале XX века не только эксплицитный, но и имплицитный мифологизм принимают массовый характер и служат, прежде всего, для репрезентации национальной тематики и проблематики, углубления содержания, зачастую – формирования философского подтекста, добавляя художественным произведениям ощущение непознаваемости бытия, элемент

таинственности и загадочности. К сожалению, эта тенденция была прервана в 1930-е гг., в свете новых социокультурных и художественных установок, насаждаемых после 1917 года. Поэтому возрождение эксплицитного и имплицитного мифологизма в татарской литературе рубежа XX–XXI веков воспринимается как продолжение прерванных традиций, проявление художественной преемственности. Вместе с тем, это явление в начале XXI века принимает абсолютно новый оборот, способствуя формированию в татарской художественной практике готического романа – нового для национальной литературы жанра тайн и ужасов (М. Кабиров «Убырлар уянган чак»), готических мотивов в творчестве ряда писателей (Н. Гиматдинова, З. Хаким, Г. Гильманов, З. Махмуди и др.).

ГЛАВА 3. ТАТАРСКАЯ ПРОЗА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИМПЛИЦИТНОГО МИФОЛОГИЗМА

3.1 Миф о происхождении и смысле жизни в новом прочтении

Татарская литература рубежа XX–XXI веков – «это литература творческих индивидуальностей, создающих собственные художественные течения, стили, способы письма, эстетические модели, что привело к ощущению одновременного сосуществования на литературной арене множества культурных парадигм. Ощущение непрочности социально-политического положения и вера в возможность совершенствования самосознания человека стимулируют поиски татарских поэтов и писателей, приводят их к попыткам трансформировать, видоизменить изображаемую действительность, и для этого считается допустимым использовать любые приемы и средства, присущие разным типам художественного мышления» [Загидуллина, 2020: 135-136].

Смена культурных парадигм в татарской прозе переходного периода, подготовленная исторической и культурной обстановкой второй половины XX века, находит отражение в ряде тенденций, обнаруживаемых на разных уровнях литературного процесса. Если в 1960-1980-е годы татарская поэзия инициировала широкое использование образов и мотивов, звучания и структуры татарской народной песни (С. Хаким, Х. Туфан, А. Файзи и др.), обратилась к национальной мифологической традиции и языковому экспериментаторству (Зульфат, Р. Файзуллин, Р. Гаташ, Р. Харис и др.), то татарская «деревенская проза» (А. Гилязов, М. Магдеев, Р. Тухватуллин и др.), отойдя от клише ортодоксальной советской литературы, закрепила эту тенденцию в нарративном тексте. Мифологизация истории как неизменная черта литературы в этот период служила для укрепления национального самосознания (Н. Фаттах, Г. Ахунов, А. Гилязов и др.). Массовое обращение к исторической памяти, к далекой и близкой истории татарского народа, стремление к переосмыслению национальных социокультурных проблем спровоцировали поэтов и писателей после

демократических перемен 1986 года к поиску ответов на вызовы времени (Ф. Латыйфи, Р. Сибат, Н. Гыйматдинова, Ф. Садриев, Ф. Сафин, Т. Миннуллин и др.). 1990-е годы ознаменовались появлением в татарской прозе элементов модернизма и постмодернизма (З. Хаким, Ф. Байрамова, Г. Гильманов, М. Кабиров и др.), стали временем экспериментаторства. Стремление емко и масштабно оценивать социальную действительность и концептуально выразить свое отношение сподвигло писателей в начале XXI века обратить особое внимание на мифологические структуры и мифопоэтические образы-детали, экспериментировать с созданием нового мифа о будущем в рамках утопической литературы. Однако, по нашему мнению, только на рубеже XX–XXI веков появились условия для определения полной картины мифологических представлений татар в художественном сознании, реконструировав их в качестве основных компонентов единой системы.

Обращение к мифологической условности в татарской прозе исследуемого периода, как и в русской литературе, «тяготеет к глобальному обобщению, к выводу ситуации на уровень бытия в целом и возвращению ее к истокам, к идеальному, очищенному от наслоений существованию» [Ковтун, 2019:]. Однако не каждое произведение, содержащее отсылку к мифологическим именам и сюжетам, может рассматриваться как авторская интерпретация мифологической модели мира. Для отнесения художественного произведения к «мифологическому» в первую очередь необходимо наличие «элемента необычайного», который позволяет объяснять закономерности бытия системно и правдоподобно. В данной ситуации мы склонны согласиться с А.А. Аверинцевым в том, «что если пренебречь наличием фантастического и учитывать лишь связь с так называемыми архетипами мифотворческого мышления, то круг литературных мотивов, которые можно квалифицировать как мифологические, небывало расширится и возникнет опасность потерять четкие границы мифа в литературе» [Цит. по: Королева, 2011: 217]. Вместе с тем важными критериями «мифологичности» литературного произведения является наличие в его составе узнаваемых мифологических структур, а также спонтанность и коллективность

отраженных представлений. В этом случае речь идет об образованиях мифологического типа, реализующих закрытую и открытую форму моделей мира, на теоретическом обосновании которых мы останавливались в первой главе. Если закрытая модель ориентирована на создание самодостаточного мира, объясняющего и объясняемого собственными законами мироздания, то открытая модель мира сочетает в себе элементы мифологического и реального миров, мифологическая реальность как бы вторгается в привычную действительность. В результате в художественном произведении совмещаются «настоящая» и «иная» реальность, образующие безграничный совмещенный между собой мир с населяющими его «узнаваемыми» мифологическими персонажами и сюжетами, что позволяет автору увидеть реальность «в перспективе».

Ярким примером открытой модели мира являются произведения М. Кабирова («Параллель дөнъя», «Сары йортлар сере», «Ул», «Өрэк жаны»), Ф. Байрамовой («Кем?», «Күл балыгы», «Канатсыз акчарлаклар»), З. Махмуди («Ахырзаман», «Жен тыкрыгы»), Г. Гильманова («Жанбалык», «Албастылар», «Оча торган кешеләр»), Н. Гиматдиновой («Каракош», «Ак торна каргышы», «Шундый инде без», «Пәри утарында», «Сихерче»), которые отличаются обращением к мифопоэтическим законам конструирования новой художественной реальности, созданием модели бытия, основанной на авторском варианте мифа, выстраивающем тесные связи с общечеловеческими мифологическими константами и религиозно-мифологическим мировоззрением.

Анализ произведений татарской прозы показывает, что художественная специфика мифологической условности проявляется в пространственно-временной организации произведения, особенностях конфликта, персонажных типах и форме повествования. Мифологический мир предстает перед читателем как объективная данность, не нуждающаяся в рациональном объяснении, но соотносимая с традиционными мифологическими сюжетами и мотивами мировой культуры. Авторский миф опирается не на логически объяснимые явления, а на комплекс религиозно-мифологических представлений читателя об окружающем мире, с одной стороны, и на фольклорную и литературную традицию

повествования данного типа, с другой. «Мифотворчество национального автора, с одной стороны, есть приобщение к иным творческим мирам, а с другой – искреннее стремление писателя разрешить свои собственные жизненные и эстетические проблемы. Миф актуализирует смысл явлений, соединяет нравственные, социальные и космологические аспекты. Он дает возможность создать философскую модель мира с особой структурой времени и пространства, акцентируя вневременное и космическое, он воссоздает законы особого, своеобразного духовного пространства – ноосферы» [Зайцева, 2006: 26]. Мифологическая модель мира, предлагаемая в художественном прочтении, стремится к созданию самодостаточной модели реальности с присущим ей пространственно-временным континуумом, генезисом, нравственными законами, в соответствии с которыми разворачивается сюжет.

Наиболее важным признаком «мифологичности» произведения мы считаем всеобщий характер сюжета произведения, его стремление к объяснению закономерностей бытия в целом. В рамках этой проблемы интерес представляют произведения и **Ф. Байрамовой «Канатсыз акчарлаклар»** («Бескрылые чайки» 1988) и **Г. Гильманова «Оча торган кешелэр»** («Летающие люди», 2001), создающие «внутри себя» символически ориентированную в пространстве и времени модель мира.

В романе Г. Гильманова «Оча торган кешелэр» события развиваются в двух пространствах: реальном и мифологическом. Если реальное пространство ограничивается родной деревней Саубана, то мифологическое представляет собой универсальную модель, объединяющую деревенский, небесный и земной миры. Писатель в ходе повествования достигает единения магического и реального пространств, неотделимых друг от друга на уровне фантазии и действительности. Пространственно-временная структура произведения составляет особый хронотоп, объединяющий три временных пласта: время описываемых в произведении событий (возвращение Саубана в родную деревню, временной отрезок событий после его возвращения), историческое время (события прошлого: детство и юность героя); вечное мифологическое время (временной

пласт, связанный с описанием истории летающих людей). Все три временных пласта произведения объединяет мифологическая условность, что позволяет вывести описание происходящих событий на мифологический уровень, выходящий за исторические рамки, и создать универсальную модель бытия.

В структурной организации романа Г. Гильманова две противоположные плоскости пространства: небесный и земной миры объединены между собой топосом священной горы *Кала-тау* (досл. – Город-гора). В основе структурирования пространства лежит авторский вариант космогонического мифа о летающих людях, который гласит, что люди, спустившиеся с неба, соорудили гору и начали возводить рядом с ней город, который впоследствии был разрушен земными людьми. Часть летающих людей осталась жить в деревне, растворилась среди земных людей, а другая ушла вглубь горы и продолжает жить в удивительном городе внутри пещеры. *“Бу кешеләр галәмнән корабларга утырып төшкәннәр. Кала-тау өстендәге мәйдан аларның чуен кораблары төшә торган урын булган. Чулпан йолдызыннан килгән алар. Ул йолдызда яшәүчеләрнең башында Зөһрә-ана тора. Менә шул Зөһрә-ананың оныклары төшкән безнең Кала-тау буена. Бу урында элек тау булмаган. Балчык ташып тау өеп куялар башта. Аннары өстенә таш түшиләр, кораб төшәр өчен мәйдан ясыйлар. Галәмнән төшкән кешеләр әрәмәлек буйларында шәһәр төзи башлылар. Әмма жир кешеләрнең явызлыгын белмиләр әле алар. Төзеп кенә бетерәләр, жирдәге кыргый затлар бу шәһәргә һөҗүм итәләр, аны яндырып, пыр туздырып китәләр. Шулай берничә мәртәбә кабатланган, Зөһрә ана оныклары шәһәрләрен тау эченә салырга булалар”*. (Гыйльманов, 2007: 22-23) (“Эти люди прилетели на кораблях из необъятной Вселенной. Площадка на горе Кала-тау была местом остановки их медного корабля. Они прибыли с Полярной звезды. Родоначальником жителей этой звезды была мать-Зухра. Ее внуки и спустились к нам к горе Кала-тау. На этом месте раньше не было горы. Принесли земли и возвели гору. Затем покрыли сверху камнями и сделали площадку для спуска корабля. Люди, прибывшие с просторов вселенной, начали строить город на лугу. Однако они не ведали о коварстве земных людей. Как только достроили, напали на них земные дикари,

все сожгли и разнесли в пух и прах. Повторялось это несколько раз, после чего внуки матери-Зухры решили построить город внутри горы”).

Идея о заселении деревни летающими людьми реализуется посредством широко распространенного в татарском фольклоре сюжета легенды о девушке по имени Зухра, которую, сжалившись, забрал на небо месяц. Данный сюжет, имеющий широкое распространение в мифологических представлениях народов Поволжья, преломляется сквозь призму художественной условности и объясняет происхождение микрокосма деревни. Космогонический сюжет строится вокруг мифологического образа священной горы – *Кала-тау*, внутри которой располагается город летающих людей, спрятавшихся от гонений земных собратьев. В контексте художественной условности Кала-тау воспринимается как образ мировой горы, которая имеет широкое распространение в мифологических представлениях народов мира и представляет собой «образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства. Гора находится в центре мира – там, где проходит его ось. Продолжение мировой оси вверх указывает положение Полярной звезды, а её продолжение вниз указывает место, где находится вход в нижний мир, в преисподнюю» [Топоров, 1980: 311]. Подобные верования находят место и в фольклоре алтайских тюрков, в которых говорится о том, что небо и земля соединяются высокой железной горой [Радлов, 1907: 213]. Кроме того, объектом родового культа у алтайцев были почитаемые горы, которые назывались «Тёс - тау» (гора-прародина), представляемые как место прежнего проживания рода [Токарев, 1947: 153]. Образ Кала-тау расширяет семантику горы, синтезируя разные смыслы: с одной стороны, это центр мира, объединяющий трехчастную структуру мира (Небо – Земля – Подземный мир), с другой, родовая гора, обозначаемая как место созидания и проживания «прежних» – небесных людей.

Основываясь на космогонических представлениях татар, Г. Гильманов создает авторскую модель мифа о возникновении жизни на земле и умещает «понятия земли и неба в смысловом центре произведения – деревне, родном доме, маркируемом в романе как центр мира. Мироздание деревни в творчестве

писателя превращается в универсальный мир – микрокосм, который представляется как отражение Вселенной или ее соответствие, обрамленное «орбитой судьбы, кольцом жизни». Человека, забывшего Мать-Землю, писатель сравнивает с представителем подземного мира, не оставляя для него места ни на земле, ни на небе, что принуждает последнего остаться за кольцом жизни, вне пределов организованного мифологического пространства, восходящего к бинарному противопоставлению «свое» – «чужое» [Давлетшина, 2005:]. “*Кешене туган эцире, туган нигезе, балачагы сагындырмый башлы икэн, димэк, аңа нидер булган, ул үзенең рухи орбитасыннан ычкынган, балачагыннан ук килгән гомер юлыннан читкә тайпылган, язмыш орбитасыннан төшеп калган, кыйбласын югалткан, Иблис коткысына бирелгән...*” (Гыйльманов, 2007: 7). (“Если человек перестает скучать по родной земле, родному дому, детству, значит, с ним что-то случилось, он сошел со своей духовной орбиты, отстранился от жизненного пути, берущего начало в детстве, ушел с орбиты судьбы, потерял киблу⁸, подвергся влиянию Иблиса⁹”).

«Структурная организация повести Ф. Байрамовой «Канатсыз акчарлактар» строится по тому же принципу, но части пространства характеризуются оппозиционностью друг к другу: двигателем жизни, причиной развития мира является противостояние Неба и Земли. Мир земли определяется как место скопления злых темных сил, а небесное пространство представляется как светлое и святое. Чем глубже падение человека, тем выше он должен подняться, тем больше усилий необходимо предпринять. Сумасшедший дом на острове и процесс прохождения этажей этого дома ассоциируется с тоталитарной политической системой, противостояние которой приводит к смерти, сумасшествию. Объединение небесного пространства (небесных людей, спустившихся на землю) и дома-системы в единое целое мыслится как литературная модель современной действительности» [Давлетшина, 2006:]. По мнению, М. И. Ибрагимова, «образ психбольницы соотносится с мифологемой

⁸ Кибла - сторона, куда во время молитвы обращаются взорами мусульмане.

⁹ Иблис – дьявол, бес, сатана.

ада. В мусульманской мифологии джаханнам образуется сочетанием концентрических воронкообразных кругов: в одном из описаний ада в Коране говорится о семи воротах ада. В этой связи обращают на себя внимание семь этажей психбольницы в повести Ф. Байрамовой и дихотомия восхождения – нисхождения. Восхождение в стенах психбольницы выступает как ложное, мнимое восхождение в инфернальном пространстве. Прозрение героини наступает тогда, когда в стоящей внизу обезумевшей толпе она видит Ак йез. Путь героини вниз к Ак йез – своего рода символ духовного очищения, за которым следует новое восхождение. Символика восхождения в данном случае связана с семантикой духовного восхождения, понимаемого как соединение мужского и женского начал, являющегося основой бытия» [Ибрагимов, 2008: 45].

Дом-система отделен от остального мира символической водной границей, которая ассоциируется в повести с циклически возвращающимся к начальной точке отправления, оттого мучительным и безысходным путем человеческого общества. *“Алар (кешеләр) йөгерә башлылар. Ләкин яр бетми! Ярның очы-кырые юк. Шунда алар аңына коточкыч бер нәрсә барып житә – алар утрауда икән бит! Һәм бу яр, бу су мәңге йөгерсаләр да, бетмәячәк. Монда эләккән кешега бу утраудан чыгу юлы юк”* (Бәйрамова, 1991: 185). («Они (люди) начинают бежать. Но берег не заканчивается! Конца и края не видно. В этот момент до их сознания доходит ужасающая мысль – они же на острове! И этот берег, эта вода не закончится, даже если они будут бежать вечно»). Дом-система / земля дикарей противопоставляются Небу – месту, которое является началом и концом жизненного цикла. Так воспроизводится центральный для древнего мифа и вечно длящийся онтологический конфликт «хаоса» и «порядка».

В повести реализуются «три притчи-текста: история женщины; история происхождения жизни на земле (она возникает в памяти женщины / прапамяти человечества) и история тоталитаризма. Такому структурированию служит «тройственность» основных образов: хатын / Ак маңгай / ул; и мулла / Ак йөз / мин; ир / Бүрекүз, которые позволяют собрать воедино три происходивших в разные временные отрезки события вокруг одних и тех же персонажей»

[Загидуллина, 2017: 142]. Притчеобразная структура текста реализует три временных пласта: время, описываемых событий (жизнь Ак маңгай на земле в момент происходящего, ее встреча с мужчиной, которого искали женщины из ее рода на протяжении многих столетий); историческое время, транслирующее момент встречи земных и небесных людей; мифологическое время, реализующее авторский миф о происхождении жизни на земле и сохраняющее его на протяжении многих веков.

Мифологический пласт событий реализует космогонический миф, основанный на традиционных мифологических представлениях татар, но преломленный сквозь призму авторского мировосприятия. Авторский миф объясняет причины возникновения существующего ныне мира и системы представлений о богах и персонажах народной демонологии в традиционном мировоззрении народов мира. В основе мифа представление о том, что Вселенная управляется Вселенским разумом, который направил небесных людей, совершенных во всех отношениях, на землю. В идее о создателе этой авторской вселенной прочитываются образы древнетюркского Тенгри и единого творца всего сущего Аллаха в соответствии с мусульманской традицией. Они обучили дикарей, населяющих в то время нашу планету пользоваться огнем, орудиями труда, дали им научные знания и находились все время рядом с ними. *“Кешеләр исә, янәшәләрендә ниндидер көч барын сизенеп, үзләре үк аларга мөрәҗҗәгать итә башладылар. Башта аларны Тәңре дип атадылар, алар кулы кагылган һәр агачка, алар җиле тигән һәр тереклек иясенә табына башладылар. Аннан аларга Алла исеме белән эндәштеләр, куллар гел күккә сузылган, уйлар ярдам сорاپ, күккә юналган иде. Җирдәге ярым кыргый бәндәләргә күкләрнең ярдаме кирәк иде. Гәм алар, күк исемләләр, кешеләргә ул ярдадне күрсәттеләр”* (Бәйрамова, 1991: 148-149). (“Люди же, заметив, что рядом с ними находится какая-то сила, сами начали к ним обращаться. Сначала их называли Тенгри, начали поклоняться каждому дереву, к которому они прикоснулись, каждому живому существу, которое испытало их влияние. Затем к ним обращались с именем Аллаха, руки всегда были протянуты к небу, мысли были обращены к небу с просьбой о помощи.

Полудиким существам на земле требовалась помощь небес. И они, именованные небесами, оказали эту помощь людям”). Индивидуальное мифотворчество автора объясняет возникновение системы языческих мифологических представлений (в том числе тенгрианства), которые находят продолжение в истории ортодоксальных религий, в представлениях о пророках, о священных книгах Коране и Библии, объединивших все знания небесных людей. Таким образом, создается единое мифологическое пространство, структурируемое образом небесных людей и мотивом восхождения к Аллаху, ассоциирующемуся с единым Вселенским разумом. Единственно правильным путем развития нынешней цивилизации автор считает духовное возрождение, нравственное очищение человечества. Приверженность человеческого общества одновременно и к добру, и к злу объясняется тем, что изначально небесные и земные люди вели отдельный друг от друга образ жизни, но со временем забыли о своем происхождении и началось сближение – материального и духовного начал, разных ценностей и принципов.

Предложенный автором миф о возникновении жизни на земле объединяют в единое целое с традиционным мифологическим мировоззрением татар «узнаваемые» образы райского сада как цели восхождения к вечной божественной благодати; души, принимающей облик птицы для спасения близкого человека; погасшей звезды как символа ушедшей в небытие души и верования, выстраивающие ассоциативные ряды с сюжетами мифологической прозы о персонажах народной демонологии (*жэен, йорт иясе, юха елан* и др.), знакомыми носителю традиции с детства. Все это структурирует сложно организованную модель бытия, основанную на авторском видении и интерпретации основных компонентов мифологической традиции татар. Эта модель адресована читателю, «узнающему» в каждом мотиве и образе «свою» традицию, что в конечном счете позволяет автору достигать до каждого человека и выстроить универсальный миф о возникновении и смысле жизни на земле.

Центральное звено мифологической модели мира в рассматриваемых произведениях – конфликт Добра и Зла, который проявляется как противостояние приземленных людей с грубыми помыслами и высоконравственных небесных людей. Г. Гильманов устами *Ак бабая*, который прочитывается в произведении как персонификация народных представлений о *Хызыр Ильясе*, поведал читателю следующую историю: летающие люди, спустившись с небес на землю, основали город на месте современной деревни, но они не ведали о коварстве земных жителей. После того как небесные посланники достроили город, земные дикари сожгли его дотла, после чего летающим людям пришлось раствориться среди земных. Но они потеряли способность летать, и такая жизнь стала для них жестокой пыткой. Подобная интерпретация мифа о возникновении жизни на земле служит организации художественного пространства повести и реализуется на подсознательном уровне как конфликт нравственности и безнравственности в душе человека.

В повести Ф. Байрамовой «Канатсыз акчарлактар» основополагающий мифологический конфликт передается теми же художественными средствами, но история противостояния дикарей и небесных людей разворачивается иначе: люди, спустившиеся с неба, превращаются в животных, птиц, рыб, обычных людей и выполняют свою миссию – оказывают помощь земным дикарям: добывают для них культурные блага, обучают наукам, проникая во все области земной жизни. Но наступает время, когда земные люди начинают уничтожать своих благодетелей, забывших меры предосторожности, тем самым население земли уничтожает своих богов, свою веру, нравственную опору. С помощью художественной фантазии Ф. Байрамова объясняет причины катастроф и язв современной действительности, решая эту проблему как следствие отчуждения татарского народа от религии. Обращение в ислам предлагается как единственный правильный путь развития, «пророки Гайса и Мухаммед, книги Коран и Тора представлены в повести как средство спасения человечества от краха, снизошедшее с небес» [Заһидуллина, 2004: 142].

Пространственные модели рассматриваемых произведений объединяются идеей любви, интерпретирующейся как центростремительная сила, придающая личности стержень и позволяющая понять себя. В повести Г. Гильманова «Оча торган кешеләр» раскрывается история любви и разлада Саубана и его девушки. Поверив в клевету, молодой человек теряет свою любовь, а значит и способность летать. Неспособность к самопожертвованию ради любви становится причиной его одиночества. На всю последующую жизнь он остается со сломанным крылом, не имея возможности приобщиться к роду небесных людей. Его отец – небесный человек, женившись на любимой, погряз в рутине жизни, а расставшись с ней не смог летать, так как способность летать ведома только любящим. Саубан разрывает цепь преемственности, не получает многовековых знаний небесных людей, так как не проходит проверку любовью. Писатель возвышает любовь, придает ей статус вечного закона нравственности, двигателя жизни, позволяющего гармонизировать отношения между людьми и упорядочить хаос жизни.

В произведении «Канатсыз акчарлаklar» любовь приобретает значение избавителя человечества от глупости и серости. В пространстве произведения писательница выделяет небо и землю и населяет их разными людьми. Если на земле есть место только для бездушных людей, не способных к любви, если по ней ходят только «тела», что становится катастрофой, неисправимой ошибкой для всей Вселенной, то, обратившись к небу, она находит тех, кто парит на крыльях любви над оставшимися внизу. Только любовь способна воспеть человеческие чувства и спасти человека от безысходности и рутины жизни, а земные люди – чайки без крыльев, вынужденные скитаться по земле в одиночестве. *“Ир-ат һәм Хатын-кыз! Табигатьнең мәңгелек могҗизасы, Жиһанның иң зур ачышы, кешеләренең бер-берсенә бирә алырдай иң зур бәхете!”*, ә *“җир кешеләре яшибез дип беләләр. Алар – канатсыз акчарлаklar. Күкләргә күтәрелү юлы алар өчен мәңге ябылган”* (Бәйрамова, 1991: 186). (“Мужчина и женщина! Вечное чудо Природы, самое важное открытие Вселенной, самое большое счастье, которое могут дать люди друг другу”, а “люди на земле думают, что живут. Они –

бескрылые чайки. Дорога к небу для нас закрыта навечно»). Исходя из вышесказанного, видно, что любовь предлагается как критерий для оценки нравственности человека, так как именно со способностью любить Ф. Байрамова связывает способность летать, а одинокие выбрасываются за кольцо жизни. В то же время любовь интерпретируется как гармонизирующий закон Вселенной, что определяет национальную специфику произведений этого периода.

В обеих рассмотренных нами литературных моделях бытия присутствуют специфические образы небесных людей, непохожие на других и отвергнутые обществом. Герои «не от мира сего живут среди нас, но простые земные люди не могут их понять и отвергают их как представителей чужого мира. Отсюда следует жизненная философия: одни люди остались примитивными и грубыми, другим присуща божественность, но и они должны жить по земным канонам» [Заһидуллина, 2004: 142]. Литературоведческий анализ вышеуказанных произведений татарской прозы показывает, что «личности, желающие парить над земным пространством, но лишённые этой возможности; жизни, подвергнутые гонениям, судьбы, отвергнутые общественностью, проходя по страницам татарской литературы последних лет, достигли статуса архетипических образов» [Об этом подробнее: Давлетшина, 2006: 94].

Художественный образ современности, воплощаемой в облике хаотического абсурда, с людьми-пешками и главными героями, мечущимися в клетке безысходности, находит отражение и в других произведениях Ф. Байрамовой, по-новому раскрывая грани авторской концепции миропорядка. В повести **Ф. Байрамовой «Күл балыгы»** («Водяная», 1984), в которой впервые был задан подобный ракурс повествования, автор также совмещает различные временные и художественные ряды, обращаясь к мифологизации сюжета, тесно переплетая реалистический и фантастический пласты произведения, намеренно доводя этот синтез до абсурда. Основу сюжета составляет история любви фантастического существа – девушки-рыбы и земного мужчины, которая раскрывает авторскую концепцию любви, понимаемую как основа бытия. В данном произведении писательницы, написанном раньше рассмотренной выше

повести «Канатсыз акчарлактар», мотив внеземного происхождения людей и существ, населяющих землю, возникает впервые. Через обрывки воспоминаний девушки-рыбы читатель узнает, что она не помнит, как появилась в этом озере, но она проживала жизнь, похожую на жизнь окружающих ее рыб. Любовь превращает девушку-рыбу из равнодушного существа – в живущего эмоциями человека. Об этом свидетельствует и ее монолог: *“Бу салкын, гамьсез балыктардан мин үзем дә читләшә, бизә башлаган идем инде. Аларның йөзүләре, су төбөндә яши алулары минем кебек булса да, аларны миннән нидер аера, читләштерә иде. Соңыннан анысына да җавап таптым. Алар мин күргән сурәтләргә күрмиләр, алар уйлый да, курка да, тетрәнә дә белмиләр иде”* (Бәйрамова, 2000: 210) (“Я стала отчуждаться от этих холодных, равнодушных рыбок. Их плавание, умение жить на дне реки были схожи с моей жизнью, но что-то разделило нас. Позже я нашла ответ и на этот вопрос. Они не видят те картины, которые я вижу, они не умеют думать, бояться, страдать”). Любовь, понимаемая автором как движущая сила нравственной эволюции человека, однако не способна воздействовать на всех. Безмолвные рыбы так и остаются ими, объяснение этому автор видит в «небесном» происхождении девушки-рыбы, о котором она говорит после встречи с земным человеком. *“Шушы бер яну, бер мизгел өчен мин күкләрдән җиргә иңгәнмен, күл балыгына әйләнгәнмен, җир кешесенә тыелгысыз теләк белән саташканмын”* (Бәйрамова, 1991: 77). (“Ради этой вспышки, ради этого мгновения я снизошла с небес на землю, превратилась в озерную рыбу, начала бредить от нескончаемого желания к земному человеку”).

Экзистенциальный дискурс проявляется как невозможность героев быть счастливыми вместе на земле, где действуют придуманные людьми законы. «Тоталитарная несвобода в человеческом обществе, противопоставленная изначальной свободе, мифологической, архаической свободе, позволяет оценивать современный автору мир на матрице разветвленной интеллектуальной аллегории. Любовь зовет человека в небеса – свидетельствует судьба влюбленной Водяной. Она уводит человека от действительности, приводит в состояние сумасшествия – констатируется на примере судьбы парня» [Загидуллина, 2018:

141]. Мифологический материал нужен автору только для размышлений о смысле жизни. Миф о любви «девушки-рыбы» и земного парня служит для передачи философских взглядов Ф. Байрамовой и воспринимается, в первую очередь, как авторский миф о смысле бытия. Прозаик создает авторскую модель мира, реализуемую через художественное пространство земли и дна озера, являющихся аллегорическим образом современности: общественные отношения повторяют жизнь рыб во всех отношениях (кто-то ждет кормления сверху, кто-то руководит плавающими на дне озера, кто-то в нужный момент вылавливает рыб). Обратив внимание на эту общественно-политическую подоплеку повести, Г. Гильманов пишет: «Автор, күрәсең, хәзерге Жир кешесен яшәшәненәң иң беренчел тарихы – ил тарихы белән кисәтә. Син шул тарихи үсешендә сизгер бул, киләчәкнең кадерен үткәнне хәтерләп, аның кадерен белеп кенә яулап була, димәкче ул» [Гыйльман, 1991: 98] («Видимо, автор предупреждает землян первичной историей – историей страны. Будто бы говорит: будь внимательным, цену будущего можно понять, осознать только через прошлое»).

В повести **Ф. Байрамовой «Кем?»** («Кто?», 1990) традиционный для писательницы конфликт небесного и приземленного начал в человеческой душе реализуется через описание судьбы главной героини Сабиры, непохожей на других детей с самого детства. Мечты девочки о небе и полетах вызывают лишь смех у жителей деревни. *“Фәхрия карчыкның ул кызын әҗен алмаштырган, дип сөйләүчеләр гел булды. Гел көләр, гел йөггерер, телендә гел очу булып. Күзләре дә урынында түгел, синең аша әллә кая карый. Ә үзе сине үтәдән-үтә күрә. Начаррак сүз әйтергә уйласаң, тизрәк яныңнан китеп бара. Жән түгел, диген син аны!”* (Бәйрамова, 1991: 104). («Всегда поговаривали, что дочь Фахрии подменил *әҗен*. Вечно смеется, бегает, все мысли о полете. И глаза не на месте. Все смотрит через тебя куда-то вдаль. А сама видит тебя насквозь. Если хочешь сказать что-то плохое, тут же уходит от тебя. Вот и скажи, что она не *әҗен*”).

Ее необычность определяет дальнейшую судьбу героини, ее постоянное одиночество и вынужденность скрывать свои чувства. «Замужество не спасает, а наоборот – усугубляет ее положение. Муж Сабиры представлен в повести как

грубый, приземленный человек, не умеющий мечтать, не способный к пониманию чужих чувств и желаний. На фоне губительной семейной жизни, в атмосфере бесчувственности и гнета раскрывается трагическая любовь Сабиры и молодого человека, во многом схожего с ней. Повествование построено как чередование грустных и веселых напевов: при каждой встрече влюбленных звучит песня жаворонка, а после их расставания она угасает и «сгорает». Жаворонок становится воплощением несбывшихся грез девушки и ее двойником» [Давлетшина, 2005: 117]. Трагизм судьбы главной героини не получает положительной концовки, несмотря на смерть своего мучителя, Сабира возвращается к началу истории, в глазах сына она видит осуждающий взгляд мужа. Она понимает, что все это время вела борьбу сама с собой, вот почему, когда она остается одна, когда, казалось бы, преодолены все препятствия, мешающие ей быть счастливой, она опускает руки. Мир безысходности заключен в ней самой – из него не вырваться.

Реалистический сюжет переплетается с мифологическим сюжетом, повествующим о *жэен кызы* (девушке *жэен*), которая парила над землей вместе с любимым, но ее постигла трагическая судьба – земные люди погубили ее. Мифологический сюжет о девушке, способной летать, удивительным образом повторяет судьбу главной героини: стремление героини подняться в небо осуждается односельчанами, осуждающими ее желание летать, и актуализирует мотив подмены ребенка, имеющий широкое распространение в традиционной культуре татар. Этот мотив вызывает ассоциативный ряд образов, соотнося главную героиню с «особенными» «непростыми» людьми в традиционной культуре, получающими необычные способности после контакта с представителями потустороннего мира. Одной из категорий подобных людей являются подмененные дети, которые отчуждались человеческим обществом, им приписывались «нечеловеческие качества», поэтому они всегда были одиноки. «Вручение ребенка нечистой силе представляет собой акт его переподчинения мифологическому персонажу, после чего родители на время или навсегда

утрачивают возможность контроля за его дальнейшей судьбой» [Соловьева, 2011: 9], что характерно и для Сабиры, которая всегда была «чужой» среди своих.

Мифологическая семантика реализуется в повести на уровне отсылок к живой народной традиции, протягивая невидимые смысловые нити, но, в то же время, преломляясь в авторской концепции мироздания и создавая общечеловеческую парадигму мифологического восприятия. Слова В.Б. Шаминой, сказанные в отношении американской драмы, применимы и к татарской прозе. «Обращение художника к мифу всегда связано со стремлением отвлечься от случайного конкретного, непостоянного и выявить наиболее существенное, фундаментальное, неизменное, лежащее в основе человеческой природы и человеческих взаимоотношений» [Шамина, 2000: 123]. Сабира отличается от других, на этом и основана трагичность ее судьбы. Общество, разделенное на социальные институты, не прощает и отвергает проявивших непослушанье, вследствие чего человек подвергается гонениям, как на политическом, так и на бытовом уровне. Модель мира в произведениях Ф. Байрамовой формируется на фоне сюжетов народной мифологии, мифологических представлений, составляющих древнетюркский пласт, и религиозных напластований ислама, но объединяет их вместе авторское начало.

«В каких бы формах ни проявлялся в художественном тексте «иной мир», его присутствие – или хотя бы наличие идеи о существовании неких инобытийных пространственных слоев является обязательным элементом «мифологических» произведений. С точки зрения этих слоев, а точнее, их обитателей оцениваются сюжетные события и поступки героев, формируется система этических координат, в плену которой оказывается и читатель» [Ковтун, 2008: 172]. Если в произведениях Г. Гильманова и Ф. Байрамовой «иной» и реальный мир представляют неразделимый синтез – «модель-перевертыш», где порой трудно отличить реальность от вымысла, то в прозе Н. Гиматдиновой «герои оказываются на границе двух миров: первый становится объектом критического изображения (пьянство, утрата нравственного чувства и др.), второй, воссозданный средствами мифопоэтики – идеализации: мир любви,

доброты, святости. Часто противопоставленность этих миров подчеркивается на уровне хронотопа (деревня и отдельно взятый дом на отшибе, место возле речки, усадьба, дом лесника и т.д.)» [Загидуллина, 2018: 171].

Подобная форма мифологической условности впервые была представлена в повестях Н. Гиматдиновой «Сихерче» («Колдунья», 1982), «Ак торна каргышы» («Проклятие белого журавля», 1995), «Каракош» («Черный ворон», 1997), «Пәри утарында» («Поместье черта», 1996), «Болан» («Олень», 1997), «Китәм, димәм» («Не уходи», 2000) и др. Мифологические образы и мотивы, выступающие элементами структурирования текста, позволили автору раскрыть безысходное положение современной деревни – отход от национальных корней, деградацию, превращение в «бездушную» серую массу. Право на спасение человечества оставлялось только за образами главных героинь, которых Д.Ф. Загидуллина рассматривает как «архетипический образ женщины из прошлого, символизирующий традиционный уклад жизни, менталитета» [Загидуллина, 2018: 172-173]. Архетипичность образов и мифологический подтекст произведений Н. Гиматдиновой формирует модель действительности, которая находится вне причинно-следственных связей и служит для донесения оригинальной идеи писателя о сущности бытия, становится способом восстановить «связь времен», выявить то общее, что было и будет присуще и одинаково понятно людям всех рас и эпох¹⁰.

Принцип двоемирия, заданный как основополагающий в прозе Н. Гиматдиновой в конце XX века, проявляет себя и на современном этапе. Одним из таких произведений является повесть «Шундый инде без...» («Такие уж мы...», 2019), заголовок которой с самого начала задает экзистенциальный тон повествования. Конфликт небесного и земного начал здесь реализуется не только на личностном уровне, но получает и более широкий масштаб посредством выстраивания модели мира, структурирующей ассоциативный ряд «деревня –

¹⁰ Подробный анализ пространственно-временного континуума, персонажной системы и мифопоэтики данных произведений представлен в работах Загидуллиной Д.Ф. (Яңа дулкында (1980-2000) еллар татар прозасында традициялар һәм яңачалык. Казан, 2006), Давлетшиной Л.Х. (Мифологизм в татарской прозе конца XX – начала XXI вв. Казан, 2006).

общество – государство» в аспекте прошлого, настоящего и будущего. Художественное пространство повести представляет собой единство реалистического и условно-мифологических слоев. Сюжет строится вокруг путешествия Мирзам с планеты Центавра на землю с целью найти представителей народа «татай» мужского и женского пола, для того чтобы отвезти их на новую планету «Жәннэт почмагы» («Райский уголок») и спасти человеческую расу от деградации и вымирания. И в выборе центрального сюжета, и в его художественной интерпретации проявляется «этничность» повести: понятия татай, шибан, руд, Сыер, Каган расцениваются как ключевые слова, которые выстраивают в памяти читателя реальный мир и создают пародийный образ современного татарского общества на общеполитическом фоне. Реальный пласт событий включает описание жизни в современной татарской деревне: уход от национальных традиций, моральная деградация, утрата языка и культуры, разрушение прежних устоев. Ирреальный, условно-метафорический пласт произведения позволяет противопоставить жизнь небесных людей земному сообществу и реализовать миф о смысле жизни через образ идеального мира, существующего на небе и защищающего земных жителей. В сюжет вводятся образы небесных людей – «*күк белән саташкан*» («помешанный на небе») Хасан и его сыновья, предки которых живут на небе; Галиб и Мирзам – потомки рода земных людей, проживающие в небесном мире. Финал повести глубоко трагичен, автор не оставляет надежды для спасения человечества и отдельно татарского народа. Данная ситуация прочитывается как актуализация эсхатологического мифа о конце света, но инопланетный корабль, который ассоциируется с Ноевым ковчегом, не становится средством спасения, наоборот, вместе с остальными на земле остается и Мирзам, будущее которого определено – его запирают в изолятор. Ни дети Хасана, забывшие свои корни и утратившие связь со Вселенной, ни Мирзам, обманувшийся в людях и опустивший руки, не могут прийти к желаемому результату. Подобный финал повести свидетельствует о желании Н. Гиматдиновой разрушить мир, полный равнодушия, злобы и преступности, так как прозаик не видит ни малейшей возможности изменить его к

лучшему. Мифологический пласт произведения становится структурообразующим, несет в себе основной смысл и идею текста. В этом случае важен причинно-следственный аспект описываемых событий: разрушение Космоса, превратившегося в Хаос, для восстановления истинного Космоса.

На сюжетном уровне произведений рассматриваемых писателей заметное место занимает мифологический мотив превращения человека в других живых существ и предметы, который в некоторых случаях формирует структуру сюжета, в некоторых служит для усиления основной идеи произведения. Анализ работ по мифологии и фольклору показывает, что превращение «составляет сюжетообразующий мотив, в котором отражаются народные поверья о способности живого существа или предмета изменять свой облик, внешний вид, ипостась, т.е. о возможности стать другим существом, растением, предметом, камнем и т.д. <...> вид метаморфозы, произошедшей навсегда (либо на неопределенно долгое время)», и отделяет его от оборотничества, «приписываемого, прежде всего, демонологическим персонажам, а также “знающим” людям, склонным менять свой вид лишь на определенное время (умеющим оборачиваться туда и обратно)» [Виноградова, 2004: 67-70]. Отличительным признаком подобного вида метаморфоз человека является постоянство признаков, приобретенных им после перевоплощения. В литературных произведениях метаморфозы персонажей могут проявляться на разных уровнях: человек / человечество превращаются в робота / робочеловечество или зомби (М. Кабиров «Китап» («Книга», 2014), «Сагындым, кайт инде» («Соскучился, вернись уже...», 2008); женщина понимает свою истинную природу – она носитель души «небесных» людей (Ф. Байрамова «Канатсыз акчарлаклар» («Бескрылые чайки», 1988), «Кем?» («Кто?», 1990); смертное существо приобретает сверхъестественные способности (М. Кабиров «Канатлы кеше» («Крылатый человек», 2004), «Мин яратам сине...» («Я тебя люблю», 2014); главный герой обменивается душами с представителем животного мира (Акчач – олень (Н. Гиматдинова «Болан» («Олень», 1997), Хашия – Карakoш (Н. Гиматдинова «Карakoш» («Черный ворон», 1997), Халим – медведь, Майя –

волчица, Нафиса-журавль (Г. Гильманов «Албастылар» («Лесные духи», 2001), старик – рыба (Г. Гильманов «Жанбалык» («Рыба-душа», 2002), Р. Башар «Акбалык» («Белая рыба», 2003).

Отдельно хотелось бы остановиться на последнем мотиве, структурообразующая функция которого может рассматриваться в типологическом аспекте, а системный характер более всего проявляется в произведениях Н. Гиматдиновой. В прозе писательницы особенно часто используется мотив превращения главной героини в птицу. Образ птицы становится центральным звеном повествования, порождающим идейно-эстетические и формальные изменения в произведении. В повести Н. Гиматдиновой **«Каракеш»** Рахимзян всю жизнь боится черной птицы – вороны. Ключевую фразу, необходимую для понимания идейной основы произведения, автор вкладывает в уста Сафии: *“Бөтен бәхетсезлек синең азгынлыгыңнан башланды”, – диде Сафия*” (Гыйматдинова, 2008: 165) (“Все несчастья начались с твоего беспутства”, – сказала Сафия”). Беспутство и преступление главных героев становятся основной причиной завязки конфликта произведения: Рахимзян убивает Гашию по прозвищу Ворона, после смерти которой, его начинает преследовать черная птица. *“Йокысы да йокы булмады: алла ничә мәртәбә бастырылды. Өскә ябырылучы шайтан Гашия кыяфәтендә иде. Гашия аның жылкәсенә менеп атлана да тезләре белән муенны кыса, буа иде... “Көш-ш, үләксә карга”, – дип, гәүдәсен кыймылдата Рәхимжән...”* (Гыйматдинова, 2008: 166). (“Пропал сон, столько раз кошмары снились. Шайтан, придавивший его, был в облике Гашии. Гашия вскакивала на его плечи и сжимала коленями шею, давила его... “Кыш, дохлая ворона”, – шептал Рахимзян, пытаюсь как-то пошевелиться”). Объяснение причины несчастий Рахимзяна дается в словах гадалки, которая подсказывает способ искупления греха и избавления от проклятия: *“Сингарның ызба кыегына куна да уты чәчелә жаныннан. Каракеш ут сала, кап-кара кош... Чөнкиләр сингарда хатын ләгънәте, ангарга ут йоттыручы син. Хәзер мин утны сүндерәем, тик сингар сүз каты: кара төстәге кошларга тимә, аларны эзәрлекләмә. Катын жаны шуңда тынар, үч алмас*

бүтән, үз жае берлән күк катына ашар, - ди сихерче (Гыйматдинова, 2008: 172), – говорит гадалка”. (“Садится на краешек твоего дома, и огонь плещет из ее души. Черная птица огонь сеет, черная, черная птица... Потому что на тебе проклятие женщины, ты – тот, кто бросил ее в огонь. Я потушу пламя, но тебе наказ: не трогай черных птиц, не преследуй их. Душа женщины успокоится, перестанет мстить, вознесется в небо,” – говорит гадалка). Однако темнота в душе главного героя заполняет все его существо, автор не оставляет надежды на его выздоровление. Рахимзян не прислушивается к словам гадалки, напротив, желает убить всех птиц, которые есть в саду Гашии: *“Сафияләр бакчасындагы тупыл агачларындагы бүктәр-бүктәр карга оясы. Мин аларның нәселен корытам. Шуларның берсендә Гашия жаны яши. Мәхиәр куптарып, ояларны ул берәм-берәм жиргә томырды... Рәхимжән карга чүпләү белән шулкадәр мавыкты ки, өйләнү хәсрәте дә онытылды... Һәр гөпелдәткән карга аңа чамасыз ләззәт бирә иде. Койма буенда тау хәтле кош үләксәсе өелде”* (Гыйматдинова, 2008: 172-175) (“В саду Гашии на тополях гнездятся вороны. Я уничтожу их род. В одном из них живет душа Гашии. Устроил разбой, срывал гнезда и силой бросал их на землю... Рахимзян настолько увлекся, что даже забыл о подготовке к женитьбе... Каждый брошенный ворон давал ему безграничное наслаждение. Вдоль забора образовалась целая гора из птичьих трупов”). Темнота в душе Рахимзяна разрастается и выливается наружу, его действия приводят к катастрофе: *“Рәхимжән каракош өстенә сикерде... Шул мәлдә аның аяк астындагы жир каядыр шуышып китте, һәм ул, корбанын кочаклаган килеш, упкынга мәтәлдә. Үләт базы дигән жәһәннам аны күптән көтә иде...”* (Гыйматдинова, 2008: 178). (“Рахимзян бросился на черную птицу... В этот момент ушла земля из-под его ног, и он, обняв свою жертву, полетел вниз. Его давно уже ждал ад в виде ямы для падали”). В образе черной птицы – ворона переплетаются разные смысловые пласты: это и фольклорный образ предвестника смерти, и душа-предок Гашии, и реальный образ птицы. Посредством данного образа автор отвергает нравственное состояние современного общества, единственной возможностью изменения его к лучшему считает жизнь в гармонии с природой в мифопоэтическом ключе.

В повести Н. Гиматдиновой «**Ак торна каргышы**» противостояние нравственного и безнравственного начал реализуется не только на личностном уровне, но и на общественном, где основа повествования восходит к легенде о журавлях и создает кольцевую композицию с образом главной героини внутри. Если основной конфликт в произведении происходит между Арсланом, Сарой и односельчанами, то в мифологической сюжетной линии описывается противостояние между сельчанами (жизнь по волчьим законам) и журавлями (стремление к высокому и чистому). За нежелание жителей меняться деревня получает наказание, на них обрушивается проклятие журавлей: *“Әшәкелек җәза белән түләһә”* (Гыйматдинова, 2008: 196) (“Мерзость оплачивается наказанием”). Эсхатологический миф становится структурообразующим элементом и замыкает цепь событий на образе журавля, ассоциирующемся с душой Сары, которая таинственным образом исчезает, что на фоне описываемых событий выглядит как ее перевоплощение: *“Давыл төһ уртасында башланды. Өй кыекларында сызгырып, салам генә биреп үтәрҙәй тоелган җил отыры көчәя, кул-бармаклар үстергән дәҗҗәл кебек, ишек-капкаларны, тәрәзә яңакларын йолкый тарта...авыл юк...тирә-юһьдә бүрәнә, такта, калай өемнәре генә иде...Торна рәнҗеше, торна каргышы...Әй, кешеләр!... Әй, кансызлар”!* (Гыйматдинова, 2008: 215) (“Буря началась посреди ночи. Сначала ветер, казалось, просто прошел, поприветствовав дома, но постепенно усилился. Словно демон, растопыривший руки, пальцы, дергал за двери, ворота, ставни... Деревни нет... Кругом только бревна, доски, жестяные листы... Обида журавля, проклятие журавля... Эх, люди!.. Бессердечные!”). По мнению Д.Ф. Загидуллиной, «этот конфликт позволяет прозаику показать многие проблемы татарской деревни 1980-1990-х годов в гиперболизированном свете: равнодушие к бедам других, алкоголизм, алчность, корыстолюбие, потеря нравственных ориентиров» [Загидуллина, 2018: 173], что раскрывает культурно-бытовую проблематику на фоне общественно-политического дискурса.

Восприятие человека как одного из неотъемлемых элементов единой природной системы, идея его единения с ней реализуется не только в образах

птиц, но в сопоставлении с образами животных. В повести Н. Гиматдиновой «**Буре каны**» («Волчья кровь», 1990) в основе сюжета лежит мифологическое поверье о том, что мальчик вырастет сильным, храбрым, если выпьет волчью кровь: *“Буре каны эчкэн ир бала гаярь булыр”, - дияр иде мәрхүм бабаң*” (Гыйматдинова, 2008: 123). (“Мальчик, которыйпил волчью кровь, будет храбрым”, – говорил твой дед”). Завязка сюжета начинается с этой мысли Карима, он хочет видеть своего слабого сына Рамазана таким же сильным, как волк. Для исполнения мечты он убил волка, который был главой рода, и напоил сына его кровью: *“...каты бармаклары белән улының күлмәк якасыннан каптырып алды да, башын кан тибеп чыккан яра өстенә бөктә. Сулаган саен бугазны кайнарлатып эчкә буре каны акты...”* (Гыйматдинова, 2008: 135) (“...жесткими пальцами он схватил сына за рубашку и прижал его голову к ране, в которой бурлила кровь. Каждый раз, когда он вдыхал, в горле бурлила кровь волка”). На первый взгляд, кажется, что действия Карима приводят к положительному результату, мальчик меняется на глазах, становится жестким, способным постоять за себя, но со временем волчья природа берет свое: он превращается в мстительного и злобного человека, жизнь которого предстает как череда событий, приносящих несчастье всем, кто находится рядом с ним. *“Рамазан яна, пешә, дошманын кисәкләргә өзгәләп ташлардай була, күзләре акаеп, яңак сөякләре бүлтәеп чыга. Ләкин үз-үзен кыздырудан башка берни дә эшли алмый иде. Ерткыч хайваннарга ансат ичмасам: корбанына карата әдәп саклау юк, тоталар да ботарлыйлар”* (Гыйматдинова, 2008: 138) (“Рамазан тяжело дышит, горит желанием разорвать врага на куски, глаза выходят из орбит, скулы выпячиваются. Но дальше того, чтобы довести себя до белого каления, дело не доходило. Хищникам хорошо: не надо сохранять дистанцию по отношению к жертве, берут и раздирают”). Цепь событий служит раскрытию основной идеи автора: «человек – частица природы, сила его ума должна быть направлена не на борьбу и подчинение природы себе, а рациональному использованию и созиданию» [Ситдыйкова, 2021: 62]. В противном случае природа исправляет

ошибку, что и происходит в финале повести, когда смерть Рамазана Закирова настигает его в виде волка.

В плане «мифологичности» повествования, объяснения проблемы смысла жизни, жизненных целей с помощью всевозможных метаморфоз интересна повесть Н. Гиматдиновой «**Болан**» [Шәмсутова, 2005: 6]. Сюжет повести строится вокруг повествования об истории любви охотника Рыскола и Акчач, которая спасает любимого от проклятия, превратившись в олениху, и впоследствии погибает сама. Образ оленя в повести Н. Гиматдиновой раскрывается в мифологическом плане: убийство ее должно было обернуться наказанием, карой охотнику за его безжалостное истребление животных. Символика образа оленя, восходящая к древнетюркским мифологическим представлениям, воссоздается в диалоге душ Акчач и оленихи. Цепочка превращений Акчач в олениху завершается ее гибелью в образе последней. Идея единства человека и природы, представленная в мотиве переселения душ (жить в согласии с природой и отдать жизнь за нее), противопоставляется образу жизни современного общества (сильный имеет право истреблять слабых). Так, переосмысливаясь автором-творцом, древние языческие представления воспринимаются не как знак древности или архаического прошлого, а становятся символом идеализированного общества, живущего по законам добра и красоты, который может быть построен в противовес существующему строю. Мотив чудесного превращения героев в живых существ позволяет писателям обрисовать эту идеализированную модель, соединить воедино природу и человечество, создав образец правильной жизни, и выразить свое критическое отношение к современной действительности.

Пространственно-временной континуум, порождаемый мифологической условностью, создает особый тип героя, который является представителем своего рода или общности, при этом его индивидуальность, подробное описание внешнего и внутреннего облика не имеют значения для мифологического повествования, однако он всегда противопоставляется остальным, что и приводит его к странствиям, поиску своего пути. Для «мифологического» произведения

«важна общедуховная ипостась героя, когда он рассматривается как мыслящее и чувствующее существо, важнейшая часть одухотворенного, гармонично организованного мироздания» [Ковтун, 1999: 130]. В разбираемых произведениях главные действующие лица «знакомы» современникам и гораздо более близки им, чем мифологические персонажи древних мифов, читатель может, и соотносит себя с ними. Однако важной ипостасью подобных героев является идея их сопричастности к определенному коллективу: необычные герои Г. Гильманова, Ф. Байрамовой, Н. Гиматдиновой от произведения к произведению соотносят себя с небесными людьми, с общностью «нечеловеческого» – мифологического происхождения, с животным миром – Матерью-Природой. Человеческий коллектив, в котором живет герой, формирует его жизненные установки, но внутренне герой не похож на остальных, он «не такой, как все», что и приводит к его противостоянию с миром и человеческим обществом, а впоследствии – к самоопределению, которое способствует не только его развитию и освобождению, но и к исчезновению. В творчестве вышеуказанных писателей выделяется несколько типов подобных персонажей, «не похожих на других».

Первое, что обращает на себя внимание в образном мире произведений – это взаимосвязь литературных моделей бытия, создаваемых писателями рубежа XX–XXI в., между собой с помощью специфического образа небесных людей. Герои, отчужденные от общества, в прозе Г. Гильманова, Ф. Байрамовой, Н. Гиматдиновой раскрываются через аналогию неба и земли – двух миров, населенных людьми. Крах цивилизации, негатив современной действительности – несчастья, голод, разруха, болезни объясняются отходом от своих корней, национальных традиций, с одной стороны, и духовным обнищанием, неспособностью к прощению и пониманию, потерей религиозных ориентиров, с другой, что получает литературную интерпретацию через противостояние небесных и земных жителей, духовного и низменного в человеческой душе. В творчестве рассматриваемых писателей люди, способные парить над просторами земли, с одной стороны, неразрывно связаны с небом и чисты душой и помыслами, а с другой, представляют собой несчастных одиноких героев с

поломанными крыльями и судьбами. Подобные персонажи расценивались нами как проявление архетипического образа Людей-Птиц, но более тщательный анализ семантической и функциональной составляющей данных образов, а также материалов по мифологической традиции разных народов показывает, что речь, скорее всего, идет о проявлении традиционных мифологических представлений о непростых, странных людях, обладающих, по народным поверьям, сверхъестественными способностями. Именно их принадлежность к человеческому роду и связь с потусторонним миром, с мистическим началом является идентифицирующим фактором в определении степени инаковости персонажа, так как тема «лишнего», «странного» человека в литературе в основном рассматривается в отношении героев, противостоящих обществу, но не обладающих чудесными способностями.

Если обратиться к народной мифологии, откуда берут начало разновидности мифологических парадигм, то здесь к этой категории мифологических персонажей традиционно относят все группы людей, обладающих каким-то ирреальным знанием. Объединяющий их «центральный признак – владение некими эзотерическими знаниями и способностями: они умеют насылать порчу и снимать ее, превращать людей в животных, разговаривать с ними, перенимать у соседей все виды благ, насылать стихийные бедствия, распознавать причину упадка в хозяйстве других людей, лечить недуги, выступать в роли ясновидящих или предсказателей судьбы» [Народная демонология Полесья, 2010: 30]. Типология таких людей связана с наличием персонажных групп с большей или меньшей степенью демоничности. Если к полюсу «демонического» ближе всего находятся полудемонические существа, наделенные демоническими признаками и приносящие вред человеку (колдуны, ведьмы, сихерче, убыр, которые сознательно вступают в контакт с нечистой силой), то к полюсу «человеческого» – магические специалисты (знахари-целители, ворожеи, гадалки, имче, күрэзэче), мастера-профессионалы (музыканты, гончары, пастухи, бабки-повитухи и др.), «чужие» и странники (сторонние для данной традиции люди, способные повлиять на ход событий или

предсказать будущее), невольные вредители (обычные люди, вредящие односельчанам непреднамеренно, обладающие (постоянно или временно) «дурным» глазом, способные против своего желания наслать болезнь, испортить урожай, навредить домашним животным и т. п.), жертвы колдовства (люди, побывавшие во власти нечистой силы) [Виноградова, 2017: 14]. Как показывает анализ полевых материалов по традиционной культуре татар, поверья о полудемонических мифологических персонажах, о «странных» людях, обладающих магическими качествами и способностями, составляют довольно большой пласт верований и по сей день. Более того, материалы по традициям других народов, многочисленные научные работы в этой области позиционируют данный раздел верований как один из наиболее актуальных и продуктивных на данный момент. Семантическая модель представлений о непростых людях, не похожих на других имеет глубокую традицию. Начиная от первичных мифологических систем, где институт жреца, шамана и др. подобных персонажей имел очень важную роль, представления о людях, отличных от общей человеческой массы, обладающих ирреальными знаниями или способностями, на протяжении веков сопровождали и сопровождают человечество, получая разную оценку в зависимости от ситуации в обществе. На наш взгляд, именно с этими представлениями народа об инаковости некоторых людей связано проникновение подобных взглядов в литературу на протяжении всей истории существования письменной культуры. Признаки этих образов, возникающие на страницах художественных произведений, дополняются авторским восприятием, но сохраняют связь с потусторонним миром как основной идентифицирующий признак и составляют различные типы архетипического образа, который мы предлагаем называть архетипом «непростых» людей.

Сфера функционирования данного архетипа не ограничивается лишь архетипическим образом небесных людей, имеющих внеземное или магическое происхождение, он находит и другие формы художественной рефлексии в татарской прозе рубежа веков. Образная модель главной героини в творчестве Н. Гиматдиновой отличается инаковостью, отстраненностью от других и

соотнесенностью с потусторонним, связью с параллельным миром. Ее героини не похожи на остальных людей, они рождены идти по собственному пути, не совпадающему с путем социума, окружающего их – в этом и заключается трагизм основного конфликта. Савиля – «Сихерче» («Колдунья», 1982), Сара – «Ак торна каргышы» («Проклятие белого журавля», 1997), Акчач – «Болан» («Олень», 1997), Камилла – «Китэм, димэ» («Не уходи», 2000), Хэят – «Пэри утарында» («Поместье черта», 1996), Үлмэс – «Үлмэс» («Бессмертная», 2016) – все эти героини определяются как архетипический образ женщины из прошлого, который на наш взгляд, является одной из модификаций архетипа «непростых» людей, так как в каждом произведении акцентируется их непохожесть на других, особенность, отстраненность от земных желаний и постоянная связь с мифологическими образами и мотивами.

Как видно из вышесказанного, татарская проза рубежа XX–XXI веков отличается повышенным интересом к национальной и философской проблематике, обращением к мифопоэтическим структурам, мифологическим образам и аллюзиям, конструированием авторской открытой модели мифа, направленной на «понимающего», «своего» читателя. Вместе с тем, «мифологичность» в татарской литературе в целом наблюдается в произведениях с «глобальной» тематикой-проблематикой, стремлением автора к всеобщему охвату событий уже в сюжетопостроении, объясняющему закономерности бытия в целом.

Доминирующей особенностью «мифологической» прозы этого периода является воспроизведение «исходного» мифологического текста в форме рекомбинации его структурных и семантических элементов. «Таким “строительным материалом” в первую очередь становятся содержательные и формальные элементы текста-источника (мотивы, статистические клише и т.п.). Однако не только: каждое воспроизведение, как правило, включает элементы, которые отсутствовали в непосредственном источнике, но принадлежат арсеналу жанра (т.е. подмножеству текстов данного типа) или целой традиции» [Неклюдов, 2013: 7]. Текст-источник, основанный на системе традиционных мифологических

представлений татар, интерпретируется автором с учетом ожиданий и предпочтений современного читателя.

В творчестве Г. Гильманова, Ф. Байрамовой, Н. Гиматдиновой одним из ведущих принципов в процессе создания авторского мифа о смысле жизни, объясняющего происхождение жизни на земле и закономерности социального устройства, становится принцип диалектики Неба и Земли, своеобразно реализуемый в мифологической модели бытия. Здесь следует оговориться, что обращение к органичному сочетанию представлений о Небе и Земле и их циклическом взаимодействии не является случайным явлением для татарской литературы. Идея обожествления Неба заложена не только в основу ортодоксальных религий, в т.ч. ислама, но и составляет основной принцип организации мирового порядка в древнетюркской мифологии. В первой главе нами специально было оговорено, что в основе древнетюркских религиозно-мифологических представлений лежит идея обожествления Неба. Вера в единого верховного бога Тенгри, возникнув в древнетюркскую эпоху, способствовала бесконфликтному распространению ислама среди тюркских народов в дальнейшем и привела к органичному сочетанию домусульманских и мусульманских верований в системе мифологических представлений. Этот синкретизм религиозно-мифологических воззрений стал неотъемлемой частью духовной культуры татар.

Итак, анализ творчества Ф. Байрамовой, Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой в аспекте творения авторского мифа показал, что мифотворческий потенциал писателей воплощается посредством конструирования открытой художественной модели мира, объединяющей в себе основные параметры мифологического мышления и индивидуально-авторское начало, что способствует синтезу универсальных параметров миромоделирования с мифологической традицией татар. Если в произведениях Г. Гильманова и Ф. Байрамовой «иной» и реальный миры представляют неразделимый синтез – «модель-перевертыш», где порой трудно отличить реальность от вымысла, то в прозе Н. Гиматдиновой герои живут

на границе двух миров, противопоставляемых на уровне хронотопа как «идеальный» и «несовершенный».

Авторский миф о возникновении и смысле жизни служит воссозданию имеющей общечеловеческий, вневременной и внепространственный характер картины мира по принципу бинарных оппозиций, в которой идеализированной частью является «мифологическая», небесная позиция; а отвергаемая, критикуемая часть совпадает с современной для писателя действительностью, которая «показывает» тоталитарный характер взаимоотношений в государстве, основанный на подчинении слабого сильному – между людьми, и эгоистичному – в этнических сообществах. Миф позволяет интерпретировать авторский «небесный» идеал – как всеобщий, забытый людьми путь к обретению счастья, семантика которого реализуется на уровне основных компонентов мифологической традиции татар, выстраивающихся в ассоциативные ряды с древнетюркской мифологией, религиозным знанием и сюжетами мифологической прозы о персонажах народной мифологии (*жәң, йорт иясе, юха елан* и др.), знакомыми носителю традиции с детства.

3.2 Новый миф о будущем в современной татарской прозе

Среди художественных экспериментов рубежа XX–XXI вв., реализующих в своей структуре новый миф, основанный на имплицитном воспроизведении «исходных» мифологических элементов, отдельное место принадлежит утопической литературе (утопия и антиутопия), «воплотившей трагическое мироощущение человека, представившей проблемную мировоззренческую парадигму прошедшего столетия, сумевшей воспроизвести современную картину мира и предлагающей свое видение перспектив развития человеческой цивилизации» [Покотыло, 2012: 136]. Эти жанровые формы, появляясь на стыке времен, в эпоху перемен, отличающихся социально-политическими осложнениями, непредсказуемыми случайностями, которые преподносит человечеству будущее, моделируют новый мир, основанный на законах

мифотворчества. «Развитие современной литературы целым рядом исследователей анализируется через термин утопия, где утопии мастеров авангарда предваряют глобальную коммунистическую утопию, оформившуюся в художественном творчестве через теорию соцреализма (30-е годы), на смену которой в 50-60-е годы придёт ретроспективная утопия деревенщиков в разнообразии авторских вариантов и технократические утопии молодёжной прозы» [Ковтун, 2005: 3]. На всем протяжении XX века похожие процессы происходили и в татарской литературе. Начиная с произведений Г. Исхаки, Ф. Амирхана, исследователи литературного процесса указывают на зарождение жанра антиутопии, в творчестве татарских писателей советского периода (например, М. Амир, Ш. Камал) заметное место занимает утопия, в деревенской прозе 60-80-х гг. находят отражение утопические мотивы, конец XX в. и начало XXI века характеризуется «утопизмом» и «антиутопизмом» прозы, обратившейся к фантастической условности повествования [Загидуллина, 2017; Макарова, 2008; Галиуллин, 2013; Галиуллин, 2014].

В XXI в. интерес к утопической литературе обостряется с новой силой, ситуация социально-политической нестабильности, характерная для России конца XX – начала XXI в., находит свое отражение и в литературном творчестве. По мнению Д.Ф. Загидуллиной, «в татарской литературе XXI века появились романы, основным принципом структурирования которых стало «пробуждение памяти» относительно политики советского государства применительно к нерусским народам («колониальная травма»). Параллельное воссоздание (иногда в идеализированной, утопичной форме) прошлого с национальными ценностями, героями, нравственными принципами и законами предков и в поэзии, и в прозе было направлено на самоутверждение татарского этноса» [Загидуллина, 2020: 235]. Обращение к утопическому восприятию действительности в татарской прозе прослеживается в произведениях М. Кабирова, Р. Фаизова, З. Хакима, Т. Миннуллина, З. Махмуди, Ф. Садриева и др. Это объясняется тем, что в кризисные исторические моменты возникает настоятельная необходимость в поиске ответов на вопросы о строении мироздания, о месте человека во

Вселенной и изменяющемся мире. Именно в такие времена обостряется интерес к утопической литературе, которая позволяет разочаровавшемуся в реальности писателю максимально произвольно распорядиться судьбами мира и человека.

В литературоведческой науке существует мнение, что утопия и антиутопия являются одной жанровой формой, представляющей две абсолютно противоположные концепции решения путей мироустройства. Вслед за О.А. Павловой мы рассматриваем «утопию и антиутопию как единое жанровое явление, существующее в литературном процессе на «стыке» науки, философии и словесного творчества, представляющее собой пограничное поликомпонентное жанрообразование, художественную систему которого формирует взаимодействие структурообразующей модели идеального мира и художественной реальности, оформленной по «инвариантам» жанров, наиболее востребованных в эпоху создания произведения. В то же время с учетом полиструктурности утопия и антиутопия воспринимаются не как различные жанры, а трактуются как два диаметрально противоположных ценностных отношения к утопическому миру, «проектируемому» социокультурной моделью» [Павлова, 2006: 9].

Литературоведческий анализ утопии и антиутопии в качестве взаимообусловленных жанровых форм представляется нам наиболее результативным, так как именно такой подход позволяет рассмотреть амбивалентность реализуемых утопией и антиутопией отношений к будущему в позитивном или негативном аспекте. В этом случае, на наш взгляд, оправдано применение концепции метажанра, разработанной А.Н. Воробьевой, которая рассматривает утопию и антиутопию в качестве единого жанра – метаутопии, органически совмещающей общие и специфические черты этих жанровых форм. Для структуры метажанра характерны более укрупненные конструктивные принципы (терминология Н. Лейдермана) по сравнению с традиционным понятием жанра. Эти принципы «увеличивают объем жанра, придают ему такие масштабы, в которых теряется семантика жанра как внутренне сбалансированной системы, организующей произведение в целостный образ мира, совмещающий

противоположные знаки одних и тех же эстетических установок, включающих в себя: 1) изображение коллектива, организации, общества как модели лучшего (утопия) или худшего (антиутопия) государственного строя; 2) отказ от настоящего, который выражается в радикальных формах: разрыв с привычной средой, эскапистский уход в другое, закрытое пространство, переход в другое время; 3) коллективный характер утопической цели» [Воробьева, 2009: 20]. Множественность литературоведческих подходов к определению жанровых особенностей утопии и антиутопии сходится в единой точке, определяющей их основную семантическую градацию как изображение идеально хорошего и идеально плохого общества.

В работах канадского исследователя и основателя ритуально-мифологической школы Нортропа Фрая утопия рассматривается в контексте модификаций мифа. По его мнению, именно утопия мифологизируется и является интеллектуальной моделью социальной идеи [Цит. по: Шадурский, 2007: 86], восходящей к обобщенным схемам мифомышления. Другой известный ученый Х.Г. Зеффнер подчеркивает генетическое сходство мифопоэтической и утопической моделей мира, направленных на объяснение существующей формы мироздания и авторской концепции «нового» мира. Повествовательные возможности литературной утопии по сравнению с мифом отличаются тем, что она является той площадкой, на которой правит балом индивидуальное сознание писателя, структурирующее художественную модель мира в соответствии с заложенными традицией мифопоэтическими представлениями. Исследуя особенности литературной утопии, О.А. Павлова обращает внимание на познавательное значение художественной модели мира в произведениях этого жанра: «особенности моделирования литературной утопии в мире таковы, что в его художественной системе социокультурная модель идеального мира является структурным началом, качественно близким к логической научной модели» [Павлова, 2004: 352]. Условная реальность, описанная в литературной утопии, не соответствует состоянию реального мира и не отождествляется с ним, а лишь

восстанавливает мифопоэтические константы, преломляя их в творческой индивидуальности автора.

Многие исследователи сходятся во мнении, что утопическая и мифологическая модели мировосприятия на всем протяжении человеческого существования бытуют параллельно, взаимодополняя друг друга. Устойчивые связи между утопией и мифом объясняются тем, что исторически первые утопии возникли в результате рационализации мифа. Миф частично принимает форму утопии, а утопия впитывает в себя те первичные устойчивые схемы представлений о бытии, которые формируются в русле первобытной мифологии на уровне подсознания. Поэтому мифологические схемы мышления продолжают жить в утопии, структурируя ее по своему подобию.

Представления об окружающем мире и его устройстве начинают формироваться в то время, когда миф как «подлинная и максимально конкретная реальность» [Лосев, 2001: 37] представляет собой основной способ осмысления действительности. Мифологическое повествование стремилось объяснить все процессы, происходящие вокруг человека, и создать систематизированное представление о его жизненном пространстве и окружающих явлениях, формируя тем самым мифопоэтическую модель мира, которая «сводится к выявлению базисных атрибутов мироустройства» [Шадурский, 2007: 84]. Термин «мифопоэтическая модель мира» понимается как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри одной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [Топоров, 1997: 161-164]. Иными словами, модель мира представляет собой семантическую структуру, наполняемую жизненным опытом человека и социума, а также универсальной системой представлений, восходящих к первобытной мифологии. Обнаружение обобщенных мифологических представлений о мире в художественной литературе дает возможность для анализа и интерпретации художественной разновидности модели мира. При таком подходе универсальные схемы мифомышления, заложенные в основу художественной модели мира,

коррелируются с «памятью жанра» (термин М.М. Бахтина) и особенностями авторского мировидения.

Основу художественной модели мира в литературной утопии формируют мифологические источники. По мнению исследователей, «генетический код утопической модели мира содержится в мифе о Золотом веке (а также в его базисной модификации – мифе об Атлантиде) и образе рая на земле» [Шадурский, 2006: 35]. Легенды о «золотом веке» получили широкое распространение в мифологических традициях народов мира. Исследователи так называют мифический период времени, когда всего было в изобилии, человеку не было нужды много и тяжело трудиться, не было войн и катаклизмов. Мифологическая модель мира, заложенная в основу этих легенд, находит свое продолжение в различных традициях, по-разному преломляясь в ходе развития человечества. В первой главе нами были рассмотрены легенды о «золотом веке» в тюркской традиции и их преломление в мифологических представлениях татар. «Грезы об утерянном идеале стали особенно актуальны в эпоху «осевого времени» – периода внутреннего надлома, когда на важнейшие для человека экзистенциальные вопросы перестали давать ответ миф и религия, вследствие чего начался постепенный переход к рациональному пониманию мира» [Ясперс, 1991: 32-50]. Ввиду этого мифы о Золотом веке, возникшие на заре человечества, призванные объяснить особенности строения мира и утвердить нормы поведения людей, периодически возникают в различных областях духовной культуры, видоизменяясь в соответствии с национальной традицией.

Художественная модель мира литературной утопии в то же время генетически связана с религиозно-мифологическими представлениями, заложенными в основу мировых религиозных систем. «Во многих религиях присутствует учение о рае как о совершенном благодатном месте пребывания первых людей, которое было утрачено в результате их грехов; возвращение райского состояния является эсхатологической целью. В мифах и религиях с представлением о цикличности времени утраченный рай периодически возвращается» [Хлебников, Пожидаева, 2015: 182-184]. Путь человечества лежит

из «потерянного рая» в «рай возвращенный», что формирует представление о пространственно-временном континууме мифа о вечном возвращении. Если в иудейско-христианской традиции центральным элементом образа рая на земле является идея общего блага, реализуемая в образе райского града, обнесенного высокими воротами, то в мусульманской традиции рай представлен образом райского сада (*жәннәт*), куда после Судного дня попадут верующие и будут наслаждаться благами, уготованными им Аллахом. Таким образом, формы художественного осмысления мира, заложенные в основу мировых мифологических и религиозных систем, находят свое отражение в мировоззрении человека более поздних эпох, преломляясь в призме индивидуального мировосприятия в различных видах художественного творчества и искусства. Поэтому неудивительно, что литературная утопия формирует самодостаточную закрытую модель мира, интегрирующую непреходящие характеристики мироустройства, восходящие к мифологической эпохе – эпохе «первых людей». Но, в то же время, художественная модель мира в жанре утопии подвержена постоянному воздействию потока времени, в соответствии с которым и выстраиваются художественные стратегии этой жанровой формы.

В татарской литературе жанр утопии представлен не так широко, как в зарубежной и русской литературе. Одним из произведений классической утопии, предоставляющим возможность совершить путешествие в «идеальную» модель мироздания, является **повесть Р. Фаизова «Тәңре хөкеме»** («Приговор Тенгри», 1998). Повествование начинается с описания катастрофы, к которой пришло человеческое общество в XXI веке. Автор обращает особое внимание на причины, которые привели к уничтожению почти всего живого на земле: отдаление от Матери-природы, уничтожение живых существ, технический прогресс и т.д. *“Атом-төш электр странцияләре һәм коралларының калдыклары чиктән тыш күп жыйналды, аларны ышанычлы итеп күмәргә кешеләр һаман өйрәнә алмадылар. Завод-фабрикалар, автомашиналар чыгарган газ һәм төтен күләме елдан-ел арта. Планета атмосферасына һәр көн саен чыгарып ташланган углекислый газ күләме 5 миллиард тоннадан артып китте, ягни бер кешегә бер*

тонна туры килә!” (Фәизов, 2005: 44) (“Набралось слишком много отходов от деятельности атомных электростанций и атомного оружия, люди так и не научились их безопасно утилизировать. С каждым годом все увеличивается количество выхлопных газов и дыма от заводов, фабрик и автомашин. Объем углекислого газа, выбрасываемый в атмосферу планеты превысил 5 миллиардов тонн в день, т.е. на одного человека приходится одна тонна!”). Погружение Земли в небытие вследствие произошедшей катастрофы автор объясняет не только объективным ответом Природы на действия человека, но и воздействием божественной силы в лице верховного бога древнетюркской религиозно-мифологической системы Тенгри.

Образ Тенгри, который сотворил мир из Хаоса, лежит в основе древнетюркской космогонии. На таких сюжетах и функциях верховного божества мы останавливались в первой главе настоящей работы. Здесь следует отметить, что в сюжете утопии писатель реализует древнетюркские мифологические представления, но отбирает их в соответствии с авторским мировосприятием. В повествовании Р. Фәизов создает литературный миф, основанный на мифопоэтических константах древнетюркской религиозно-мифологической системы.

Сюжет повести довольно прост: в ней описывается образ жизни «первых людей», оставшихся в живых после катастрофы. Р. Фәизов не вводит в повествование сложные сюжетные коллизии, наоборот, он максимально упрощает сюжетостроение и заостряет свое внимание на создании образа «нового» идеального общества, в котором нет вражды, распрей, частной собственности, где все принадлежит всем и все трудятся на благо других. Произошедшая на земле катастрофа приводит к возникновению гармоничной системы сосуществования людей и живых существ, предметов и явлений, основа. Земля, возродившаяся после катастрофы, в описании повести предстает как идеальное место, в котором существует космический порядок, принадлежащий некой разумной высшей воле в образе Тенгри.

Идеальное общественное устройство вписывается автором, в силу предшествующей традиции, в идеальную природную среду. В идиллии природы органично сосуществуют люди, животный и растительный мир, которые друг другу не вредят, так как находятся в равных отношениях, что и составляет золотое правило нового общества. *“Табигать – тулысы белән тере. Жир йөзөндәге барча үсемлекләр, куаклар, агачлар – нәкъ безнең кебек үк тереклек ияләре. Чөнки алар туа, үсә һәм вакыты җиткәч вафат була. <...> – Кеше Табигать-анадан нәкъ үзенә кирәклесен, җитәрлеген генә алсын. Үзенең ихтыяҗларын канәгатьләндерерлек күләмдә генә. Ә бу ихтыяҗлар иң беренчел һәм тыйнак булганда яхшы. Моньсы – яңа кешелекнең һәр ағзасы өчен алтын кагыйдә!”* (Фәизов, 2005: 75) (“Природа – жива во всем ее многообразии. Все растения, кустарники, деревья на планете Земля – такие же живые существа, как и мы. Так как они рождаются, растут и умирают, когда приходит их время. <...> – Пусть человек берет от Матери-природы только то, что ему нужно. Только в пределах своих потребностей. А потребности эти должны быть первичны и скромны. Это золотое правило для каждого члена нового человечества”).

В повести находят художественное преломление мифологические мотивы «священных мест», идеальной природы, благостного образа жизни избранных богами народов. Причем миф становится не местом действия идеализированного прошлого, объясняющего происхождение явлений настоящего, но источником утопического вымысла, на основе которого конструируется утопическое пространство. Дальнейший сюжет строится на описании устройства вновь прогрессирующего человеческого общества. Писатель воссоздает первоначальную эпоху творения людей, когда они были максимально приближены к Природе, у них отсутствовали блага цивилизации, технические открытия и т.д. Мифологическое сознание человека этого периода, как и на заре цивилизации, не проводит четкую грань между человеком и животным внутри природного мира, поэтому на земле царит гармония.

Писатель вводит в сюжетную линию произведения главных героев – молодых людей – Искандера и Улину, которые после катастрофы выросли в

одной из деревушек, возникших на заре новой цивилизации. Обращает на себя внимание кольцевая организация пространства, представленная автором. Сюжет произведения не отрицает существования подобных деревень на просторах планеты Земли. В ходе повествования создается кольцевая структура небольших организованных пространств, связанных между собой только единой божественной волей. Однако развитие сюжета приводит к тому, что пространство в соответствии с мифопоэтическими законами повествования стягивается к сакральному центру, представленному в повести лужайкой в лесу и центром мира – мировым деревом, которое является спасением главных героев во время бегства от хищного тигра, уничтожившего их деревню.

Мифологическая модель мира в повести характеризуется особым пространственно-временным континуумом. От сакрального центра начинается дальнейший отсчет новой цивилизации. Пространственный образ нового мира, представленный в утопии, оформляется как идеальный «контробраз» реальности. Мир, созданный главными героями произведения, представляет собой мир, закрытый от реальности и всякого рода вредоносного воздействия, так как находится в чаще леса – внутри освоенного пространства, окруженного непроницаемой границей.

В закрытой мифологической модели реальности, созданной Р. Фаизовым, описывается процесс становления мира, о котором и ведет рассказ автор. Катастрофа, которая лежит в основе развития сюжета и характеризует начало повествования как XXI век, возвращает мир в начало времен, таким образом, создается цикличность повествования, реконструируется циклическое восприятие времени. «Литературный миф заимствует у мифа архаического особый временной пласт – так называемое dreamtime (Urzeit), «первичное», «изначальное» сакральное время» [Ковтун, 1999: 154]. Стремление передать временные рамки произведения через понятие «изначальной эпохи» вне временных рамок неслучайно. Именно восприятие времени отличает древнего человека от современного, «по мнению Элиаде, космос – это доминирующее в жизни древнего человека начало. Все значительные жизненные события осмыслились им

через уподобление акту космогонии. В вечном неподвижном космосе человек мог существовать в сплошном настоящем, независимом от прошлого и не влекущем за собой закономерного будущего. В отличие от древних современные люди соотносят себя с историей и исключительно с ней. Жизнь в истории осмысливается Элиаде как способ существования, принципиально отличный от космического. Деятельность в потоке времени превращает каждый шаг в неповторимый и решающий, и это накладывает на современного человека тяжелое бремя ответственности, но и позволяет ему ощутить себя творцом истории» [Дараган, 1987: 5-6]. Для Р. Фаизова важное значение имеет соотношение сакрального прошлого и современной жизни, повторяемость изначальной эпохи в историческом времени. В идеальном обществе в повести воссоздается жизнь людей, охватившая несколько поколений, испытавших интеллектуальное и духовное развитие, но оставшихся верными законам Природы. Цикличность мифопоэтического времени позволяет вынести события за пределы исторического момента и создать универсальную модель мира, которая развивается по «вселенски значимому» сюжету. Подобная пространственно-временная ориентация художественной модели мира реализует идею об утраченном рае. В эпоху «утраченного рая» человечество находилось в гармоничном и неразрывном единстве с природой, которая, как мать, сама обеспечивала его потребности и блаженное, беззаботное существование. В идеальном обществе, созданном в повести Р. Фаизова, реализуется идея «рая на земле», воплощаемая в идее единства Человека и Природы.

Утопия совершенного общества, идеального государства в повести логически дополняется утопией совершенной личности. Как известно, в мировой мифологии важное место занимает миф о Культурном герое, первоначально, вносящем организующее начало в жизнь племени. В повести Р. Фаизова в сюжетную ткань произведения вводится образ ученого-академика Саetzяна, который был свидетелем прошлых достояний человечества. Благодаря ему, представители нового человеческого общества, формируемого на просторах новой планеты, строят жилище, шьют одежду, создают первые орудия труда,

формируют семейные ценности и т.д. В образе этого человека реализуются мифологические мотивы, связанные с мифами о культурных героях, но, в то же время, Р. Фаизов отходит от чисто мифологических закономерностей и вплетает в ткань произведения собственное мировидение. Авторская позиция выражается в следующих постулатах и законах, доводимых до читателя через уста Саезяна: противостояние прогрессу, отказ от совершенствования орудий труда, отказ от частной собственности, обогащения, основной принцип бытия – брать от природы только то, что необходимо. В основе утопической модели мира лежит стремление к гармонии между Природой и Человеческим обществом.

Жители идеального общества предстают перед читателем прекрасными душой и телом, писатель не раскрывает их индивидуального начала, на этом делается особый акцент, это восприятие распространяется и на остальных жителей социума. В повести нет глубокого психологического анализа, переживаний этих героев, что снова возвращает нас к мифической эпохе, к эпохе мифических героев, не обладавших яркой индивидуальностью, но способных разрешить вечный конфликт Добра и Зла. Однако важным является аспект сопричастности главного героя конкретному коллективу – семье или своей общине – в соотнесенности с которыми, он раскрывает смысл своего существования.

Как следует из вышесказанного, утопия Р. Фаизова «Тәңре хөкеме», представшая на суд читателя в преддверии XXI века, строится на основе мифа о золотом веке и основывается на закономерностях конструирования закрытой мифологической модели мира. Однако несмотря на латентное присутствие мифа в утопии, она представляет собой рациональную форму мысли. Идеальный «контробраз» реальности в утопии основан не только на общих законах мифомышления, реализующих архетипические сюжеты повествования, но и представлен через призму авторского мировосприятия посредством художественной модели идеального общества.

Интерес к утопической проблематике, эксперименты по созданию нового общества, раздумья о судьбе нации не ослабевают и в XXI веке. Однако татарская

литература этого периода чаще обращается к антиутопии, видит формы дальнейшего существования общества в антиутопическом мировидении, тогда как утопическое «идеальное» восприятие действительности сохраняется только на уровне проблематики, образов и мотивов. В произведениях последних лет на первый план выходит проблема национальной самоидентификации личности и социума в литературе, реализация идеи переустройства мира средствами национальной культуры и системы духовных ценностей. Одним из таких произведений является роман **З. Хакима «Ана жыры»** («Песня матери», 2020). Д.Ф. Загидуллина определяет жанр данного произведения как «современный национальный роман», повествующий о прошлом-настоящем-будущем нации в связи с судьбой человека, предлагающий траекторию развития татарского народа [Загидуллина, 2020: 149].

Сюжет произведения основан на детективно-приключенческой цепи событий поиска потерянной матери. Утопический мотив путешествия, когда герой отправляется на поиски земли обетованной, объединяющей в романе систему разноплановых образов (матери, родной земли, топоса Казани), с целью найти себя и свое место в мире является сюжетообразующим и ассоциируется в ходе повествования с архетипическим сюжетом истории героя.

Главный герой повести Рахман на протяжении всей сюжетной линии идеализируется автором, он предстает как центральный герой антропоцентрической модели мира автора, который способен воплотить в жизнь не только свою, казалось бы, несбыточную, иллюзорную мечту, но и решить проблемы национального развития. Повествование ведется от лица Рахмана и сочетает в себе не только пересказ событий, но и внутренний монолог героя, его психологические переживания, поиски «себя».

Параллельно с образом главного героя в повести периодически возникают противопоставленные ему отрицательные персонажи, объединяющиеся в единый тип антигероя. Посредством обращения к отрицательным персонажам, путем описания их деградации, одной из причин которой является утрата языка, отказ от своих корней, приобщение к вредным привычкам, автор добивается идеализации

образа главного героя – Рахмана, который предстает в повести как эпический герой, обладающий объединяющей силой. *“Детдом тәрбиясе рухны жңитәрлек ныгыткан, үзәктә какшамас багана булып шәхес утыра, өстәвенә гаярьлектән дә махрум түгел иде ул”* (Хәким, 2020: 41) (“Воспитание в детдоме укрепило его дух, сформировало его как личность, к тому же и храбрость не обошла его стороной”).

В романе практически отсутствуют развернутые описания внешности персонажей: герои являются лишь носителями идей, которые предстоит испытать, проверить в ходе повествования. Отсюда схематичность портретных характеристик, их размытость: художник подчеркивает единственное – духовен человек или нет, верен он национальным традициям или нет – это и является главным критерием самодостаточности человека. Если герой бездуховен – он наделяется отталкивающими плотскими признаками. Например, так предстает перед читателем отец Рахмана Вәсим: *“Караңгы яшел төстәге пәлтә, башындагы колакчынлы кепка, тезләре чыккан кара джынсы чалбар, ноябрь аена бармый торган таушалган жәйге ботинка – бөтен киеме аның бу тормышның “аскы” өлешендә яшәүче икәннен күрсәтеп тора иде. Шактый зур гәүдәле бу абзый, кеше күзенә бигүк чалынырга теләмәүчеләргә хас гомуми тартыну, гаепсез килеш читенсенү һәм гаеп тойгысы кичерүчегә охшаган иде”* (Хәким, 2020: 63) (“Пальто темного зеленого цвета, кепка-ушанка на голове, черные джинсы со стертыми коленками, потертые летние ботинки, не подходящие для ноября, – вся его одежда указывала на то, что он проводит свои дни на «дне жизни». Этот достаточно крупный мужчина был похож на человека, не желающего показываться людям на глаза, кажущегося без вины виноватым”).

При характеристике главного героя З. Хәким с самого начала обращает внимание на его непохожесть на других, его способность в любой ситуации сохранять чувство собственного достоинства; приверженность своим принципам (сцены в детском доме, общение с Тимуром, встреча с поэтом, с семьей Айгуль и др.); отрешенность от социальной грязи и темноты (*“Рахман кечкенәдән үк башкалардан аерылып торды. Ялгыз иде ул. Гадәттә, аралашмаучан кешене һәр*

төркемдә, бигрәк тә бала чакта, кагалар. Мәгәр Рахманга каты бәрелүче булмады, яшьтәшләре аның үзенә бикләнүенең серен беләсе килгән шикелле гел жәнтекләп “өйрәнергә” теләгәндәй мөгәмәләдә тордылар. Әллә аның күз карашы олыларча фәһемле һәм уйчан булгангамы, әллә сорауларга көтелмәгән тирәнлектә җавап таба белгәнгаме...” (Хәким, 2020: 18) / “Рахман с детства отличался от других. Он был **одинок**. Обычно человека необщительного притесняют в каждом сообществе, особенно в детстве. Однако Рахмана особо не обижали, его сверстники относились к нему так, будто хотели детально “изучить” тайну его ухода в себя. То ли из-за того, что его взгляд был по взрослому осмысленным и задумчивым, то ли из-за того, что он мог находить необычайно глубокие ответы на вопросы”); избранность (*“Өч яшькә кадәр тойган ана назын, аның тавышын, аның җырлавын, аның җән җылысын аңардан башка беркем, беркемнең татыганы юк; бик кирәк, бик кадерле олы җән иясен югалту аңа гына насып булды – менә шундый үзгәлек вә аерымлык тоеп яшәде ул детдомда”*) (Хәким, 2020: 19) / “Кроме него никто до трех лет не ощущал любовь матери, ее голос, ее пение, ее душевную теплоту; только ему выпало потерять очень нужного, очень дорогого человека – вот эту особенность и отличие от других он и чувствовал в детдоме”). Основной путеводной звездой главного героя автор считает его верность национальному языку, причастность национальным традициям, гордость за свой народ. Мотив избранничества, раскрываемый в отношении главного героя, его самодостаточность и отрешенность от мелочей жизни, формирует представление об утопическом идеале автора. В образе Рахмана проявляются типологические признаки национального героя – талантливого молодого человека, образованного, уважающего и знающего свою историю, язык и традиции.

В связи с нравственными исканиями утопического идеала в повествование очень удачно вводится символический образ листа, опавшего с дерева и подхваченного ветром, который рождает ассоциативные связи с судьбой героев романа. Антиномическая структура размышлений лежит в основе основного конфликта произведения, выражающего авторскую позицию. С одной стороны,

писатель размышляет о листе без корней и привязанностей, летящем по ветру в неизвестность, его будущее неопределенно. Так происходит и с людьми, забывшими кто они и откуда, забывшими свой родной язык, свою родную культуру. С другой стороны, оторвавшийся от дерева лист, куда бы он не полетел, останется представителем своего вида, так и человек, верный себе и своим корням, не растворится в окружающей действительности. В следующих строках заложена основная утопическая идея З. Хакима – идея преобразования человечества, сохраняющего свою национальную идентичность. *“Үжәтләнеп татарча сөйләшүе асылда үзенең нәселсез түгеллеген, кемнәрнеңдер дәвамлы икәннен исбатларга теләүдән иде. Нәселсез түгелмен, дип үзен зур бер кавемгә, бөек бер халыкка кирәкле кеше дип аңлатырга теләве аң белән тоталмаслык тарафтан, күңел төпкеленнән, аң астыннан һәрдаим калкып торды. Имеш, кардәш-ырусыз, туган-тумачасыз булырга тиеш түгелмен, алай була алмый!”* (Хәким, 2020: 15) (“Его упорное стремление говорить по-татарски по сути исходило от желания доказать, что он не безродный, а является чьим-то потомком. Желание объяснить свою сопричастность к крупному роду, к великому народу всегда возникало из подсознания, из глубин души. Я не должен быть безродным, так не может быть”). Поиск своих корней, приобщение к родной культуре осознается как основной вектор развития человека и общества. *“Әнине, әтине, туганнарны. Аларны эзләмәсәң, үзеңне табу да мөмкин түгелдер бу дөньяда”* (Хәким, 2020: 30) (“Маму, папу, родных. Если их не искать, то невозможно, наверно, найти себя в этом мире”).

Роман З. Хакима «Ана жыры», маркированный утопическими интенциями, свидетельствует о вере автора в возможность реализации идеи переустройства мира средствами духовной культуры. Процесс поиска идеала реализуется через мифологему пути. С детства история героя связана с дорогой – дорога, увезшая его от матери и приведшая к утрате корней, дорога к мифологизированному топосу Казани, дорога к матери и к самому себе. Организация пространства принимает кольцевую структуру и замыкается на образе Казани, посредством которого реализуется идея мифологического объединяющего центра. На уровне

поэтики ключевые идеи автора реализованы через устойчивую мифологему пути, представляющей собой метафору истории – жизненный путь каждого человека, проходящий в поисках себя, но заканчивающийся для каждого неоднозначно.

В романе З. Хакима «Ана жыры» мифологическая условность обнажает негативные тенденции современного национального сообщества и современного человека, в нем переосмысливается национальная история и общечеловеческие ценности. Утопические мотивы, заложенные в основу повествования позволяют увидеть современную ситуацию в непривычном свете, усилив искажение действительности при помощи создания идеального образа героя, обнаружив социально-политические проблемы современности. Модель мира, созданная автором, структурирована вокруг утопической идеи спасения татарской нации и человечества путем приобщения к родной истории и культуре, реализованной посредством символики «жыр».

Исходя из вышесказанного, становится ясно, что мифологическими компонентами утопической литературы являются устойчивые архетипические структуры, основанные на данных мифологической традиции. Утопическая модель мира, прежде всего, основана на мифопоэтических законах построения реальности, особом пространственно-временном континууме, который в потоке циклического времени выстраивает закрытую обособленную модель бытия. Генетическое ядро жанровых представлений о мире в литературной утопии представляет миф о Золотом веке или рае на земле. Повесть Р. Фаизова «Тәңре хөкеме», являясь одним из немногочисленных произведений классической утопии в татарской литературе, реализует идею «идеальной» модели мироздания на основе древнетюркской религиозно-мифологической традиции, приведенной в соответствие с авторским мировосприятием. Роман З. Хакима «Ана жыры», хотя и является постромантическим произведением, маркирован утопическими интенциями и структурирован на основе универсальных мифологем с целью реализации идеи переустройства мира средствами духовной культуры, больше тяготеющей к религиозной составляющей традиции. По сути, утопия или новый миф, создаваемый татарскими писателями, взаимосвязан с произведениями,

затрагивающими вопросы возникновения жизни на земле. В отличие от них, утопия рисует масштабную картину «идеализированной жизни» – в деталях, показывая тем самым пути трансформации современного писателю общества. Татарские прозаики наиболее действенным средством считают не смену общественных или политических представлений, а совершенствование самого человека – путем поиска национальной идентичности, человеческого в человеке и т.д.

3.3 Антиутопия как способ конструирования мифологической модели мира во взаимосвязи «прошлого-будущего»

«Если в 1990-е годы и начале 2000-х российская литература в основном была сосредоточена на изживании различных исторических травм (от революции 1917 г. и Гражданской войны – через переосмысление Второй мировой войны – до ГУЛАГА и распада СССР) и репрезентации апокалиптических идей, – отмечает А. Чанцев, – то сегодня буквально на наших глазах возник целый поток литературы, в которой областью авторского вымысла становится близкое будущее российского общества, преимущественно – политические аспекты этого будущего» [Чанцев, 2007: 269]. Процессы, происходящие на всей территории российского пространства, отразились и на творчестве татарских писателей. В татарской прозе рубежа XX-XXI вв. наряду с расцветом жанра антиутопии (М. Кабиров) исследователи отмечают возникновение произведений, имеющих признаки социально-психологической антиутопии (З. Хаким «Легионер» («Легионер», 2004-2009), Р. Сибат «Ялгызак» («Одиночка», 2001), Ф. Латыйфи «Бәйсез этләрне атарга» («Непривязанных собак – расстрелять», 1991-2001), М. Кабиров «Сары йортлар сере» («Тайна желтых домов», 2002) и др.

«Художественный масштаб новой антиутопии, которая обозначилась как постантиутопия, превосходит масштаб классической. Тематика новой антиутопии широка: это и социальные утопии человечества, и проблемы нравственного разрушения, а также культурного и национального самоопределения. Как и

классическая, новая антиутопическая картина мира создает образ будущего за счет гротеска, но в постантиутопии нарушаются все пропорции и связи между компонентами, так как осуществляется регулярное повторение опорных ситуаций классических сюжетов и благодаря этому создается пародийный образ самой антиутопической литературы» [Пономарева, 2008: 12].

Одним из оригинальных произведений татарской прозы, относящихся к жанру антиутопии, является **роман М. Кабирова «Китап»** («Книга», 2014). Роман структурирован следующим образом: исторический процесс, временные рамки которого определены нашей современностью или ближайшим будущим, делится на два временных отрезка, между которыми находится культурный и социальный катаклизм. Начальным пунктом для создания нового общества М. Кабиров определяет социальный катаклизм – отказ от книг и, как следствие, отказ от исторического и культурного наследия человечества, который приводит к массовому зомбированию человеческого сознания и разрушению существующего мира. В «Китап» создан пародийный образ современного социума, который ведет к нравственному и культурному разрушению человека. Желание продемонстрировать свою интимную жизнь, отказ от культурных ценностей, клиповое сознание, массовый психоз, потеря человеческого «Я», размывание представлений о личности как главной ценности – признаки реальной жизни XXI в. В романе эта ситуация обыгрывается посредством текста в тексте: повествование в Книге, с одной стороны, транслирует состояние нашего современного общества и, соответственно, его возможное будущее, а, с другой стороны, показывает прошлое и настоящее человеческого общества, приведшего героев романа к всецело контролируемой иллюзорной реальности, частью которой они являются. «Здесь к многоголосью подключается философия иллюзионизма: действительности – нет, все является результатом коллективной иллюзии. И в этой философии значение книги объясняется в соответствии с концепцией Карла Юнга: наше бессознательное существование реально, тогда как сознательный мир – это род иллюзии, которая с какой-то определенной целью представляет себя реальностью, подобно сну, который кажется реальностью, пока мы не проснемся»

[Загидуллина, 2020: 3]. Структурирование повествования подобным образом приводит к тому, что читатель одновременно находится в двух, вложенных друг в друга пространствах – «своем» современном, сопутствующем ему общественном устройстве, и «чужом», художественном, созданном писателем гипотетическом будущем. Такая пространственная организация произведения позволяет читателю искать соответствия между тем, что изображено в романе, и фактами или явлениями действительности, в которой он живет, что наделяет романы-антиутопии прогностической функцией.

В. Шестаков, исследуя роман О. Хаксли «О дивный новый мир», относящийся к жанру классической антиутопии, утверждает, что внимание писателя приковано не к будущему человечества, а именно к настоящему: «Когда Хаксли писал свой роман, его интересовало, и он постоянно подчеркивал это – не то, что произойдет с человечеством, а то, что произошло с ним уже сейчас» [Шестаков, 1969: 24]. Подобное структурирование пространственно-временного континуума «позволяет вынести события за пределы исторического момента и создать универсальную мифологическую модель мира» [Давлетшина, 2006: 26] с соответствующими ей координатами, не всегда положительную, но основанную на мифопоэтических законах построения реальности, художественная реализация которых будет рассмотрена ниже.

В романе структурируется двойная модель мира, в которой сосуществуют параллельно два измерения. С одной стороны – это мироустройство, ассоциирующееся с тоталитарным государством: абсолютно на всех уровнях жизни человека его сознание контролируется неким общим разумом, подавляющим способность мыслить и заставляющим человека пребывать в забвении. С другой стороны, в романе представлен мир, «мутировавший» нравственно и духовно. Катастрофа, читаемая на страницах книги, изменила и сознание людей, что перераспределило точки отсчета: прошлое удалилось, как будто его и не было, настоящее стало неопределенным, скорее, виртуальным, а будущее непонятно и устрашающе.

События в романе, ассоциирующиеся с первым миром, происходят в замкнутом пространстве: Академии наук и Умном доме. Время стоит, оно не двигается, создается впечатление, что мир застыл в одном состоянии, и люди, населяющие его, день ото дня монотонно выполняют свои обязанности, не задавая вопросов и ни о чем не задумываясь. *“Алар беркем белән дә йөрешмиләр, хатыны белән беркайчан да өйләреннән чыгып кая барганнары булмады. Башка фатирда яшәгән чакларында да, аларның барысы да гади һәм ачык иде – эшкә бару, өйгә кайту, ашау-эчү, юыну, сөю назлары... Хәтта күршеләрендә кемнәр яшәгәннән дә белмәделәр, аларның берсен дә күргәннәре булмады. Ә бит бер тирәдә яшәүчеләр кайчан да булса бер очрашырга тиеш”* (Кәбиров, 2017: 98). (“Они ни с кем не общались, с женой никогда не выходили из дома. Как и при жизни в другой квартире, все было просто и открыто – походы на работу, возвращение домой, еда, умывание, любовные ласки... Они даже не знали, кто живет по соседству, и не видели ни одного из них. А ведь те, кто живет неподалеку, должны когда-нибудь встретиться”).

События же, связанные со вторым миром, происходят в прошлом в рамках того же города, но динамика процесса показывает, что «мутация» и «зомбирование» людей распространяется на весь мир. Время здесь динамично, что позволяет автору раскрыть цепь событий, приведших к катастрофе. Связующим звеном и объединяющим элементом между этими мирами является Книга, которая становится главной движущей силой романа.

Обращение автора к теме книги не случайно. В последнее время все чаще задаются вопросы о роли книги в жизни современного человека. Книга отодвигается на второй план новыми технологиями, средствами массовой информации, виртуальными развлечениями, что приводит к потере важной составляющей духовной жизни человека. Именно эта идея ложится в основу сюжетного повествования, книга и ее читаемость становятся показателем «человеческого» в человеке. Эта мысль еще более подтверждается автором посредством цитаты из Рэя Брэдберри: *“Знаете ли вы, почему так важны такие книги как эта? Потому что они обладают качеством. У этой книги есть поры,*

она дышит. У нее есть лицо. Ее можно изучать под микроскопом. И вы найдете в ней жизнь, живую жизнь, протекающую перед вами в неисчерпаемом своем разнообразии. Хорошие писатели тесно соприкасаются с жизнью” (Кэбиров, 2017: 6). Эпиграф к первой главе становится ключевым моментом повествования, задает тон, настраивает мысли читателя в нужном направлении.

Одним из текстопорождающих элементов становится интертекстуальность, основанная на включении в текст различных по происхождению цитат, образов, ассоциаций. Именно через них М. Кабиров вводит в роман еще «живые» в сознании читателей реалии 90-ых годов, элементы татарской музыкальной культуры, массмедиа, различных видов искусств, и т.д. Благодаря интертексту роман «Китап» вводится в более широкий культурно-литературный контекст и приобретает разнообразные смыслы. Таким образом, автор показывает, как долговременное ограждение общества от влияния культурного наследия человечества (добровольно-принудительный отказ от книг) уродует сознание людей и делает для них невозможным познание ключевых истин.

Созданная автором мифологическая реальность, в которой живут люди после массовой катастрофы, не наделяется реалистическими чертами. Она представляет собой коллаж из осколков реальных образов, которые при общем рассмотрении не собираются в картину реального мира, а как бы повисают в пустоте, тем самым еще более усиливая иллюзорность воссозданного мира. Недоступность культуры стирает в сознании людей цивилизационный опыт, накопленный тысячелетиями, создается причудливая смесь из первобытных образов и остатков, отголосков прежней жизни. Разрушение культуры ярче всего проявляется в образе жизни людского сообщества: основным вектором существования человека становится удовлетворение ежедневных потребностей, тогда как помыслы о культурном обогащении, научных открытиях, образовании вообще не возникают в сознании жителей. Безвыходность ситуации еще более усиливает отсутствие подрастающего поколения, а, следовательно, будущего.

Мир, в котором живут герои, представляет собой иллюзорный мир, проецируемый в их сознании посредством массового зомбирования людей, в то

время как настоящая реальность раскрывается в снах Ильдара в результате прорывов сознания, освобождения его от контроля автоматической системы. Настоящая реальность, предстающая в снах главного героя, приводит его в ужас, так как показывает разрушенный город и людей, превратившихся в зомби и слоняющихся по улицам с единственной целью найти и уничтожить нормальных людей. *“Ул шәһәрнең кайсыдыр урамында иде. Автомобиль юлының буеннан буена диярлек хужасыз машиналар тезелеп киткән. Кайсыларының тәрәзәләре ватылган, кайсының ишеге каерылган, ә кайберләре бөтенләй дүрт тәгәрмәчен күккә каратып ята. Кызыл кирпечтән һәм цемент блоклардан салынган тугызар катлы йортларның да тәрәзәләре ватылып беткән, кайберләре яртылаш җиммерелгән, кайберләрендә әле дә булса янғын эзләре төтенләп тора. Урам буйлап кулларына балталар, торбалар һәм тагын әллә нәрсәләр тоткан гарип кешеләр атлый. Боларның күзләре пыяла сыман салкын, хәрәкәтләре курчакныкы шикелле... Алар сөйләшмиләр дә, бер-берсенә игътибар да итмиләр. Кемнеңдер күзгә күренмәс кулы белән идарә ителүче машиналар сыман, бер юнәлештә хәрәкәт итәләр...”* (Кәбиров, 2017: 98). (“Он находился на какой-то улице города. Почти вдоль всей автомобильной дороги выстроились бесхозные машины. У кого-то разбиты окна, у кого-то выбиты двери, а у кого-то и вовсе четыре колеса смотрят в небо. В девятиэтажных домах, построенных из красного кирпича и цементных блоков, выбиты окна, некоторые наполовину разрушены, в некоторых до сих пор видны следы пожара. По улице шагают изуродованные люди, держащие в руках топоры, трубы и еще что-то. Глаза у них холодные, как стекло, движения как у куклы... Они не разговаривают и не обращают внимания друг на друга. Двигутся в одном направлении, как машины, управляемые чьей-то невидимой рукой”). Два мира соединяются посредством сна: мир, являющийся в снах, выступает продолжением и зеркальным отражением мира, предстающего взору читателя в книге. Таким образом, два пространства накладываются друг на друга и создают единый образ нового мира.

Однако существует опасность разрушения иллюзорного мира посредством знакомства с Книгой и правильного ее толкования, и эта идея романа является

сюжетообразующей. Главная проблема романа заключается в поиске утраченной культуры, внутренней гармонии, человеческого «Я». Одним из основных символов романа является Книга, которая представляет собой знание о прошлом, настоящем, будущем. Именно приобщение к Книге пробуждает Ильдара. Но остается главный вопрос, поставленный в произведении: к чему приведет всеобщее пробуждение, способно ли будет человечество принять настоящую реальность? Автор не дает ответа на этот вопрос, он остается за кулисами, читатель сам должен понять, сможет ли Ильдар повернуть время вспять и спасти человечество от подобной катастрофы.

Антиутопия по своему замыслу реализует миф эсхатологический, который составляет антитезу мифу космогоническому. Эсхатологические мифы содержат пророчества о предстоящем конце света и распространены во многих культурах мира и религиях. Одним из характерных признаков антиутопической литературы можно считать обращение к эсхатологическому мифу, так как в произведениях этого жанра допускается возможность мировой катастрофы и прослеживается попытка объяснить ее причины и закономерности существования мира, созданного на обломках цивилизации. «Представляется, что это усиление, равно как и оживление эсхатологических компонентов культуры, следует считать закономерным результатом – социокультурных факторов, выявление которых позволило бы не только уточнить понимание роли эсхатологии в современной культуре, но и пролить некоторый свет на сущность и функциональное значение во всемирной истории эсхатологических мифов вообще. При этом важно, что эсхатология всегда предстает в виде предсказания или системы предсказаний, которые предлагают или навязывают некоторый образ будущего» [Пигалев, 2009: 238]. Миф о конце света всегда предшествует созданию нового мира, так и в романе М. Кабирова новый мир формируется после катастрофы, и, пройдя фазу развития, подходит к логическому завершению и разрушению, но в то же время остается надежда на возрождения, так как конец старого всегда означает рождение нового, содержание которого еще не определено.

Анализ художественной модели мира, представленной писателем на страницах произведения, позволяет говорить о реализации в сюжете романа мусульманских представлений о конце света. Антиутопическая модель мира М. Кабирова основана на новом прочтении эсхатологического мифа в исламе, на пересмотре причинно-следственных связей конца света и создания нового мира.

В представлениях о конце света в исламе важное место занимает образ Даджжаль (араб. الدجال – обманщик) – лжепророк в мусульманской традиции, за которым следуют неверующие и лицемеры, его появление является одним из признаков приближающегося Конца света. «В Коране Даджжаль не упоминается, но часто упоминается в хадисах пророка Мухаммеда и в сказаниях о грядущем конце света. Даджжаль связан с Иблисом и будет последним искусителем людей перед концом света. Он будет выдавать себя за настоящего мессию – Ису (Иисуса) или Махди» [Пиотровский, 1991: 55].

Повествование Книги начинается с первого упоминания Абрара Даутова, образ которого в дальнейшем воспринимается как образ искусителя, сподвижника Иблиса, который стал последним звеном в цепи разрушений существующего мироздания. Автор уделяет много места описанию внешности Абрара Даутова, привлекающего всеобщие взоры своей красотой, однако акцентирует внимание читателя на отсутствии информации о его происхождении, родственных связях и привязанностях. Возникнув ниоткуда, Абрар Даутов, своими действиями приближает катастрофу – полное уничтожение письменной культуры и обезличивание человечества. Для предупреждения о дурных последствиях встречи с данным человеком, автор вводит образ старухи-пророчицы, которая возникает в повествовании дважды: до первой встречи с Абраром Даутовым и после случившейся трагедии. Она объясняет автору Книги происхождение искусителя, которого приравнивает к Иблису. Художественные детали, используемые при описании образа Абрара Даутова, его действия и последствия совершаемых им действий позволяют расценивать его образ как художественную интерпретацию мифологического образа искусителя-Даджжала, появляющегося перед концом света.

Последующие события, описываемые на страницах Книги, накладываются на представления о конце света в исламе и получают авторскую интерпретацию в контексте нового мифа. Верующие считают, что непосредственно перед концом света (*кыямат*) люди услышат звуки трубы архангела Исафила. В соответствии с религиозными верованиями страшный звук трубы умертвит всех живых существ, и на земле произойдет страшная буря, сильное землетрясение, а звуки трубы Исафила поднимут мертвецов, лежащих в могилах. При чтении романа становится очевидным, что события, связанные с разрушением существующего мира, происходят под непосредственным влиянием повсеместно распространенной мелодии или песни (или чем-то похожим на нее, что в романе звучит как речитатив “*Ту-ту-ту ту-ту... Та-та-та... Итта-ритта-риттата...*”), которая слышится в местах скопления людей, по телевизору и оказывает непосредственное влияние на слабых разумом и волей, превращая их в «живых мертвецов». «Важную роль играет рефрен, вынесенный в заглавие – «Итта-ритта-риттата...», апофеозу бессмысленного существования современного человека» [Хабутдинова, 2017: 188]. Именно с него (как и со звуков трубы Исафила) начинается разрушение существующего мира, превращение людей в управляемых существ, крушащих все на своем пути и выскивающих инакомыслящих людей, способных к свободомыслию. Эсхатологический миф, основанный на представлениях мусульманского вероисповедания, художественно преломляется в авторском мировосприятии. Мифологическая модель мира, созданная автором, развивается не по традиционному пути, где человечество будет спасено после Судного дня, а представляет иную реальность, в которой человечество постигает крах цивилизации. Взаимодействие героев с новыми современными технологиями оборачивается унификацией личности в масштабе государства, превращением людей в зомби, лишенных памяти. Новое прочтение эсхатологического мифа не оставляет надежды на помощь со стороны и определяет единственным способом спасения человечества – возвращение человека к собственному «Я» и возрождение способности мыслить.

Катастрофа, нависшая над миром, приобретает в романе образ вполне реального и осязаемого будущего, в котором беспамятство современного человека и клиповое мышление, связанное с цифровыми технологиями, ведет к деградации и превращению в неспособных мыслить зомби. Автор дает нам прогноз на ближайшее будущее человечества, которое настигнет его в случае продолжения вечной гонки цифрового века, утраты личностной целостности и все более усиливающегося тотального контроле, когда способность думать карается как инакомыслие.

Единственным средством спасения и «правильным» сценарием развития человечества автор считает возвращение к Книге. В образе Книги переплетаются разные смыслы: это и письменность, и способность читать, понимать и излагать свои мысли, и литературное наследие предыдущих поколений, и священная книга мусульман Коран.

На последней ассоциативной роли Книги хотелось бы остановиться подробнее. Повествование романа начинается с отсылки к некоему образу вечной Книги, в которой сокрыты ценные мысли, способные изменить представление о мире и человечестве, далее мы знакомимся с самой Книгой – единственной сохранившейся реликвией, которая переворачивает представление Ильдара о мире, восстанавливает цепь событий и пробуждает его к действиям. Первое знакомство с книгой на страницах романа наталкивает на мысль, что эта книга рассказывает об истории человеческой цивилизации. На наш взгляд, образ Книги ассоциируется и со священной книгой мусульман – Кораном, который был ниспослан Аллахом и упорядочил жизнь человека на земле. Книга является единственным связующим звеном между прошлым и настоящим. Читая ее, главный герой приобщается к погибшей культуре и понимает свое одиночество, которое и стало самым страшным последствием катастрофы. Читая все больше и больше, переставая испытывать суеверный страх перед Книгой, Ильдар открывает для себя мир до катастрофы, не имеющий ничего общего с реальностью города, в котором он живет, и начинает испытывать ужас от понимания того, что произошло с человечеством. Однако именно в образе Ильдара автор реализует

идею о герое-спасителе, пророке, который должен донести главную идею до остальных людей.

Главный герой Ильдар – старший научный сотрудник Академии наук, где проводят биологические исследования крови человека. В силу своей профессиональной деятельности Ильдар оказывается погруженным в постмодернистскую ситуацию: в его сознании сталкиваются обломки прежнего мира, приходящие к нему в его снах и возникающие на страницах читаемой им книги, и иллюзорная реальность, в которой он пребывает сейчас. С самого начала писатель обращает наше внимание на то, что перед нами не жизнь, а Книга, попавшая в руки главного героя и читаемая им параллельно с читателем. Сюжет романа демонстрирует новые отношения автора и читателя в постмодернистской ситуации и строится на представлении о том, что культурные достижения человечества остались в прошлом, а самое главное – была уничтожена литература, исчезновение которой является показателем деградации человеческого общества. В качестве единственного транслятора знаний указывается Книга, читаемая украдкой главным героем. Ильдар пытается в меру своих сил осмыслить созданное писателем и придать всему этому свой смысл. Сознание Ильдара – это, прежде всего, сознание читателя, рождение которого, по мысли Р. Барта, предрекает смерть автора. Именно Ильдар пытается, в меру своих сил, осмыслить текст, созданный писателем и придать всему этому свой смысл.

В образном мире романа функционируют две группы персонажей – «читатели» и «античитатели», обладающих разным «объемом памяти», разными языками: «Опасные люди» («*куркыныч кеше*») – читающие Книгу и меняющие вследствие этого свое представление об иллюзорном мире и реальности, в которой они существуют, «наблюдатели» – они принадлежат к тому же времени, но другой социальной группе и всеми силами пытаются найти и уничтожить Книгу как опасный вирус, туманящий разум человека, и «безразличные» – часть общества, которая не задает лишних вопросов, не ищет путей решения проблемы.

Пространственная организация романа М. Кабирова «Китап» формируется на основе структуры построения мифологического топоса и разворачивается в ходе

сюжета в соответствии с принципом четкого разграничения на сакральный и профанный миры. Центр сакрального мира в повествовании представлен Академией наук, а шире – той «иллюзорной» реальностью, в которой живут главные герои, а профанный мир понимается как «настоящая» реальность, где происходит зомбификация героя. В описании событий, связанных с Академией наук и Умным домом, автор опирается на светлые краски, в ощущениях Ильдара эти локации характеризуются как близкое, родное, куда необходимо вернуться. В ходе дальнейшего развития сюжета пространственная организация романа видоизменяется: иллюзорная реальность теряет свою сакральность и начинает восприниматься как потусторонний мир, населенный демонами, под которыми понимается – «автоматическая система», контролирующая мысли, действия, отношения людей. Писатель оставляет возможность прочесть хронотоп в связи с коренным изменением миропорядка: причиной является наука, которая в погоне за удобствами в среде обитания оставила за бортом духовность, и как результат, самого человека.

Авторская интерпретация эсхатологического мифа, представленная в рассматриваемом произведении, находит новое прочтение в ходе повествования, что позволяет писателю создать антиутопическую модель мира, позволяющую показать проблемы человечества в исторической ретроспективе. Образ Книги, являющийся сюжетобразующим элементом, восходит к своему первообразу – Корану, делая «человека читающего» носителем высочайшей духовной культуры. Книга в романе М. Кабирова как особая смысловая спираль закручивает вокруг себя сюжет и персонажей «нового» мифа о конце света, его причинах и «ином» мире – без людей и духовности. Новое прочтение эсхатологического мифа происходит на уровне контаминации основных компонентов религиозной и народной мифологической традиции (образ искусителя Даджжала, символика Судного дня и конца света, образ старухи, предрекающей предстоящую катастрофу и др.), не оставляя надежды на помощь со стороны, и определяет единственным способом спасения человечества – возвращение человека к собственному «Я» и возрождение способности мыслить.

Анализ литературной антиутопии показал, что структура произведения основана на текстообразующей модели эсхатологического мифа, с одной стороны, и на воспроизведении исходной мифологической информации (мифологические образы и мотивы), с другой. Матрица эсхатологического мифа, как уже было сказано, программирует жанровое пространство антиутопии в целом. Даже если в тексте нет явных отсылок к мифологическим дефинициям, отсутствует опосредованное воспроизведение мифологических образов и сюжетов, структура мифа о конце света просвечивает сквозь сюжетную структуру произведения. Одним из таких произведений является антиутопия **М. Кабирова «Сагындым, кайт инде...»** («Соскучился, вернись уже...», 2008), где «средствами постмодернистской поэтики и эстетики (фрагментарность, двойное кодирование, цитатность, описание потока бессознательного и т.д.) и фантастики писатель предупреждает о возможности исчезновения человека вообще, которое начинается с уничтожения книг, установления тотального контроля за людьми, превращения их в роботов» [Загидуллина, 2020: 229]. Повествование строится на пересечении нескольких временных пластов, объединяемых образом главного героя Искандера (детство Искандера, его юность, приход к профессии писателя, составляющие прошлое; события, связанные с его арестом, арестом жены, с приключениями его детей, уничтожением человечества, характеризующие настоящее общества, в котором они живут). Главного героя антиутопии – писателя Искандера Д.Ф. Загидуллина называет автобиографическим героем-повествователем, образом типического автора в татарской литературе [Загидуллина, 2020: 215], который становится свидетелем факта истребления народа Высшим Правительством и объединяет в себе несколько повествовательных линий. В событиях прошлого он предстает под конкретным именем Искандер как талантливый мальчик, воплотивший свои мечты и ставший писателем, а в событиях настоящего фигурирует под отвлеченным именем Язучы, что указывает на его расширительную функцию в контексте реализации матрицы эсхатологического мифа.

«Эсхатологический миф не санкционирует существующий социальный и космический порядок в том его понимании, которое свойственно данной культуре, а отрицает существующий порядок, поскольку он *неправилен*. Объявляя, что сейчас все происходит, как оно *не должно* происходить, эсхатология призывает к обновлению с целью создания нового мира, когда все будет происходить так, *как должно*» [Ахметова, 2010: 304]. В исследовательской практике эсхатологические представления, прогнозирующие будущее, сводятся к набору нескольких крупных семантических элементов и наиболее распространенных мотивов [Неклюдов, 2011: 28].

Первый мотив эсхатологического мифа описывает эпоху хаоса и активизации сил зла, когда господство зла считается нормой, но на самом деле таковым не является. В повести «Сагындым, кайт инде...» данный мотив проявляется на уровне следующих характеристик:

- деградация нравов (проявление хищнических качеств в человеке при виде денег, отказ от культурного и исторического достояния прошлого, превращение смертоубийства из-за незначительной причины в норму, всеобщее распространение алкоголизма и других вредных привычек и т.д.);

- прежние сферы деятельности становятся вредоносными (сжигание книг, объявив их прежде ненужными и вредными для современного человека, поощрение безропотно подчиняющихся людей наградами и высокими титулами; запрет на литературную деятельность, уничтожение науки и свободы слова, поощрение рабочих профессий);

- прежние сакральные локусы теряют свою святость (вымывание веры во Всевышнего и религиозных воззрений из сознания обывателей, их замена на искусственно сформированного нового бога – Золото, и как следствие, разрушение религиозных сооружений и институтов);

- праведные подвергаются гонениям (истребление тех, кто пытался противостоять надвигающейся катастрофе, карательными органами);

- переворачивание общественной иерархии (власть становится незаконной и устанавливает свои порядки, которые разрушают существующий общественный

и политический строй; спасательные службы превращаются в карательные (пожарники отстраняются от своей основной функции, занимаются сжиганием книг и неподчиняющихся правительству людей, основная цель медицинских работников – соблюдение своевременного приема «роботизирующих» таблеток); общество расслаивается по иному принципу в соответствии со степенью подчинения Высшему Правительству – достойные (*лаеклы кешеләр*), прежняя интеллигенция, отвергнутая обществом, но сохранившая «человеческую» суть (*мамкәләр*); люди, потерявшие себя под влиянием новых общественных ориентиров – денег (*комаклар* – в переводе с татарского «крыса»).

Второй мотив эсхатологического мифа – *катастрофа*, к которой приводит предшествующая ей ситуация, которая ведет население к всеобщей гибели. Для реализации этого замысла всех граждан под предлогом того, что прививают от рака, заставляют сделать укол и постоянно употреблять таблетки, из-за которых человек теряет способность мыслить и чувствовать. *“Таңсылу ул чактагы халәтен хәзер ничек аңлатырга да белмәс иде. Әллә нинди сәер хәл булды ул, эчке ағзаларыңның барсын да берьюлы, юк, ағзаларыңны түгел, ә бөтен эчтәлегенә суырып алгандай тоелды. Ничектер, бөтен дөнья бушап калды, бер-береңә булган ярату да, ярату гынамы соң, бер-береңә булган игътибар бөтенләй юкка чыкты, бар жаныңны салкын битарафлык кына биләп алды. Көннең яме, ашның таме сизелмәде, һәм иң сәере, моңа берсенең дә исе китмәде”* (Кәбиров, 2019: 45) (“Тансылу не знала, как объяснить свое тогдашнее состояние. Все было каким-то странным, казалось, что из нее высосали все внутренние органы сразу, нет, не органы, а все внутреннее содержание. Каким-то образом весь мир опустел, и любовь, и привязанность, и внимание друг к другу исчезли совсем, всю душу заняло лишь холодное равнодушие. Не чувствовались ни красота дня, ни вкус еды. И самое странное, всем были к этому равнодушны”). В результате спланированных действий Высшего Правительства происходит всеобщая гибель и исчезновение «людей» как биологического и социального вида и превращение их в бездушных роботов. «В конечном итоге живых людей на земле должны будут заменить роботы, которые смогут выполнить любую прихоть Великого

Царя, Высшего Правительства, не задавая никаких вопросов. Этот замысел напоминает жене главного героя Таңсылу / Таңчулпан (в тексте имя героини постоянно меняется, что акцентирует внимание на ирреальности событий, происходящих в воображении главного героя, также говорит об условности героев) ужасающее племя, которое мечтало стать правителем всего мира» [Юзмухаметова, 2016: 160]. *“Без фәннең алга кискен сикереш ясавы нәтижәсендә үзбезнең яшәү рәвешен тәэмин итәрлек роботлар булдырырбыз, ә аңа кадәр бу вазифаны мәмкәләр башкарып торыр. Без аларны ни кушсак шуны үти торган ихтыярсыз һәм надан, әмма тырыш һәм җитештерүчән колларга әйләндерербез”* (Кәбиров, 2019: 57) (“В результате резкого развития науки мы сделаем роботов, которые будут обеспечивать наше существование, а до этого момента делом будет заниматься интеллигенция (мәмкәләр). Мы превратим их в безвольных и необразованных, но трудолюбивых и производительных рабов, которые будут выполнять все, что мы пожелаем”).

Государство проявляет себя на всех уровнях общественного устройства, полностью контролируя жизнь, мысли, действия и будущее человечества. В связи с этим знаковую функцию выполняет эпизод с проверкой Таңсылу: *“Аны гадәттәгечә битараф каршыладылар. Вахтадагы электрон аппаратуралар таблеткаларны эчү-эчмәвен тикшерде, лифтка кергәндә – бармак эзләрен. Коридордан үз бүлмәсенә узганда берничә хезмәттәше очрады. Боларның да электрон аппараттан әллә ни аермасы юк иде. Таңсылу үзен роботлар дөньясында берьялгызы калгандай хис итте”* (Кәбиров, 2019: 56) (“Ее как и всегда встретили с полным безразличием. Электронная аппаратура на вахте проверила пьет ли она таблетки, а, когда заходила в лифт, – отпечатки пальцев. По дороге в свой кабинет она встретила нескольких коллег. Они ничем не отличались от электронной аппаратуры. Таңсылу почувствовала себя очень одинокой в этом мире роботов”).

Катастрофа приводит к актуализации следующего мотива эсхатологического мифа – *спасение немногих людей*, которое связано с *убежищем* – местом, пригодным для жизни, но замкнутым и скрытым. В повествовании

важное место занимает топологическое пространство Центрального Рынка, на котором обитают низшие элементы нового общества – «настоящие» люди, гении, вынужденные притворяться «обезьянами», так как за пределами этой тюрьмы им грозит сжигание от рук пожарников. *“Асылда монда жәмгыятьнең иң түбән элементлары, яшәр йорты, ашар ризыгы, эшләр эше булмаган элекке артистлар, сәнгать әһелләре, фәйләсүфләр һәм башка шундый әтрәк-әләмнәр хакимләр итә, монда аларны ашаталар да, иске-москы киемнәр дә бирәләр, ләкин шәһәрнең башка урыннарына чыгып йөрергә рөхсәт итмиләр”* (Кәбиров, 2019: 39). (“По сути, здесь правят низшие элементы общества, бывшие артисты, деятели искусства, философы и т.п., у которых нет дома, еды, работы, здесь их кормят и одевают в старье, но не разрешают выходить на территорию города”). Однако это только верхний слой, видный невооруженным глазом, на самом деле в подземном городке живут спасенные от тотального контроля люди, которые сохраняют прежнее историческое, культурное и научное достояние человечества и готовятся к установлению нового мира. Существование убежища предполагает наличие *ведущего туда потаенного пути*, который и преодолевают сыновья Искандера. Образ убежища и пути к нему возникает дважды: как место проживания «людей», спасенных от Высшего Правительства, но не сумевших совершить переворот, и как поляна в далеком уединенном лесу, на которой дети, спасшиеся от захвата мира после уничтожения человечества роботами, читают книгу Писателя.

В процессе развития сюжетного повествования образ Искандера раскрывается в нескольких направлениях, в нем совмещаются и успешный писатель, и любимый муж, и отец двоих сыновей. Однако через всю свою жизнь он несет тоску об отце, которая кровоточит незаживающей раной в его сердце.

“Төшендә ул ТЕГЕ ИРне күрде. Ул ир машинада бара иде. Юк, ул Искәндәрнең елауларын ишетеп, аның янына ашыга иде бугай. Әйе, ул ашыга иде. Нык ашыга иде. Кинәт нәрсәдер коточкыч дертләп куйды. Бөтен дөнья ялкынга уралды. Искәндәр аның кулларын күрде, ниндидер кәгазь кисәген йомарлап тоткан кулларын... Һәм уянып китте. Ул кабат бу дөньяга кайтты.

Һәм үзен иркәләгән ирне көттө.

Ләкин ир бүтән әйләнен килмәде.

Озак кәтте аны Искәндәр. Бишегенә ниндидер шәулә төшү белән йокыларын онытып торып утырды. Тирә-ягына үрелеп-үрелеп, озак-озак каранып торды. Тапмады. Елады. Тагын кәтте” (Кәбиров, 2019: 11).

(“Во сне он увидел ТОГО МУЖЧИНУ. Он ехал на машине. Нет, он, торопился к Искандеру, услышав его плач. Да, он торопился. Сильно торопился. Вдруг что-то резко вздрогнуло. Весь мир остался в огне. Искандер увидел его руки, в которых был скомканный клочок бумаги... И проснулся. Он вновь вернулся в этот мир.

И стал ждать мужчину, приголубившего его.

Но мужчина не вернулся обратно.

Долго ждал его Искандер. Увидев тень в своей колыбели, забывал про сон, и вставал. Все смотрел по сторонам, искал кого-то. Не находил. Плакал. Снова ждал”).

«Через все произведение проходит мотив тоски: тоска по отцу, по любимому мужу, по родной земле и по благородным односельчанам, некогда бескорыстно помогавшим сироте Искандеру. Вся эта тоска в совокупности звучит как тоска по Человеку – умеющему любить, сострадать, делать добро, плакать, смеяться, улыбаться и думать. Современный человек, по тексту, это жертва тоталитарного мироустройства, все святое в нем безжалостно уничтожается, при таком раскладе сил превращение людей в роботов неизбежно» [Юзмухаметова, 2014: 158]. В образе Искандера проявляются качества мессианского персонажа, приход которого неизбежен при установлении нового порядка. Именно ему по канонам эсхатологического мифа уготовано одержать победу над хаосом. Слова предводителя оппозиционеров Высшего Првительства указывают на то, что именно книги Писателя были для них путеводной звездой, способом сохранить свою личность. “*Болар барсы да сезнең ижәт. Алар безнең кешеләргә рухныклығы бирде, өметсезлеккә батмаска ярдам итте. Теге дәверләрдә, бәлки, бик сизелмәгәндер дә, ә безнең чорда, язма сүзгә, бүгенге әдәбиятка кытлык кичергәндә, аларның әһамияте әйтеп бетергесез зур булды. Мин сезне хәтта*

революциянең төп идеологы дип атар идем. Нинди генә сынаулар булса да бирешмәдегез. Рахмәт. Үз шәхесен, рухи югарылыгын саклап кала белгән талантлар халыкның таянычы ул” (Кәбиров, 2019: 78). (“Все это ваше творчество. Они дали нашим людям крепость духа, помогли не отчаиваться. В те времена, может быть, и не было заметно, а в наше время, когда ощущается дефицит письменного слова, современной литературы, их значение было неописуемо велико. Я бы даже назвал вас главным идеологом революции. Какие бы испытания вам мне выпали, вы не сдались. Спасибо. Таланты, умеющие сохранять свою индивидуальность, духовность, являются опорой народа”). Спаситель человечества – мессия, воплощенный в типологизированном персонаже Искандере – Писателе, должен явиться и спасти человечество в соответствии с матрицей эсхатологического мифа, но автор убивает своего персонажа, тем самым оставляя человечество в состоянии ожидания. Слова «Сагындым, кайт инде» звучат рефреном на протяжении всей повести и возвращают нас каждый раз к начальной точке отсчета, когда мессия приходит на землю, но умирает, не выполнив свою миссию, что приводит к постоянному перерождению различных форма хаоса.

Таким образом, закрытая модель антиутопического понимания мира формирует сложноорганизованную структуру, которая, с одной стороны, реализует в своем составе матрицу эсхатологического мифа, с другой, обращается к «исходному» материалу национальной и религиозно-мифологической традиции. В центре авторского мифа находится главный герой, который несет на себе разные функциональные роли, обобщаясь в типологизированном персонаже – мессии, который должен построить новый упорядоченный мир, но антиутопическая модель действительности по определению жанра отрицает подобную концовку. В подобных произведениях в такого рода персонаже центрируются идеализированные представления автора. Интересным является мотив о всесильности человека. Ответственность за настоящее и будущее, за судьбу Земли, Вселенной, общества возлагается на Человека. Глубокий психологизм, эмоциональность подобных произведений объясняется желанием

писателей наиболее полно раскрыть духовный мир, ментальность, характер и мировоззрение идеализированного героя.

3.4 Универсальная мифопоэтическая схема путешествия героя в структуре художественного текста

Общие тенденции развития татарского литературного процесса рубежа XX–XXI веков показывают, что разочарование авторов в истории, настоящем и будущем, изменение культурных парадигм и предпочтений, мозаичность постклассического типа культуры привели к популяризации мифопоэтического пласта в произведениях, ориентированных на корневые национальные ценности, и сказались на судьбе художественной литературы этого периода в целом. Как и в других национальных литературах, «акцент на восстановление связей с культурой прошлого, интерпретация ее опорных текстов, идеи которых постигаются в ином, современном контексте» [Ковтун, 2019: 24] обусловили непреходящий интерес ряда авторов к мифопоэтическим структурам, национальным мифам и архетипам (Н. Гиматдинова, Г. Гильманов, Ф. Байрамова, З. Махмуди, М. Кабиров, З. Хаким и др.). Преднамеренное обращение татарских прозаиков к содержательным компонентам мифологической традиции привело к совмещению фантастического, мифологического и жизнеподобного дискурсов [Загидуллина, 2018: 171], позволив авторам выйти за пределы современности – к внеисторическим общечеловеческим, этническим, архетипическим универсалиям, и представить на суд читателя новый миф, основанный на имплицитном воспроизведении «исходных» мифологических элементов и универсальных сюжетобразующих матриц.

Известно, что среди разных форм мифопоэтического мировоззрения особое место занимают космогонические мифы, «которые описывают пространственно-временные параметры вселенной, т.е. условия, в которых протекает существование человека и помещается все, что может стать объектом мифотворчества» [Мифы народов мира, 1988: 6], и эсхатологические мифы,

которые «в противоположность большей части мифов, повествующих о важнейших событиях прошлого – времени мифологического, содержат пророчества о будущем конце света» [Мифы народов мира, 1988: 670]. На уровне мифологических персонажей акт творения связывается с персоной божественного творца, а далее с деяниями, достижениями и завоеваниями культурного героя. В работах зарубежных исследователей (В. Тэрнер, М. Элиаде, Дж. Кэмпбелл, Дж. Харрисон) был выдвинут тезис о том, что в основе героического мифа лежат два универсальных для человеческой истории события – сотворение мира и становление личности. Иными словами, в мифологических сказаниях и героическом эпосе народов мира рождение героя и его странствия представлены в аспекте ритуала инициации, а подвиги, свершения и смерть соответствуют этапу мироустройства, созиданию Космоса из всеобщего Хаоса.

Сотворение мира представляет собой многократно повторяющийся акт. «То, что было вызвано к жизни в акте творения, – пишет В.Н. Топоров, – стало условием существования и воспринималось как благо. Но к концу каждого цикла оно приходило в упадок, убывало, «стиралось» и для продолжения прежнего существования нуждалось в восстановлении, обновлении, усилении. Возможности ритуала в этом отношении определялись тем, что он был как бы сопряжен акту творения, воспроизводил его структурой и смыслом, и заново возрождал то, что возникло в акте творения» [Топоров, 1988: 15]. Герой, воспроизводивший действия творца-демиурга, был этим творцом и всеми последующими, таким образом, события героического мифа снова и снова повторяют космогонический акт, представленный различными вариациями героя и событий творения.

Повествования о странствиях героя проходят в три стадии и соответствуют схеме переходного обряда по А.В. Геннепу: 1) выход испытуемого за пределы социума; 2) испытания и имитация временной смерти; 3) возвращение в коллектив. «Смена социального статуса, составляющая основную цель инициационных испытаний, предполагает разрушение социальной роли, открепление личности от группы, символическое изъятие индивида из

социальной структуры на некоторое время, те или иные испытания, контакт с демоническими силами вне социума, ритуальное очищение и возвращение в социум в иную его часть, в другом статусе» [Мелетинский, 1976: 226].

В нарратологии и сравнительной мифологии путешествие героя, или мономиф, является общим шаблоном историй, в которых герой отправляется в приключение, побеждает в решающем кризисе и возвращается домой измененным или преображенным. В структурном исследовании сказки, проведенном В.Я. Проппом [Пропп, 1986], мотив путешествия героя рассматривался в его отношении к ритуалу инициации, в основе которого лежала преждевременная смерть испытуемого. Аналогичные концепции предлагались в работах психолога Отто Ранка и антрополога Лорда Раглана, однако схема универсального мифа о героях была популяризирована Джозефом Кэмпбеллом, который под влиянием аналитической психологии Карла Юнга использовал мономиф для деконструкции и сравнения религий. В своей книге «Тысячеликий герой» он описывает схему повествования следующим образом: «Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного, там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу; из этого исполненного таинств приключения герой возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам» [Кэмпбелл, 1997: 15]. Дж. Кэмпбелл описывает 17 ступеней мономифа: «зов к странствиям; отвержение зова; сверхъестественное покровительство; преодоление первого порога; «во чреве кита»; путь испытаний; встреча с Богиней; искушение; примирение с отцом; апофеоз; награда в конце пути; отказ от возвращения; волшебное бегство; спасение извне; пересечение порога, ведущего в мир повседневности; властелин двух миров; свобода жить» [Кэмпбелл, 1997: 15-16]. Не каждый мономиф обязательно содержит все 17 ступеней в явном виде; некоторые мифы могут фокусироваться только на некоторых из них, в то время как в других порядок может меняться. 17 ступеней могут быть организованы несколькими способами, однако обязательно включают разделение на три акта: исход, инициация, возвращение.

В работах отечественных исследователей поиски «мономифа» не стали доминирующей тенденцией, однако результаты реконструкции «основного мифа», представленные в работах В.В. Иванова и В.Н. Топорова, были применены впоследствии к анализу художественной литературы. С точки зрения В.Н. Топорова, «универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которой зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому («видимому»), космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое («невидимое»), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования и может происходить лишь в сакральном центре пространства (оно максимально семиотично; «вдруг стало видимо далеко во все концы света», – говорится о нем), противостоящем профаническому пространству, и в сакральной временной точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается» [Топоров, 1995: 204]. В связи с этим отдельные произведения мировой литературы трактуются как продолжение мифопоэтической традиции и сюжет космогонического мифа, когда миру грозит рецидив хаоса и герой восстанавливает порядок путем поединка с врагом, отправившись при этом в путешествие, которое определяется как универсальная мифопоэтическая схема путешествия героя.

С этих позиций могут быть рассмотрены романы Г. Гильманова «Албастылар» («Лесные духи», 2001) и М. Кабирова «Убырлар уянган чак» («Когда просыпаются вампиры», 2008), ставшие ярким явлением татарской прозы и свидетельствующие об активных творческих поисках художников слова. Основная сюжетная схема рассматриваемых произведений представляет собой последовательность событий, характерных для универсальной мифологической модели – путешествия героя и раскрывающих процесс становления личности,

восхождения к «высшему» в себе, т.е. ряд инициационных испытаний, воспроизводящих трехчастную структуру обрядов перехода.

Важнейший компонент мифопоэтической структуры текста – сюжет в романе Г. Гильманова «Албастылар» и М. Кабирова «Убырлар уянган чак» сочетает в себе реалистический и мифологический планы повествования. Реалистический план романа «Албастылар» основан на изображении жизненного пути простого деревенского парня Халима, описании его взаимоотношений с матерью и деревенскими жителями, неоднократных уходов из дома и обретении счастья во вновь созданной семье. В романе «Убырлар уянган чак» реалистический сюжет произведения начинается с описания поездки Илхама на лето к бабушке, а дальнейшее развитие событий происходит в деревне, где он встречается с другом детства, сталкивается в различных ситуациях с деревенскими жителями, делится с читателем семейными воспоминаниями. Мифологический пласт повествования раскрывает цепь событий, характеризующих жизнь главных героев в ирреальном плане, где они сталкиваются с мифологическими персонажами – *албасты* и *убыр*, проходят этапы взросления и выходят победителями в ходе вынужденных испытаний, выпавших на их судьбу.

Роман М. Кабирова «Убырлар уянган чак» опирается на мифологическую модель путешествия героя в соответствии со ступенями основного мифа. Завязка сюжетного повествования начинается с приезда Илхама на лето к бабушке – **отделения** от своего привычного пространства. По пути в деревню из разговора пожилых односельчан он узнает, что в деревне завелся *убыр* («*убыр ияләшкән*»). Именно это послужило причиной того, что любимая девушка Илхама – Нафиса вынуждена была переселиться на другой конец деревни. Собственно говоря, именно встреча с ней и была целью его путешествия. Эти моменты в мономифическом сюжете выступают как *зов к странствиям*. Параллельно с основным повествованием приводятся размышления-воспоминания героя о его отце, о его жизненных принципах, которые задают тон повествования на пути возмужания главного героя. Позже герой приходит к *отвержению зова*: Илхам

разочаровывается в своей поездке, желает поскорее уехать. Однако зов его не отпускает, желание найти любимую девушку, разобраться с событиями, происходящими в деревне, заставляет его вступить на предначертанный путь.

Особую категорию основного мифа составляют персонажи-наставники, с которыми связан ряд сюжетных функций. Это персонажи, с которыми сталкивается герой при вступлении на путь испытаний. «Нередко сверхъестественный помощник выступает в мужском обличе. В сказке это может быть некий маленький лесной человечек, некий чародей, отшельник, пастух или кузнец, появляющийся для того, чтобы дать амулет или совет, который потребуется герою. Более высокоразвитые мифологии представляют в этой роли возвышенный образ наставника, учителя, паромщика, проводника душ в потусторонний мир» [Кэмпбелл, 1997: 79]. Таковым является образ Хидията – безногого инвалида, оказавшего впоследствии герою *сверхъестественное покровительство*, заменившего ему отца в его неотвратимом путешествии и указавшего на тернистый путь к истине. *“Хидият, кырыкка житеп килгэн буйдак ир, фермада каравылчы булып эшлэсэ дэ башлы кеше, белмэгэн нэрсэсе юк. Болай карап торуга ул сау-саламэт кешегэ охшап тора, фикер сөрешендэ дэ, атлап йөрешендэ дэ бер генэ кыешлык та тапмассың”* (Кэбиров, 2019: 18) (“Хидият, мужчина лет сорока, хоть и работает сторожем на ферме, очень умен, нет ничего, чего бы он не знал. Смотришь на него и видишь перед собой здорового человека, в котором не найдешь ни малейшего изъяна ни в мыслях, ни в походке”). В отношении данного персонажа с самого начала задается особый тон: он представляется как человек большого ума, непохожий на других. Именно из его уст Илхам и Айрат узнают о реальной ситуации, происходящей в деревне, ее причинах и возможных последствиях. Слова Хидията: *“ – Без эле аңлап та бетермибез. Тик зур бала килэ безгэ, егетлэр. Тормышның тамыры булган авылны юкка чыгарачак бала. ... Э бит уйлап карасаң, песилэргэ кадэр дэ бик күп нэрсэлэр юкка чыкты, – дип дэвам итте Хидият. – Дин юкка чыкты. Күпме матур йолалар! Гэм экренләп кенэ кешелэр арасындагы жылылык, ярдамчеллек юкка чыкты. Намус. – Гэм ул яртылаш эчелгэн чәкүшкәсен атып бәрде. – Элек*

менә бу нәрсәне якын да китерми торганнар иде. Хәзер исә хатыннар да эчә” (Кэбирова, 2019: 20-21) (“– Мы еще не до конца понимаем. Но большая беда грядет, ребята. Беда, которая уничтожит деревню, в которой заключается корень жизни. ... А ведь, если подумать, и до кошек многое исчезло, – продолжил Хидият, – религия исчезла. Сколько прекрасных обрядов! И постепенно теплота и сочувствие между людьми исчезли. Совесть. – И он выкинул наполовину выпитую чекушку. – Раньше этого и близко не было. А теперь и женщины пьют”) звучат как пророчество о будущем татарской деревни, раскрывают причины деградации деревенских жителей, погрязших в грехах, пьянстве, отказавшихся от языка, культуры, религии. В сознании читателя возникает полемика между настоящим и прошлым: интрига, заданная в повествовании, ставит вопрос о мифологической или человеческой природе *убыр*.

В своем путешествии в «иной» мир герой продвигается вперед, пока не приходит к порогу, за которым открывается вход, где правят некие высшие силы. **Пересечение порога** в романе ассоциируется с исчезновением дома Хидията, где молодые люди – Илхам и Айрат проводят ужасающую ночь после превращения своих родственников в *убыр*. Дом Хидията раскрывается как пространственный и временной рубеж в «иной» мир. С пространственной точки зрения он становится последним оплотом «своего» мира, который к рассвету сжимается до уровня границы, за которой бушует нечистая сила. Уничтожение дома представляет собой разрушение границы между реальным «освоенным» миром людей и «неосвоенным» миром демонической силы и переход героя в **промежуточное состояние**.

Следующим локусом становится территория поселения, которая может быть определена как переходное к хаосу пространство, обладающее качествами и упорядоченности, и неупорядоченности. В целом территория поселения представляла собой пространство с кольцевой организацией, где друг в друга вложены круги, значимость которых на полюсах освоенное-неосвоенное движется в направлении дома, все более усиливая и концентрируя значение освоенного. События, произошедшие в романе, разрушили эти границы, актуализировав

семантику неосвоенного – хаотического пространства. В соответствии с народной традицией прорыв «чужого» в «свое», размывание границ между мирами приводит к усилению магической силы демонологических персонажей. Хидият несколько раз обращает внимание Илхама на то, что убыр меняются, становятся с каждым разом все сильнее и умнее. Если до этого они приходили только по ночам и на них действовали стандартные обереги, то сейчас они нападают даже днем, растворившись среди людей. С хронологической точки зрения ночь представляет собой объединяющую точку мифологического и реального времени. Ночное происшествие и битва с *убыр* ассоциируются с мифологической катастрофой, рецидивом хаоса, так как наутро Илхам и Хидият попадают в размытую пространственно-временную точку – беззвучную пустоту, совместившую мифологический и реальный миры. Исчезновение дома Хидията символизирует умирание «прежней» деревни – оплота нравственной чистоты и этнического единства, далее на пути героев господствует неопределенность. *“Өйләрнең тәрәзәләре ватылып беткән, ә кайсыларының түбәләрендәге калайлар, шиферлар йолкып ыргытылган. Йорт стеналарында, койма такталарында – укмашып каткан кан. Коймалар буйдан буйга тулысынча диярлек жәсимереләп төшкән, һәр өйнең ишегалдында торган машиналар яньчелгән, ауган, баштүбән килгән. Урам буенда вампирга әйләнәп өлгермәгән кешеләрнең үле гәүдәләре, умырып алынган аяк-куллары, башлары, эчке әгъзалары аунап ята”* (Кәбиров, 2019: 40) (“Окна в домах были разбиты, а на крышах некоторых из них было содрано покрытие. На стенах домов, на заборах – запекшаяся кровь. Заборы были почти полностью разрушены, машины, стоявшие во дворе каждого дома были разбиты, перевернуты, пришли в полную негодность. На улицах валялись трупы людей, не успевших полностью превратиться в вампиров, отрубленные конечности, головы, внутренние органы”) Дом Хидията создает представление о пределе, за которым простирается незнакомое пространство и начинается настоящее испытание в перевернутом пространстве деревни.

Пройдя порог, герой оказался в фантастическом мире, где правят демонические существа – *убыр*. Именно здесь ему нужно пройти инициацию,

пройти через весь **путь испытаний** и возродиться в новом статусе. Испытание побуждает героя к пониманию жизненных смыслов, определению ценностных ориентиров, именно здесь он понимает цель своей жизни и находит «себя». Лишь пройдя испытания, герой готов к следующему этапу путешествия. На данном этапе герою неявно помогают советом сверхъестественные силы, о существовании которых он может и не знать. Центральной точкой пространства переродившейся деревни является клуб, где и происходят все последующие ужасающие события, изжившие «человеческое» в человеке. Впервые попав внутрь клуба, герой выходит оттуда невредимым и при этом получает ценные знания о природе *убыр*, способах борьбы с ними, их особенностях и слабостях из книги, которая совершенно случайно вдруг оказалась перед его взором. *“Мин инде башка урынга күчәргә жьенган идем. Белмим, бәлки, башка урынга китәргә, ә бәлки, баягы кыштырдау урынын карап киләргә теләгәнмендер. Ни генә әйтсәң дә, ул тавыш миңа тынғылык бирми иде. Авыз тутырып “тавыш” диярлеге дә юк инде аның. Кыштырдаумы, мыштырдаумы шунда... Ни генә булмасын, ул минем иркемне чикли... Атларга жьенган жьирдән кинәт туктап калдым һәм башкалардан аерылып торган бер китапка үрелдем. Бу инде иске китап иде, нәширияттан киеп чыккан күлмәге күптән тузган һәм аны гади катырка белән тышлап куйганнар. Тышлыгында берни язылмаса да мин эчке бер сизенү белән аның мин эзләгән нәрсә икәннен тойдым. Бәлки, алай ук түгелдер. Тышлыгында язуы бар китапларның кирәкле нәрсә түгеллеген карап ташлау белән чамалыйсың. Ә бу... Тышында берни дә булмагач, мин аңа аерым игътибар, аерым өмет белән үрелгәнмендер. Аның чыннан да вампирлар турында икәннен белгәч, бәхет алмасы тапкандай булдым”* (Кәбиров, 2019: 52) (“Я уже собирался перейти в другое место. Не знаю, может быть, я хотел уйти в другое место, а может просто осмотреть то место, откуда доносился звук. Что не говори, но этот звук не давал мне покоя. Да и “звуком” его не назовешь. То ли шуршание, то ли трепыхание. Что бы это ни было, оно ограничивало мою свободу... Я вдруг остановился и наткнулся на книгу, которая отличалась от других. Это была уже старая книга, издательский переплет давно устарел, и обложили ее обычной

картонкой. Хотя на обложке ничего не было написано, я нутром почуял, что это то, что я искал. Возможно, не совсем так. По надписи на обложке сразу определяешь нужна ли тебе книга. А тут... Из-за того что снаружи ничего не было, я, наверное, возлагал на нее особые надежды. Узнав, что она, действительно, о вампирах, я как будто нашел яблоко счастья”).

Вооружившись волшебными знаниями о чудовищах, с которыми предстояло героическое сражение, Илхам проходит трудные испытания: пытается остановить беснующуюся толпу, желающую попасть в клуб, чтобы провести там ночь; скрывается от преследования толпы, которая ополчилась против него, указавшего на их сумасшествие; переживает из-за «потери» помощника; попадает в руки «новой» власти и оказывается в предсмертном состоянии. Пространство деревни в произведении представлено как аллегорический образ прошлого, которое привело в такому настоящему. Кризисная ситуация, возникшая в результате нападения демонических сил, не сплотила людей, а наоборот, заставила их потерять себя, закрыть души в «собственных» клетках безразличия, что и привело к установлению новой власти, уничтожению сильной части населения, способной на преодоление препятствий. *“Барыбызга уртак булган читлек – бакчадан тыш, һәркайсыбызның үз читлеге бар һәм без шуны ватып чыга алмыйбыз. Әгәр шул читлекне җимерә алсак, без зур көч булыр идек. Ләкин... Иң коточкычы шул иде”* (Кэбиров, 2019: 78) (“Общая для всех нас клетка – полисадник, кроме нее у каждого из нас есть своя клетка, и мы не можем ее сломать. Если бы мы смогли разрушить эту клетку, мы стали бы огромной силой. Но... И это и было самым страшным”).

Однако автор не ограничивается только личностным уронем раскрытия проблемы, он ищет истоки нынешней ситуации в прошлом народа, в человеческой сущности, не изменившейся на протяжении веков. Структурирование повествования в соответствии с мифологическими схемами мифомышления позволяет вывести конфликт нравственного-безнравственного с индивидуального уровня на более масштабный, раскрыв проблему в глобальном контексте. Интертекстуальность сюжета отсылает сознание читателя посредством

видений главного героя в прошлое, тем самым возникает ассоциативная связь происходящих событий с падением Казанского ханства. Плач царицы, причитающей над своим народом и государством прочитывается как образ Сююмбеки. “ – *Кызганыч син, канлы, кайгылы шәһәр! Синең башыңнан таҗың төште. Син хәзерендә тол хатын кебек булып калдың. Син хужа түгел, инде кол булдың. Синең атаклылыгың барысы да китте. Син башсыз арыслан кебек, хәлсез калып, беттең, һәрбер падишаһлык акыллы падишаһ илә идарә ителә, көчле гаскәр илә сакланыла. Шулар булмагач, кем синнән падишаһлыгыңны алмас?*

Синең көчле ханың үлде, башлыкларың көчсезләнде, кешеләрең боекты, башка падишаһлыктар сине якламады, аз булса да сиңа ярдәм бирмәде, шуңа күрә син җиңелдең. Менә хәзерендә син үткәндәге атаклылыктарыңны, андагы бәйрәмнәрне, андагы җыеннарны, андагы кәеф-сафаларны сагынып, минем илә бер ела!” (Кэбиров, 2019: 78) (“ – Жаль тебя, кровавый, печальный город! С твоей головы упала корона. Ты как вдовец. Ты не хозяин, а раб. Ты больше не знаменит. Ты, как лев без головы, обессилел, всякое государство управляется мудрым падишахом и охраняется сильным войском. Раз нет того, кто не позарится на твое могущество?

Умер твой сильный хан, ослабли твои начальники, люди твои грустны, другие падишахи не поддержали тебя, и ты потерпел поражение. Плачь же со мной по своему прошлому, по праздникам, по обрядам, по радостным дням!”). Воссоздание картины прошлого позволяет рассмотреть нравственный конфликт добра и зла в более широком историческом контексте, идея государственности реализуется через мотив судьбы нации и ее будущего сквозь призму образа мифологического героя-спасителя.

Основное действие романа структурируется как звенья последовательного испытания: герой, сталкивающийся с демоническими силами на каждом этапе своего пути, постепенно осваивает навыки борьбы, необходимые для победы над ними. Примирение с отцом как кульминационный этап реализуется в полном соответствии с логикой мифа. Именно его слова вспоминает Илхам, в момент

ухода в иной мир – превращения в *убыр*, что и позволяет ему собраться с силами и лишиться это существо магической силы, забрав ее себе. В то же время ему нужно принять Хидията, с которым он прошел все трудности и испытания. Примирение с отцом – один из главных моментов в борьбе героя, свидетельствующий об окончании пути. На финальных этапах победа над *убыр*, восстановление баланса соотношения злых и добрых сил в мире является следствием и выражением гармонизации внутреннего «Я» героя. Эту мысль подтверждает Хидият, говоря *“Хэзер син гади егет кенә түгел, ә убырларның көчен дә үзәндә туплаган кеше ич. Син яңа кеше”* (Кәбиров, 2019: 132) (“Теперь ты не просто обычный парень, а человек, который собрал в себе все силы *убыр*. Ты новый человек”), т.е. герой возрождается в новом статусе и объединяет два мира – реальный и мифологический, мир людей и демонических существ.

Инициационная схема приключений героя, выявленная при анализе романа М. Кабирова «Убырлар уянган чак», представляет собой трехчастную структуру, соответствующую обрядам перехода, и реализует архетипические мотивы встречи с помощником, битвы мифического отца с сыном, гибели и последующего символического воскресения. Универсальная мифопоэтическая схема путешествия героя повторяется и в процессе развертывания сюжета романа Г. Гильманова «Албастылар», что говорит о мифологическом принципе повествования. На присутствие инициационного мотива в коллизиях, происходящих в жизни Халима, указывает М.И. Ибрагимов, интерпретирующий его как мотив физического и духовного возмужания героя [Ибрагимов, 2003: 49]. Однако здесь автор усложняет структуру мифологического сюжета, используя циклическую композицию. В инициационную ситуацию автор помещает Халима несколько раз. В художественном пространстве произведения вырисовывается более сложная циклическая реализация мифологической модели путешествия героя, которая приходит к своему логическому завершению через несколько повторяющихся этапов. При сопоставлении романного пути Халима с моделью инициации мифологического героя вырисовывается определенная схема, этапы которой могут быть представлены следующим образом:

Первая попытка. *Деревня Камперле и лесная поляна. Халим попадает в руки мифических существ – албасты, обитающих в лесу, раскрывается история его жизни и любви, воспоминания и попытка жить по-прежнему в родной деревне, заканчивающаяся самовольным, но и вынужденным уходом в лес.*

I. Обряды отделения.

1. *Зов к приключениям.* Момент, повлекший за собой цепь событий, характеризующихся постоянной сменой гибели и воскресения героя связан с внезапным уходом Халима в районный центр, который можно охарактеризовать как *зов к странствиям* и отделение от привычного сообщества деревенских жителей. *Зов к странствиям* переносит героя в область неизвестного, влечет за собой смену пространств. Халим, следуя судьбе, внезапно отправляется в районный центр за покупками. *“Күптән чыкканы юк иде бу якларга. Нәкыйп абыйларга кайткан кала кунагының машинасында бер урын булу ярап куйды. Хәлим шунда ук ризалашты”* (Гыйльманов, 2003: 6) (“Давно он не приехал сюда. У гостя из города, приехавшего к семье Накипа, было место в машине. Халим сразу же согласился”). Он сменяет пространство деревни на доселе неизвестную ему действительность, по собственной воле отправляется в странствия. И именно после этого главный герой романа впервые становится на путь инициации.

2. *Преодоление порога в иной мир.* Возвращение Халима домой из районного центра связано с прохождением пути-дороги, прорезывающей дремучий лес и символизирующей жизненный путь человека, становления его как личности. В этот момент Халим преодолевает «первый порог» своего путешествия, являющийся характерной чертой мифологического сюжета. Сопровождаемый направляющими его и помогающими ему персонификациями его судьбы, герой продвигается к порогу – «входу в царство, где правят некие высшие силы. За порогом тьма, неизвестное и опасность» [Ибрагимов, 2003: 84]. Преодоление магического порога является переходом в мифологическое пространство, в сферу возрождения, и отделением от «своего» пространства.

Следуя по каменной, извилистой дороге, Халим попадает в «изломанный мир», затерянный во времени и пространстве и символизирующий порог между

сакральным и профанным мирами. При попадании в изломанный мир светлой лесной поляны, у Халима возникает чувство отрешенности от действительности. “Таш юл буйлап эlege “Сынык дөнъя” эченә килеп керүгә, тагын бер сәер һәм шомлы тойгы кичерәсең – камылларда тулышып, башларын асылындырып утыручы иген басуы эле генә күзләрне әрнетерлек дәрәжәдә ялкыткан урман яшеллеген каплап-томалап куя. Гүя: “И кеше, әйдә, берәз гына шушы урманда ял ит, минем гәрәбә төсле тәнәмә кагылып уз, сихри дөнъяма кереп чык, - ди иде” (Гыйльманов, 2003: 10). (“Как только по каменной дороге попадаешь в этот “изломанный мир”, ощущаешь какое-то странное и зловещее чувство – колосющееся хлебное поле, закрывает собой лесную зелень, которая только что слепила глаза. Как будто говорят: “О человек, отдохни немного в этом лесу, коснись моего янтарного тела и войди в мой волшебный мир”).

Встреча на поляне с *албасты* – демоническими силами, пришедшими за Халимом, заканчивается его насильным уводом в лес. Причина победы *албасты* над Халимом – впадение в состояние сна, так как пришелец не должен спать, потому что это выдает в нем живого. «Сон имеет здесь такое же значение, как и запах. Живые узнаются потому, что они пахнут, спят и смеются. Мертвые этого не делают. Естественно, поэтому, что страж, охраняющий царство мертвых от живых, пытается по запаху и сну узнать природу пришельца» [Пропп, 1986: 62]. Связь запрета сна со сферой рождения и смерти, т.е с основой обряда инициации доказывает, что увод спящего Халима в царство мертвых становится началом его инициационного пути.

II. Промежуточный период.

3. *Символическая смерть в царстве мертвых.* Обряд посвящения всегда производился в лесу. Герой неизменно оказывается в лесу, «именно здесь начинаются его приключения. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Он дремучий, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный. Лес, с одной стороны, отражает воспоминание как о месте, где производился обряд, с другой стороны – как о входе в царство мертвых» [Пропп, 1986: 40].

Халим, попав в пространство леса, переживает символическую смерть – теряет память и речь, забывает прежнюю жизнь, родных и близких. В лесу, представляющем темным и дремучим, Халим попадает в царство мертвых, так как здесь живут немые люди, также как он, забывшие свое прошлое. Окончательное приобщение к сонму мертвецов происходит после первой трапезы, потому что «пища мертвых придает им специфическую волшебную, магическую силу, нужную мертвецам» [Пропп, 1986: 50]. Подтверждение данной гипотезе находим и в тексте романа: *“Өстэл артындагылар авызларына капкан ризыкларын тыныч кына чэйнэүлөрдө булдылар. Халим мондагы кануннарны белми иде эле. Килэчэктэ: “Күпме тизрэк ашасаң, көчөң шулкадэр тизрэк бетэ”, - дигэн сүзнө карчыклар теленнэн күп мартэбэлэр ишетэчэк ул”* (Гыйльманов, 2003: 80) (“Те, кто был за столом, мирно жевали то, что у них было во рту. Халим еще не знал этих законов. В будущем он много раз услышит из уст старух фразу: «Чем быстрее ешь, тем быстрее заканчивается твоя сила»). С едой связана сила Халима: чем больше он приобщается к еде мертвых, тем быстрее теряется его сила. Так, в магическом пространстве леса Халим переживает символическую смерть, приобщившись к миру мертвых и забыв свою прежнюю жизнь.

4. *Возрождение героя.* В архаических мифологических сказках присутствует мотив «звериной (тотемной) жены (мужа)». «Женитьба на тотемной жене двойным способом, хотя и отдаленно, соотносится с историей попадания во власть демонического существа», во-первых, потому что «тотемное царство, откуда появилась жена, и где ее обычно ищет герой, иногда приобретает демонические черты» и, во-вторых, потому что «пребывание героя у лесного демона сопоставимо собрядом посвящения, а пребывание героя в тотемном царстве – с брачными обычаями» [Мелетинский, 1976: 56]. Мотив брака с чудесным существом, большей частью имеющим зооморфную оболочку, широко распространен в мировом фольклоре.

В романе «Албастылар» мотив «звериной жены» возникает в момент встречи Халима с Майей, девушкой, украденной лесными старухами, унесенной в лес и вскормленной молоком волчицы. Девушка начинает выполнять

хозяйственные обязанности жены в отношении Халима, помогает ему, приподнимает пелену его беспамятства. В знаковой ситуации – встрече с волками прослеживается связь Майи – лесной девушки – с животным миром. Автор описывает психологическое состояние и поведение Халима и Майи в этой ситуации (испуг Халима и бесстрашие Майи) и, как следствие, отход волков. Здесь очевидно родство Майи с волками, которые признали в ней сородича и вынуждены были отойти. Волчица – тотемное животное тюркских народов, что подразумевает тотемность Майи, принадлежащей к клану волков.

III. Обряды включения.

5. *Возвращение к людям.* Любовь к лесной девушке возвращает Халима к жизни: он крепчает духом, теряет страх перед *албасты*, колдовские чары перестают на него действовать, он убегает из леса, и к нему постепенно возвращается память. Сила любви возрождает Халима, любовь превращается здесь в живительную силу, способную осуществить духовное возвышение и очищение героя. “*Майя белән булган урында Хәлим кабат туды, кабат уянып, яши башлады. Хәтере кайтмаса да, күңеле ачылып, бөтен хисләре кайтты, бу хисләрдән бөреләнен, яңа хыяллар, киләчәккә яңа өмет туды*” (Гыйльманов, 2003: 81) (“Там, где Халим был с Майей, он снова родился, снова проснулся и стал жить. И хотя память не вернулась, все чувства вернулись, от этих чувств родились новые мечты, новые надежды на будущее”). Демонические силы – *албастылар* возвращают Халима обратно в деревню после заключения договора с Майей: она обещает им больше не встречаться с Халимом. Любовь в лице Майи обеспечивает духовное и физическое воскрешение героя, его возврат к живым, в родную деревню. Так, заканчивается первый этап инициационного пути героя, из которого он выносит понимание силы любви и потерю страха перед *албасты*.

Вторая попытка. *Халим вновь уходит в лес, находит свою жену, ребенка и возвращается с ними в деревню.*

I. Обряды отделения.

1. *Зов к приключениям.* В фольклоре многих народов одна из причин, по которым герой отправляется в путь – похищение девушки демоническими силами

– находит отражение и в романе Г. Гильманова «Албастылар». Халим, вернувшись в деревню в беспамятстве, постепенно вспоминает все пережитые события, и на фоне темных красок дремучего леса ярким пятном в его памяти всплывает воспоминание о Майе. С этого дня Халим не находит места и душой все время рвется к Майе, а впоследствии уходит в лес на ее поиски.

Здесь важно указать на один момент, связанный с уходом Халима. Он, отправившись в лес на поиски любимой, не предупреждает свою мать, тем самым обрекая ее на муки ожидания и одиночества, так автор показывает, что инициационный процесс Халима еще не завершен, не достиг своего апогея, так как герой не способен понять страдания Матери и оценить великодушие и милосердие, поэтому должен подвергнуться дальнейшей инициации.

2. Преодоление порога в иной мир. На первом этапе инициации Халим попал в царство мертвых, преодолев порог – светлую поляну на дороге, окружающей лес. На втором этапе возникает аналогия с первым, но в то же время существует и различие в процессе преодоления порога, здесь появляется незнакомец – страж порога. «Герой продвигается вперед в своем приключении до тех пор, пока не приходит к стражу порога, стоящему у входа в царство, где правят некие высшие силы. Такие хранители оберегают мир с четырех сторон – а также сверху и снизу – они определяют границы настоящего и горизонт жизни героя» [Кэмпбелл, 1997: 84].

Стражем порога в романе «Албастылар» становится старец-путник, который встретившись герою в пути, довозит его до границы сакрального мира. Старец-путник, с одной стороны, характеризуется как страж порога, с другой – он ассоциируется с архетипическим образом Хызыр-Ильяса, т.е. архетипом Старого Мудреца в национальном мировосприятии. Здесь следует отметить, что функция стража порога, как медиатора между сакральным и профанным мирами, занимает важное место в национальной культурной традиции и приобретает первостепенное значение в процессе определения семантической структуры архетипического образа Старого Мудреца. В его обличье Халим получает мудрое покровительство (старец иносказательно рассказывает о происхождении Майи,

приподнимает пелену неизвестности в будущем Халима, дарит герою оберег от злых сил), предупреждает об опасности дальнейшего пути. Из уст Старца, близкого к сказочным белобородым старикам, звучат роковые слова, перевернувшие впоследствии мировоззрение Халима, и приведшие его к пониманию того, что *албасты* – это борьба злого и доброго начал в душе человека, а истинные *албасты* – жители деревни. Однако в этот момент слова путника воспринимаются героем лишь как предупреждение и преодолев порог иного мира с помощью мудрого покровителя, Халим вновь попадает в лес – мир злых сил.

II. Промежуточный период.

3. *Символическая смерть в царстве мертвых. Борьба с демоническими силами.* Возвращение Халима в лесное пространство можно расценивать как символическую смерть, а его обман *албасты* – как победу над демоническими силами. Вернувшись в лес, Халим умирает, чтобы снова возродиться: он притворяется поддавшимся чарам *албасты*, тем самым, с одной стороны, символизируя смерть, с другой, победу над ними. «Если герой сам стал жертвой демонического существа, то его спасение совершается не посредством богатырского поединка, а с помощью особой ловкости, хитрости и магии» [Мелетинский, 1994: 54], что и происходит с героем романа, который с помощью оберега – пупка обманывает старух, спасает себя и свою семью. Возвращение героя с магическим оберегом в царство мертвых необходимо ему для спасения сакрального микрокосма, представленного в данном контексте в образах Майи и дочери Геляш (Гөлэш). Для осуществления этих намерений, он должен быть для всех близких ему людей неузнаваемым (по крайней мере временно), что и происходит в тексте романа: Майя не узнает в нем прежнего Халима, думая, что он вновь подвергся колдовским чарам *албасты*. Вместе с тем интуитивно она почти узнает его, потому что это связано с репродуцируемым в сюжете романа мифологическим мотивом временной разлуки и последующего соединения супругов. Мотив неугасающей любви помогает им в дальнейшем узнать друг

друга и воссоединиться. Герой выполняет мифологическую сакральную миссию, став неузнаваемым, вызволяет семью из рук демонических сил.

III. Обряды включения.

4. *Отцовская инициация – столкновение и примирение с архетипным врагом – отцом. Возрождение и возвращение к людям.* Мотив примирения-непримирения мифологического героя с отцом в тексте «Албастылар» вполне очевиден. Согласно общей схеме мифа, герой после прохождения им обряда инициации и посвящения должен примириться с отцом, т.е. получить признание со стороны отца-создателя. В случае непризнания отца герой изгоняется или погибает [Кэмпбелл, 1997: 135].

В романе «Албастылар» на втором этапе обряда посвящения происходит узнавание и примирение сына с отцом, причина чего кроется в окончании инициационного пути и восхождении личности к собственному «я», так как Халим, переборов *албасты* в своей душе, с одной стороны, возродился к жизни, женился на тотемной супруге, с другой, стал отцом. «Утрата отца и жизнь без отца расценивается как разрыв связей с человеческим обществом. Обжигающая пустота на месте отсутствующего отца – это рана в сознании каждого героя» [Сергеева, 2004: 223], поэтому обретение отца для Халима равноценно прохождению инициационного этапа, приведшего к возобновлению связей с людьми и возвращению в общество.

Примирение с отцом, освобождение Халима вместе с семьей из дремучего леса, где время теряет свой смысл, означает его символическое возвращение к жизни, т.е. воскресение. Сам герой воспринял это именно так: с надеждой на светлое будущее отправился в деревню, веря в доброту людей. Однако покинув темное, замкнутое пространство, Халим попал в безграничный враждебный мир деревни, жители которой оказываются ему неизвестны. То, что до сих пор казалось истиной, оказывается ложью, вера теряет свой смысл и становится неверием. Первым столкновением с внешним разомкнутым пространством явился тот факт, что жители покрасили ворота Халима дегтем. В этой ситуации раскрывается сущность человеческой природы, и расширяется смысловая нагрузка

мифологического образа: деревенские жители сами оказываются албасты. “*Үз жәннарын буяп киткәннәр алар кара дегеткә. Капканы чистартып та, алыштырып та була, ә менә пычранган күңелне юып, алыштырып булмый, – ди Мәннан карт*” (Гыйльманов, 2003: 121) (“Свои души они покрасили в черный деготь. Ворота можно и почистить, и заменить, а вот грязную душу вымыть и заменить невозможно, – говорит старик Маннан.”).

Конфликт героя с односельчанами становится в повествовании основным, равновесие между внутренним миром (душа Халима) и внешним миром (деревня) разрушается. Растет отчуждение Халима от социальной структуры, и, следовательно, на первый план выходит тема одиночества героя, и некоего, неясного еще ему самому избранничества. Последней каплей в чаше терпения Халима оказывается убийство Майи, которая перед смертью восклицает: “*Күпме тырышсам да, кешеләрдән яраттыра алмадым*” (Гыйльманов, 2003: 188). Таким образом, деревня, воспринимаемая доселе как сакральный мир, оказывается темным царством, скопищем демонических сил, которое герой еще не в состоянии упорядочить, а лес превращается в место спасения для Халима и всего человечества, так происходит «выворачивание наизнанку», характерное для мифологического сознания, и инициация героя оказывается незавершенной.

Третья попытка. *Возвращение Халима в лес с ребенком, смертельная болезнь, исцеление в волчьем логове, приход домой и женитьба на Нафисе.*

I. Обряды отделения.

1. *Зов к приключениям, мудрое покровительство, преодоление порога.* Халим в отчаянии и ужасе от свершившегося – убийства Майи, в третий раз уходит в лес, бежит от «людей», с маленькой дочкой идет по дороге, «смеясь и плача», направляясь в неизвестную ему жизнь, в мир мертвецов, все более удаляясь от социального хаоса. В трагедии, ощущении безнадежности и заключается *зов к странствиям* для главного героя романа. В путь его сопровождает старец-путник, следующий за ним до границы миров – порога и готовый прийти на помощь в любую минуту. “*Ул теге ике жан иясе артыннан бара. Белеп торам: ярдам итәргә тели ул аларга. Урман юлы озын, барыбер бер*

куып житэр аларны, яктылыкка, өметкә, тормышка чыгарга булышыр” (Гыйльманов, 2003: 191) (“Он идет за этими двумя душами. Я знаю, что он хочет им помочь. Лесная дорога длинная, все равно догонит их, поможет выйти на свет, к надежде, к жизни”). Преодолев без препятствий порог – границу двух миров, герой попадает в лесной топос.

II. Промежуточный период.

2. *Символическая смерть героя.* Если при второй попытке инициационных испытаний демонические старухи не смогли навредить Халиму, то сейчас, после потери тотемической супруги, после разочарования в людях, он становится уязвимым для злых существ, ему грозит мир темных природных инстинктов, что вновь возвращает его на первый круг инициации. В древнем обществе главная часть церемонии посвящения состояла в умерщвлении и посвящении неопита, который в результате этого процесса приобретал магическую силу. «Одной из форм временной смерти было вскрытие человека или его разрубание на куски» [Пропп, 1986: 73]. То же самое происходит и с Халимом: *албасты* совершают над ним обряд, в процессе которого разрезается кожа на груди героя. Итог данного обряда – полная безвозвратная потеря памяти, превращение в зомби, однако из этого состояния его спасает Нафиса – сестра-близнец Майи, которая после смерти Майи встает на путь истинный, воспринимается как зеркальное отражение образа Майи и тотемическая супруга Халима. Однако колдовство не проходит бесследно, Халим оказывается смертельно болен и отправляется умирать в лес.

3. *Возрождение к жизни.* В лесу герой попадает в логово волков, где волчица исцеляет его раны и возрождает к жизни. Связь с данной ситуацией прослеживается в фольклоре как помощь духа-покровителя своей жены по линии тотемного родства, а как известно, Майя состояла в родстве с волками. Здесь в повествование вводится мотив приобретения чудесного помощника – волшебного животного – волченка, и магической силы, так как вся колдовская сила старух переходит к Халиму. Тотемические представления были основаны на вере в то, что человек воскрешается духом тотемного животного, «при этом животное становится духом-хранителем человека и связывается с ним неразрывными

родственными узами, в то время как человек отдает зверю на хранение свою душу и в обмен получает от него сверхъестественные способности, т.е. рождается заново, с новыми качествами» [Пропп, 1986: 56]. Данный этап инициации может расцениваться как приобретение знаний предков, мудрость и духовное исцеление. Исцеление человечества зависит от природы: “*Кешене олы афэттэн шушы кояш, чишмә, кошлар, чәчәкләр, күбәләкләр саклап калачак. Аллаһы Тәгалә кешелек дөнъясын урманнан гына мәрхүм итмәсен*” (Гыйльманов, 2003: 132) (“От беды человека спасут это солнце, родник, птицы, цветы, бабочки. Пусть только Аллах не лишит человечество леса”). Здесь раскрывается жизненная позиция писателя – только через единение с природой, с ее животворящими силами человечество спасет мир и себя от краха – понимание данного закона возвращает Халима к жизни.

Четвертая попытка. *Возвращение Халима в лес, борьба с ворами, спасение лесных старух и возвращение домой, завершив путь самосовершенствования.*

1. *Зов к приключениям, преодоление порога.* Четвертое возвращение Халима в лесное пространство вновь связано с обидой, но в данном случае на Нафису, которая призналась в убийстве Майи. Обидевшись на весь свет, Халим, сломя голову, бежит от людей, пройдя три этапа инициации, он все еще не способен к прощению и пониманию, поэтому для окончательного единения с собой, необходимо умереть и воскреснуть.

2. *Символическая смерть.* При возвращении в лес происходит встреча Халима с шабашниками – пьяницами и ворами, воплощающими в данном контексте, демонические силы. Предводитель шайки – сын одной из лесных старух, вернувшихся к своей человеческой сути, но разлука с матерью в раннем детстве искоренила в нем все человеческие свойства, оставив лишь жестокость. В романе он воспринимается как дьявол, вышедший из преисподней на землю, чтобы все сокрушать на своем пути. Из-за золота он избивает свою мать и доводит Халима до предсмертного состояния. Задачей героя становится спасение сакрального мира от демонических сил, где ему помогает дух-покровитель Белый

Глаз. Волчонок спасает хозяина от неминуемой смерти и погибает сам, а вместе с ним уходят сверхъестественные способности Халима.

III. Обряды включения.

3. *Возрождение героя.* На этом этапе инициации Халим наконец понимает истинный смысл жизни, вновь обретает терпение, веру в любовь, искореняет из своей души темные инстинкты и возвращается в деревню, возродившимся к новой жизни, чтобы самостоятельно противостоять социальному хаосу и упорядочить бытие деревни.

Завершенность инициационного пути подтверждается тем, что лес – место его инициационного испытания, где он столько раз умирал и воскресал, в конце романа не принимает его, что означает окончание его становления как личности, посвященность во все возможные знания, духовное возрождение и исцеление. Здесь вновь возникает образ старца-путника – мудрого покровителя, из уст которого звучат слова напутствия в дальнейший путь: *“Син үлмисең. Син әле тудың ғына. Яши генә башладың”* (Гыйльманов, 2003: 212) (“Ты не умрешь. Ты только родился. Только начал жить”).

Инициационный путь героя романа, представленный в повествовании в четыре этапа, по сути, является постижением сакрального языка природы, приобщением к Универсуму, преодолением борьбы злого и доброго начал в душе, процессом самоопределения героя в этом мире. С каждым новым этапом инициации герой углубляет свои познания в жизни: способность на самоотверженную любовь, умение прощать, единение с миром природы, приобщение к семейным традициям, а в конце пути приходит к успокоению внутри себя, пониманию смысла жизни, постижению хаоса чувств, т.е гармонизации микрокосма и макрокосма, преодолению социальных и духовных противоречий. Сюжетное дублирование, на наш взгляд, связано с желанием автора, во-первых, драматизировать ситуацию, подчеркнув сложность прохождения процесса духовного возмужания для героя, во-вторых, продемонстрировать необходимость инициации для становления человека как личности. С каждой новой попыткой пройти этап сложного пути Халим все ближе

приближается к его центру – столкновению с враждебным началом: *албасты* в душе человека, и обретению истинной мудрости, возвращению к своему народу и традициям. Так, посредством уподобления сюжета романа инициационному пути автор передает путь самоопределения и духовного возвышения героя, дает ключ к пониманию таких понятий как смысл жизни, гармония добра и зла, и возводит жизненный путь одного человека в статус вечного и незыблемого процесса становления личности.

Таким образом, сюжет романа Г. Гильманова «Албастылар» восходит к древнейшим мифологическим представлениям, презентованным в художественной структуре ритуалом инициации. Сюжет романа соответствует типичной модели инициационного пути мифологического героя, в которой обнаруживаются следующие этапы: зов к приключениям, преодоление порога, мудрое покровительство, смерть-воскресение, мифическая битва с отцом, приобретение тотемной супруги. Инициационный путь героя проходит четыре этапа, и жизнь Халима предстает как процесс физического и духовного возмужания, постоянного совершенствования, обретения счастья, приобщения к мудрости предков, и восходит по своей структуре к древнейшим мифологическим представлениям, а сам герой воспринимается как культурный герой, участвующий в процессе становления мира.

3.5 Матрица эсхатологического мифа в сюжетопостроении: конструирование настоящего во взаимосвязи с прошлым

История мира в мифологии представляет собой вечную борьбу между Космосом и Хаосом – олицетворениями порядка и неупорядоченности, что актуализирует концепцию восприятия мира как череду вечно повторяющихся событий. Признание конечности мира связано с его периодической воспроизводимостью после катастрофической гибели. В эсхатологическом сценарии процесс космогонии приобретает обратную направленность, что проявляется в доминанте хаоса и предельном обострении существующих

противоречий. Мифологические и религиозные мотивировки мифа о конце света и всеобщей гибели человечества сохраняются на протяжении всего исторического процесса и периодически реализуются в текстах художественной культуры, вместе с тем традиционные мотивировки периодически сменяются на новый рационалистский подход. Однако матрица эсхатологического мифа, рассмотренная нами ранее, сохраняется и воспроизводится с удивительным постоянством при описании темы будущей гибели земли и человечества в силу естественных (природных или техногенных) причин. Все три культурных типа эсхатологии (мифологический, религиозный, рационалистский) присутствуют и активно функционируют в художественных текстах, своеобразно варьируясь в соответствии с жанровой и идейно-тематической направленностью произведений. Если рационалистский тип эсхатологии находит применение в утопии и антиутопии для реализации идеи о постапокалиптическом будущем, то традиционные типы эсхатологии стремятся объяснить настоящее во взаимосвязи с прошлым, уделяя большее внимание не последствиям, а причинам нынешнего состояния общества.

Матрица эсхатологического мифа как единство семантических сем, наполняемых смыслом в зависимости от типа эсхатологического мышления, реализует цепь конкретных событий, получающих рационалистскую интерпретацию в утопических произведениях (наступление хаоса – катастрофа – всеобщая гибель – спасение некоторых людей, скрытое убежище – выход из него – приход мессии – развитие нового идеального общества (утопия) / реализация идеи о невозможности построить новое идеальное общество (антиутопия). Эта схема является основным, инвариантным эсхатологическим сюжетом для любой культуры с религиозно-мифологической системой взглядов. Однако, в соответствии с традиционным типом мировоззрения, реализация основного эсхатологического сюжета концентрируется на прошлом и активизирует объяснительные возможности системы в отношении причин произошедшей катастрофы.

В татарской прозе рубежа XX–XXI веков наряду с утопическим и антиутопическим способом моделирования образа мира после техногенной катастрофы, имеет место и обращение к эсхатологическим сюжетам религиозной природы для структурирования повествования во взаимосвязи «прошлого и настоящего». Одним из таких произведений является роман **Ф. Байрамовой «Нух пэйгамбэр кёймәсе»** («Ноев ковчег», 2004), в котором религиозный миф о Всемирном потопе структурирует повествование в соответствии с матрицей эсхатологического мифа и акцентирует внимание читателя на модели мира, в которой он пребывает и неминуемо движется к катастрофе. Это произведение о нашей современности, но в то же время оно повествует и об истории, где духовно-эстетические поиски писателя сопрягаются с мифопоэтическим началом.

Роман Ф. Байрамовой «Нух пэйгамбэр кёймәсе» представляет собой сложноорганизованный текст, сочетающий реалистический и мифологический пласты повествования, которые объединяются с помощью сюжетов религиозных мифов, что в конце концов приводит к восприятию текста как цельной интерпретации мифа о всемирном потопе и создает эффект переживания читателем повторяющегося цикла развития человеческого общества. Эсхатологический сюжет о конце света обуславливает не только семантическую, но и структурную целостность произведения, т.е. вынесенная в заглавие романа мифологема не является чем-то обособленным, а «работает» в качестве структурирующего фактора в художественном контексте произведения. В данном аспекте высказывание Е.П. Шибинской о судьбе адыгейского романа вполне применимо к анализируемому произведению: «Традиционный прием сюжетостроения на фольклорной основе в романе трансформирован, найдя новое виртуозное композиционное воплощение. Перед нами органичное сцепление всевозможных народно-поэтических форм (предания, мифы, сказания, притчи, песни, пословицы, сказки) с самыми современными приемами литературного психологизма и ассоциативной поэтики, с четко выстроенной художественной системой символов и лирических лейтмотивов» [Шибинская, 2002: 97].

В реалистическом плане повествования раскрываются жизненные пережитии семьи 14 летнего подростка Атиля, судьба каждого члена его семьи, отношения с отцом, матерью, дедом, бабушкой, описываются мысли и действия мальчика, деградация современных людей, их безразличие к окружающему миру, приобщение к пьянству, преступные деяния правительственных органов. «Иной мир» открывается читателю через сновидения Атиля, которые находятся между гранью настоящего и вымышленного и воспроизводят сюжет мифа о всемирном потопе. Мифологическая линия повествования объединяется в единое целое с реальной посредством образа Атиля. Сюжет романа представляет собой процесс постижения божественного знания главным героем и конструируется на основе универсальной эсхатологической модели с постоянным обращением к текстам религиозно-мифологического содержания (генеалогическая легенда о возникновении тюркских народов от пророка Нуха, мифологические верования о первопредке-культурном герое Алпе, близнечный миф о Кабиле и Хабиле, заговор от испуга (*кот кою*) и др.). Именно такое взаимодействие реалистического и мифологического начал послужило переходу на новый этап освоения мифопоэтической традиции в развитии татарской прозы начала XXI века, когда миф стал средством не только семантической, но и структурной организации текста.

Повествование романа строится на периодическом повторении пророческих слов о приближающемся конце света. Миф о всемирном потопе и образ ковчега структурирует сюжет произведения, организуя периодическое повторение его элементов в разных временных пластах прошлого, настоящего и будущего, тем самым обеспечивая цикличность сюжетопостроения. Фольклорно-мифологические «включения» (цитаты из Корана, генеалогические и религиозные легенды, поверья и т.д.) в художественную ткань романа позволяют организовать сложноструктурированную модель мира и рассматриваются нами как один из наиболее результативных приемов в стилистической системе Ф. Байрамовой. Исследование цитатного уровня функционирования мифологической традиции в художественном тексте напрямую связано с возможностью обнаружения скрытых

смыслов при литературоведческом анализе, поэтому важнейшей задачей является не выискивание текстовых сходжений и несходжений цитаты с оригиналом, а уяснение характера и функции «чужого слова» в структуре литературного произведения.

Как мы уже говорили, в основе романа Ф. Байрамовой лежит коранический сюжет мифа о всемирном потопе и истории Нуха (библейского Ноя). «Мировая история предстает в Коране как цепь катастроф, происходивших с разными народами, последовательно сменявшимися друг друга и последовательно же уничтожавшимися Аллахом. Многочисленные истории построены по единой схеме. Пользуясь благами, дарованными Аллахом, каждый из этих народов забывал, что он должен быть за это благодарен Богу. Гордыня сменяла веру. Людям давалась последняя возможность исправиться. Человек из их среды избирался пророком Аллаха. Словами Бога он пытался вернуть сородичей на путь веры в единственного бога – Аллаха, предупреждал о возможном наказании. Лишь немногие слушали пророка. Большинство людей насмеялись над ним, преследовали его сторонников. Тогда Аллах посылал им наказание – страшную катастрофу (потоп, землетрясение, ураган), в которой гибли все, кроме немногих уверовавших» [Пиотровский, 1991: 44]. Сюжет мифа о всемирном потопе не ограничивается только Кораном и имеет широкое распространение среди народов мира и в ряде религиозных текстов. Для тюркских народов характерно восприятие образа Нуха как прародителя тюркских народов, от сына (Яфес), внуков (Газый, Тюрк, Алып) и правнуков (Болгар, Бортас) которого произошли тюркские народы, а по легенде распространенной среди болгар их прародителем являлся Алып [Об этом подробнее: Закирова, 2017: 30-34]. Композиционным элементом цикла рассказов о таких катастрофах в тексте Корана является история Нуха, а в романе Ф. Байрамовой объединяющий центр сюжетов о прошлых и будущих катастрофах представлен образом Атиля, функционирующего в произведении в роли пророка – наследника Нуха.

Основной эсхатологический сюжет объединяет в себе несколько семантических элементов, наполняемых содержанием в соответствии с авторским

замыслом. В структуре основного сюжета выделяются следующие семы – наступление хаоса (эсхатологическая эпоха) – приход пророка – катастрофа – всеобщая гибель – скрытое убежище – спасение некоторых людей – выход из него, которые тоекратно повторяются в аспекте прошлого – настоящего – будущего.

Первый структурный элемент матрицы эсхатологического мифа характеризуется следующими мотивами: деградация нравственности, физическая деградация человека, деградация окружающей среды и обезлюдение Земли. Мотив нравственной и физической деградации человечества формирует основной конфликт произведения на уровне отдельно взятой личности – общества – государства и служит освещению проблем утраты родного языка, культуры и исторической памяти (мать Атиля вынуждена заниматься неквалифицированным трудом, ввиду того, что в школах не преподается татарский язык; Атиля обижают в школе из-за незнания русского языка; дети и внуки героев романа полностью утрачивают способность общаться на татарском языке; исторические факты превираются, знание истинной истории народа доступно только некоторым); уничтожения населения вследствие политики государства (вымирание деревень из-за радиации, уничтожение природы, загрязнение окружающей среды, истощение природных запасов). Через образы матери Атиля Сармании, сына Бандабики – Сунгатуллы, сыновей Джихангира – Турана и Тульгена, мифологического топоса – горы Ямантау ракрывается трагедия нескольких поколений жителей Уральских гор, которые подверглись воздействию радиации и нескончаемой череде смертей и уродств. Судьба Сармании является отголоском судеб многих жителей этих территорий в прошлом и настоящем: *“Сәрмәния әти-әнисез үскән ятим бала булды. Аның әти-әнисе, әле ул кечкенә чагында ук, моңа кадәр нәселдә булмаган кан рагыннан берәм-берәм үлеп киттеләр... Бик газәпләнгән, тилмереп, күзгә карап үлделәр, беркем берни белән булыша алмады. Аларның ярты авыллары шулай көтмәгәндә кырылдылар да беттеләр – кайсы ак канга әйләнгән, кайсылары сөякләре череп, үпкә-бавырлары эштән чыгып, берәм-берәм авыл башындагы зиратларга күчеп беттеләр... Әйтәрсең лә авыл өстеннән*

үлэт чире үтте, тугыз зират мәет белән тулды, моның сәбәбен беркем әйтә алмады... Сәрмәниянең әти-әнисе, барлык туганнары да шунда ята, үзен исә дәм ятим калгач, Ырынбур балалар йортына илтеп тапшырдылар” (Бәйрамова, 2004: 146) (“Сармания была сиротой, выросшей без родителей. Ее родители, еще в ее младенчестве, умерли от рака крови... С невыносимой мукой и трепетом смотрели в глаза, никто ничем не мог им помочь. Половина жителей их деревни погибла так же неожиданно – кто от малокровия, кто от гниения костей, у кого отнялись легкие и печень, все один за другим переселились на кладбище на окраине деревни... Как будто над деревней прошла смертельная болезнь, девять кладбищ были заполнены трупами, никто не мог сказать, почему... Родители Сармании, все ее родственники, лежат там, а сама она, оставшись сиротой, была отправлена в Оренбургский детский дом”).

Трагедия одной семьи раскрывает отрицательную политику на территории всего государства, повлиявшую на судьбы многих поколений ее жителей. Все это кумулируется в образе города Аксу, который в романе сранивается с преисподней, а человеческие судьбы оказываются вовлеченными в этот вечный круговорот гонок со смертью, в котором теряется человеческая личность. *“Аксуда аның заводлары да, торбалары да бихисап күп. Чал тауларның мәңгелектән килгән жанын актарып, биредән тимер эзлиләр, бакыр табалар, алтын юдыралар, мәрмәр чыгаралар... Шуны эшкәртәләр, корал ясыйлар, саталар, эчәләр, акча беткәч, тагы тау актаралар, тагы чуен коялар, корал ясыйлар, саталар, эчәләр... Шундый байлык өстендә утырса да, халык хәерче яши, шәһәр пычрак, кешеләр чебен урынына кырыла, үлә... Кайсы газлы һавадан, кайсы агулы судан, кайсы яман шештән, рактан үлә, кайсы асылына, эчеп үлә, бер-берләрен үтерәләр... Завод торбалары энә һаман үкерә, пары, газы, агуы шулай шәһәр өстенә ыргытыла, Аксу өстенә, саф Агыйдел буйларына, Урал тауларына тарала...”* (Бәйрамова, 2004: 147) (“В Аксу и заводов, и труб очень много. Здесь, разрывая многовековую душу седых гор, добывают железо, медь, золото, мрамор... Обработав все это, делают оружие, продают, пьют, когда кончаются деньги, опять разрывают гору, снова отливают чугун, делают оружие, продают,

пьют... Несмотря на такое богатство, население живет бедно, город грязный, люди гибнут как мухи... Некоторые умирают от загазованного воздуха, отравленной воды, злокачественной опухоли, рака, некоторые вешаются, умирают от алкоголизма, убивают друг друга... Заводские трубы по-прежнему режут, пар, газ, яды выбрасываются на поверхность города, разносятся над Аксу, по берегам реки Белой, Уральским горам...”).

Метафорический образ-топос Аксу – преисподней концентрирует в себе весь проблемный узел романного пространства и представляет собой сжатую модель российского государства, что в конечном итоге формирует основную идею автора, представляющую государство как ад на земле. *“Тауның ишекләре ачылып китте, һәм Әтил үз каршында утлы төтеннәр чыгарып утыручы төнге шәһәрне күрде... Ни гажәп, ул биек-биек йортларны гына түгел, ул йортлар эчендә ни булганын да күрәп өлгерде... Кайдадыр котырып, шашып бишләр, кайдадыр егылганчы эчәләр, өеләп сугышалар, кайсыдыр йортларда күзләре калайланган наркоманнар идәннәрдә тәгәрәшәп яталар, кайдадыр – зина, көчләү, үтерү, алдау... Тау араларындагы һәр шәһәрдә, һәр йортта шул хәл. Үзләре үк куйган тимер ишекләр, тимер рәшәткәлә тәрәзәләр артында кешеләр хайван тормышы алып баралар, хәтта хайваннан да түбән жәирәнгеч нәрсәләр эшилләр... Бу халыкта инде әдәп тә, әхлак та калмаган, алар динне белми, белергә дә теләми, монда инде намаз укучылар юк, Аллаһ онытылган иде”* (Бәйрамова, 2004: 313) (“Двери горы открылись, и увидел Атиль перед собой ночной город, извергающий огненные клубы дыма... Как ни странно, он успел увидеть не только высотные дома, но и то, что творилось внутри этих домов... Где-то танцуют в сумасшедшей пляске, где-то пьют до упаду, дерутся, в некоторых домах на полу валяются наркоманы с остекленевшими глазами, где-то совершается прелюбодеяние, насилие, убийство, обман... То же самое происходит в каждом городе, в каждом доме среди гор. За собственными железными дверями и окнами с железными решетками люди ведут себя по скотски... У этого народа уже не осталось ни морали, ни нравственности, они не знакомы с религией и не хотят ее знать, здесь нет совершающих намаз и Аллах давно забыт ими”). Таким образом,

перед читателем предстает образ эсхатологической эпохи, наполненной грехопадением человечества и отказом от божественного знания. Вследствие этого эсхатологическая катастрофа как следующая семантическая сема эсхатологического мифа представляется неизбежной. История Нуха повторяется снова, вновь появившийся пророк и его семья оказываются единственными спасенными людьми впоследствии.

Основной эсхатологический сюжет в романе Ф. Байрамовой редуцируется до развернутого описания двух тем – наступления эсхатологической эпохи и прихода пророка, а последующие семы катастрофа – всеобщая гибель – скрытое убежище – спасение некоторых людей – выход из него лишь упоминаются в романе, хотя в ходе повествования становится ясно, что и они наполнены содержанием. В сюжете выстраивается циклическая модель истории: ситуация, восходящая к легенде о Нухе, повторяется с нашими героями, а завершается произведением следующим витком, возвращающим нас к начальной точке. Однако автор не оставляет надежды на спасение: уже пожилого Атиля и его слова-пророчества на его родине никто не может понять – все позабыли свой язык, будущее вновь повторяет сюжет эсхатологического мифа.

В ходе повествования показательным является эпизод возвращения к жизни бабушки Атиля, которую он вызволяет из ада, что показывает приход пророка в этот мир в образе безгрешного мальчика Атиля – потомка рода Нуха, последующее взросление которого позволит полностью выполнить возложенную на него роль спасителя человечества. Его возмужание проходит в несколько этапов, передающихся через схему переходных обрядов, проходя через следующие пространственные топосы: путешествие из Тимертау в Аксу, из Аксу в Шулген таш и обратно, из Аксу к Ямантау с последующим восхождением на гору. На первом этапе своего пути Атиль получает религиозные знания, знакомится с историей своей семьи, генеалогической легендой тюркских народов, т.е. познает свои корни, определяет свое место в этом мире. На втором этапе своего путешествия Атиль впервые встречает Алпов – посланников Аллаха, предупредивших его о приближающемся конце света, и приобретает новый статус

после выхода из пещеры, став цельным человеком, становление которого завершилось. Образ пещеры, актуальный для тюрко-татарской мифологической традиции, символизирует перерождение Атиля в новом облике, в облике сына своего народа, продолжателя его традиций. Третий этап завершает путь Атиля на пути к божественному знанию, здесь он спасает своего отца и верующих, вызволяя их из преисподней, и переходит в новый мир, восстановленный после эсхатологической катастрофы.

Пространственно-временной континуум, организующий мифопоэтический образ мира, строится по мифоэпическому образцу и воспроизводит трехчастную структуру, восходящую к древнетюркской мифологической традиции: верхний слой мироздания (мир высших божеств), средний – мир людей и некоторых категорий персонажей «низшей» мифологии и нижний – территория умерших и вредоносных духов. В высшем мире пребывают Аллах и ангелы. Средний мир представлен персонажами, относящимися к разновременным пластам: от мифических до конкретно-исторических. Мир «умерших» населяют бессмертные герои, являющиеся связующим звеном между всеми тремя мирами. Таким сквозным образом являются первопродки – Алпы, которые являются Атилю в самые ответственные моменты жизни в снах и наяву с целью донести до него волю Аллаха. Мифопоэтическая структура романа расширяет пространственно-временные параметры национального космоса до необъятных размеров вселенского универсума. Например, горизонталь этого мира, представляющая территорию современного проживания татар, расширяется до необычайных размеров их исторической родины (в тексте дается постоянная отсылка к исторической эпохе тюркских каганатов). В этом пространстве размещено максимальное количество героев и событий, раскрывающих сюжетную канву романа и его основную идею (реальные персонажи – Атиль, его родители, дедушка с бабушкой и другие люди, встречающиеся у него на пути; мифологические образы – Аждаха, Алпы; эпические герои – Туран батыр и др.). Как справедливо замечает К.Н. Паранук в отношении современной адыгской прозы: «Автор создает в романе мифопоэтический хронотоп, в котором время и

пространство ведут себя совершенно свободно, непредсказуемо. Пространство то сжимается до параметров маленького пятачка (...), то расширяется до размеров вселенского универсума, когда автор обращается к мифологической модели мира» [Паранук, 2006: 220]. Эти же процессы, на наш взгляд, наблюдаются и в татарской литературе.

Мифологический контекст романа формируется с помощью таких художественных приемов, как сновидения, узнавания одних и тех же лиц сквозь пелену времен в разных обликах. Финал романа завершается апокалиптически: история, начавшаяся в стародавние мифические времена, вновь возвращается к своему логическому началу, но дальнейшее ее развитие не предвидится. Таким образом, матрица эсхатологического мифа в романе Ф. Байрамовой «Нух пэйгамбэр кэймәсе» участвует в создании целостного пространственно-временного континуума, который синтезирует разноуровневые, фрагментарные компоненты мифологической традиции (сюжеты, мотивы, образы) в единое целое, связав воедино прошлое и настоящее, мифологических персонажей, одновременных культурных и мифологических героев с реальными историческими лицами.

Мифологические тексты религиозного содержания воспроизводятся и в других произведениях Ф. Байрамовой в контексте эсхатологического понимания истории. Вместе с тем, хотелось бы обратить особое внимание еще на один момент, характерный для творчества писательницы: синтез религиозных и мифологических представлений татар, истоки которого заложены в самой народной традиции. Как известно, в ходе развития человечества формы архаической мифологии, возведенные в ранг государственного культа, при переходе к официальной религии оттесняются на периферию и продолжают свое существование в русле народных верований, испытывая постоянное воздействие утвердившейся религии. Вследствие чего потесненный со своих позиций и лишенный прежней социальной основы мифологический культ «архаизируется, поглощается народной традицией и, пережив период противостояния новой религии, вступает с нею в синтез и адаптируется ею» [Неклюдов, 2019: 15]. В то

же время неотъемлемую часть структуры каждой религии составляет комплекс мифологических представлений, распространенных среди ее приверженцев.

«В силу исторических условий ислам как религиозная система приобрёл черты, отличающие его от других религий. Среди них – разнообразие его идеологических форм, обусловленное теснейшей связью ислама с духовным субстратом исламизированных народов, их религиозными и культурными традициями. Во всех регионах мусульманского мира ислам является сложным сплавом местных традиций, восходящих к доисламским религиозным верованиям, обрядам и культам, и классических мусульманских традиций. При этом важно понимать, что в обыденном сознании верующих мусульман все в совокупности: поверья и ритуалы, вне зависимости от их реального происхождения, уже давно воспринимаются как мусульманские» [Сызранов, 2007: 163-164]. Именно с продуктом подобного синтеза мы и сталкиваемся в религиозно-мифологических представлениях, которые находят отражение в мифологической традиции, религиозных обрядах и современной художественной культуре, реализующей универсальные мифологические сюжеты сквозь призму религиозных представлений. В наши цели не входит анализ коранических образов, мотивов и сюжетов, органично вплетенных в культуру татар, художественно преломленных в татарской литературе, напротив, наша задача заключается в доказательстве или опровержении тезиса о том, что в мифологии, религии, литературе, искусстве и т.д. находят отражение единые универсальные мифопоэтические схемы мифомышления.

В этом отношении исследовательский интерес представляет повесть **Ф. Байрамовой** «Алыплар илендә» («В стране великанов», 2002) – предшественница романа «Нух пәйгамбәр көймәсе», в котором семантика и структура мифологических текстов актуальной религиозно-мифологической традиции татар получила более полное содержательное наполнение. Структурная организация повести, как и в романе «Нух пәйгамбәр көймәсе», основана на эсхатологическом сюжете, объединяющем рассмотренные ранее семантические элементы, наполняя их содержанием, обусловленным авторским замыслом.

В основу повести «Алыплар илендә» заложена реальная история деревенского парня Камиля, который, пройдя испытания, выпавшие на его судьбу, пришел к религии и несет на себе функцию пророка. Каждый структурный и семантический элемент повести служит идее автора о том, что только религия способна спасти общество и человека от духовного уничтожения. Первый структурный элемент матрицы эсхатологического мифа, обнаруживаемый в произведении описывает эсхатологическую эпоху, наступившую не только в окружающем человека мире, но и в сознании самих людей. Основным мотивом, характеризующим состояние человеческого общества и мира перед приближающимся концом света является мотив нравственной и физической деградации человечества, который участвует в формировании сюжетной структуры произведения и раскрытии традиционных для творчества писательницы проблем утраты родного языка, национального самосознания и исторической памяти (вымирание и деградация деревенских жителей из-за приобщения к пьянству, деградация подрастающего поколения, заменившего все свои идеалы на наркотики; неспособность и нежелание молодого поколения общаться на родном языке, уничтожение природы и окружающей среды, отрицание национальной истории и др.).

Посредством параллельного описания двух семей – семьи главного героя Камиля и его подруги Камили – формируется трагическая модель развития семьи на всем пространстве российского государства. С одной стороны, перед читателем возникает образ традиционной в постсоветском пространстве семьи, где непристойное поведение отца Камиля (обесценивание роли мужчины в обществе и семье, безработица объясняются как причина его пьянства) приводит к трагическим последствиям, однако воспитание матери и бабушки (бабушка представлена как хранитель истории и традиций семьи и народа) не разрушают внутренний мир главного героя и формируют его личностный стержень. *“Алар авылында бер Камилнең этисе генә түгел, бөтен кеше эчә. Ирләр дә, яшеренеп кенә хатын-кызлар да, яшьләр дә эчә. Изгеләр исемен йөрткән авыл хәзер, чыннан да, исерекләр авылына әйләнен бетте. Әле ярый Камилнең әнисе эчми. Авылның*

өч балалы мәктәбәндә бердәнбер укытучы ул. Күрше авылдагы урта мәктәптә дә алар Изгеавылдан нибары өч бала йөриләр, алары да төрле классларга. Элек Камил биш чакрымдагы күрше авылга әтисе белән бергә йөри иде, хәзер берүзе чыгып китә. Әтисенең эчә башлавы Камил өчен иң зур фаҗига, тормышында иң зур югалту, иң зур кайгы булгандыр, мөгаен. Чөнки әтисе эчә башлау белән, Камилнең хыялы үлдә, өмете сүндә, аяк астындагы җир әллә кая убылып китә башлады” [Бәйрамова, 2002: 5] (“В их деревне пьет не только отец Камиля, но и все остальные. Пьют и мужчины, и женщины, и молодежь. Село, носившее имя священного, теперь, действительно, превратилось в село пьяниц. Хорошо еще мама Камиля не пьет. Она единственная учительница в школе с тремя детьми. Среднюю школу в соседнем селе посещают всего трое детей, да и они все в разных классах. Раньше Камил ходил в соседнюю деревню, находящуюся от них в пяти километрах, вместе с отцом, теперь приходится одному. Пьянство отца, пожалуй, стало самой большой трагедией для Камиля, самой большой потерей в его жизни, самым большим горем. Как только отец запил, умерла мечта Камиля, угасла его надежда, и земля начала уходить из-под ног”).

С другой стороны, автор воссоздает еще один тип семьи с отрицательной семантикой – семью Камиля, в которой дочь предоставлена самой себе, ее воспитанием никто не занимается, так как мать – алкоголичка, а отец занят погоней за богатством. Деньги, которыми обеспечивает ее отец, создают иллюзию счастья, но не могут заполнить духовную составляющую героини, они передаются только как внешний фон, за которым находится зияющая пустота бездуховной человеческой плоти. Однако встреча с Камилем и его семьей, обращение в религию вырывают героиню из пропасти жизни, возлагая на нее функцию матери свободомыслящего, чтящего традиции предков будущего поколения. *“Ул Камиләне бик кызганды, күренеп тора бит – ул әле бала гына, аның күңеленең иң тотрыксыз, иң тиз җәрәхәтләнә торган чагы... Аңа хәзер ана җылысы, ана яратуы, ата кешенең мәрхәмәте, игътибары кирәк. Ә кайда соң алар бүген, бердәнбер кызлары укын читенә якынлашып килгәндә, нигә ул кешеләр аның янында түгел? Ни мәгънә бар менә бу байлыктан – катлы-катлы*

таш йортлардан, шахси вертолет һәм машиналардан, чит илләргә күчрелгән исәпсез-хисапсыз байлыктан, акчадан – ни мәгънә бар, әгәр бердәнбер балаң наркоманга әйләнгән икән?” (Бәйрамова, 2002: 101-102) (“Она очень пожалела Камилю, ведь она – всего лишь ребенок, ее душа еще так ранима. Ей сейчас нужно материнское тепло, ее любовь, отцовское сострадание и внимание. А где же они сегодня, когда их единственная дочь приближается к краю обрыва, почему эти люди не рядом с ней? В чем смысл этого богатства – двухэтажных каменных домов, частных вертолетов и машин, неисчислимых богатств, денег, перевезенных за границу, – в чем смысл, если единственный ребенок стал наркоманом?”). Дети, предоставленные сами себе, вследствие чего уже в юном возрасте познавшие многие пороки взрослых, покалеченные судьбы родителей, потерявших себя и своих детей – все это способствует еще большему усилению трагизма эсхатологической ситуации.

Спасение человечества от надвигающейся катастрофы Ф. Байрамова видит в обращении к религии, к духовности. На этом фоне смыслообразующим центром произведения становится главный герой – чистосердечный и доброжелательный деревенский мальчик Камиль. Автор возлагает на него функцию аллегорического образа, олицетворяющего будущее нации. Судьба Камиля становится точкой пересечения дорог тех, кто собирается идти в будущее разными путями. В нем сосредоточены не только способность к добру, желание помочь другим, стремление познать больше об истории своего народа, гордость за его прошлое, но и борцовские качества, он вносит вклад в изменение жизни, себя и своих близких, побеждая злодеев. Автор заостряет внимание на том, что это не только внутренние качества мальчика, данные ему с рождения или вложенные в процессе воспитания, но и качества избранного человека, судьба которого предопределена свыше.

В повести «Алыплар илендә» на Камиля возлагается роль пророка, способного вывести население деревни (шире государства) на путь истинный. Его действия на пути постижения божественного знания соотносятся с мифологической цепью событий, связанной с историей пророка Мухаммеда в

исламе, что проявляется следующим образом: появление Алпов-великанов – посланников Аллаха из горного ущелья / явление ангела Джабраила /, нахождение Камиля в ладони великана, напоминающей пещеру (*“Камил үзен караңгы тау куышында калган кебек хис итә баилады”* (Бэйрамова, 2002: 44) (“Камиль чувствовал себя так, будто оказался в темном горном ущелье”) / уединение Мухаммада в горной пещере / ниспослание слов из сур Корана с небес / ниспослание откровений с неба. Именно встреча с Алпами становится организующим центром произведения, объединяющим реальный и мифический миры.

Параллельно с реальным сюжетом в повести предлагается мифологический сюжет, повествующий о великанах – Алпах, которые ходят по горам, о том, как их дети находят обычного человека, о том, как они спасают Камиля и Камилю, о том, какими будут люди будущего и т.д. Данная история соотносится с широко распространенными в татарском фольклоре сюжетами о первопредках Алпах, которые населяли землю до нынешнего поколения людей. В сюжет вводится традиционный текст легенды мифологического содержания о мальчике-великане, который нашел маленького человека и принес его домой. Родители рассказали ему, что это вовсе не насекомое, а представитель рода людей, которые будут жить после них. Однако, что для нас существенно то, что текст легенды не выглядит как самостоятельная вставка, она органично вплетается в сюжет, где главными героями истории становятся мальчик Алп и Камиль. Образ мифологических Алпов, восходящих по происхождению к героям-первопредкам тюркской традиции, становится структурообразующим элементом произведения и органично переплетается с религиозно-мифологической традицией народа.

Само слово «Алп» на древнетюркском и в современных тюркских языках (татарский, казахский, узбекский, хакасский и др.) означает «батыр, богатырь, исполин». Это слово в форме «Алб» встречается в словаре Махмуда Кашгари XI века, «в эпитафических памятниках тюркской рунической письменности, найденных в бассейнах рек Орхона и Енисея и датированных V–VIII веками. Имя это давалось в качестве прозвища, титула или воинского звания местным

богатырям: Йиген-Алп-Туран, Ининчу алп» [Закирова, 2011: 13]. О внешнем облике Алпов можно судить по дошедшим до наших дней легендам, описанным в книгах арабских путешественников. В книге Ибн Фадлана, в труде Абу Хамида аль-Гарнати, опираясь на народные традиции, воссоздается изображение исполина Алпа.

Мифологические сюжеты об Алпах получили широкое распространения в эпоху Волжской Булгарии. В генеалогических легендах религиозного содержания с именем Алпа связывается происхождение булгар, родовая династия которых возводится к пророку Ною. Эта легенда в художественной обработке автора вводится в сюжет повести, где Алпы как художественный образ объединяют знания, соотносимые с основными компонентами мифологической традиции татар (древнветюркская традиция – героини-первопредки, религиозная традиция – потомки рода пророка Ноя и посланника Аллаха на земле, народная традиция – исполины, которые жили до нынешних людей, с ними связано происхождение холмов и гор в различных локальных традициях татар). В повести Ф. Байрамовой они выполняют художественную функцию и, как посланники воли Аллаха, периодически возникают в самые ответственные моменты жизни Камиля, выводя повествование на внеисторический уровень, который объединяет прошлое татарского народа, его настоящее и возможное будущее.

Встреча с Алпами меняет образ жизни Камиля – он обращается в мусульманскую религию, встает на путь познания божественной истины. Идея спасения человечества с помощью религиозного пути выражена писателем от имени сына мифологических существ Алпов: *“Сез Аллаһ кушканча яшәмисез, бөтен бәхетсезлегез шуңнан”* (“Вы не живете так, как велит Аллах, отсюда и все ваши несчастья”) (Байрамова, 2002: 45), *“Аллаһ кушканча яши башларга...Хәрәмнән аерылырга...Барыгызга да намазга басарга...Ярдәмне бары тик Аллаһтан гына сорарга, аннан гына өмет итәргә...”* (“Жить так, как велит Аллах...отделиться от запретного...всем совершать намаз...просить помощи только у Аллаха и надеяться только на него...”) (Байрамова, 2002: 45). Развязка основной сюжетной линии повести, представленной в форме наказания людей за

грехи ударом молнии, воспринимается как апокалипсис, наступивший после эсхатологической эпохи. Но только этим развитие мифологического сюжета не ограничивается: материал, относящийся к истории человечества, к возникновению жизни на земле, окрашен национальным колоритом. Писатель подчеркивает, что татары не знают свою историю, своего прошлого. Незнание и нежелание знать историю определяется как одна из причин духовной пустоты нынешнего общества.

Таким образом, повесть Ф. Байрамовой «Алыплар илендә», как и роман «Нух пэйгамбәр кәймәсе», структурируется на основе матрицы эсхатологического мифа и сочетает в себе мифологический и реалистический пласты повествования, объединенные образом мифических героев – Алпов, символика которых раскрывается в их отношении к основным компонентам мифологической традиции татар. События, связанные с жизненным путем Камиля, определяются как приобщение к божественному знанию, преобразование материального в духовное, т.е. познание божественного принципа организации бытия, где конечной точкой восхождения к истинному благу становится гора – место ниспослания откровений и паломничества в мусульманской магически-религиозной традиции, а помощниками на этом пути выступают Алпы – герои-великаны народной традиции.

Выводы по главе III.

1. Сочетание реалистического и мистического начал, когда миф становится средством семантической и структурной организации текста, обозначило новый этап освоения мифопоэтической традиции в развитии татарской прозы рубежа XX–XXI веков. Доминирующей особенностью «мифологической» прозы этого периода является воспроизведение «исходного» мифологического текста в форме рекомбинации его структурных и семантических элементов. В структуре художественного целого наряду с обращением к «исходным» мифологическим сюжетам, мотивам и образам народной традиции реализуются универсальные сюжетные матрицы мифомышления (путешествие героя, космогонический акт,

эсхатологический миф, близнецный миф, пространственная дихотомия, мотив превращения в животных). Художественную ткань как литературного мифа, так и общих схем мифомышления формирует «живая» традиция, преломленная сквозь призму творческого сознания писателя, который в данном случае выступает как представитель региональной мифокультуры своего этноса.

2. Исследование произведений татарской прозы рубежа XX–XXI вв. показало, что авторский миф о возникновении и смысле жизни служит воссозданию имеющей общечеловеческий, вневременной и внепространственный характер картины мира по принципу бинарных оппозиций, в которой идеализированной частью является «мифологическая», небесная позиция; а отвергаемая, критикуемая часть совпадает с современной для писателя действительностью. Миф позволяет интерпретировать авторский «небесный» идеал – как всеобщий, забытый людьми путь к обретению счастья, семантика которого реализуется на уровне основных компонентов мифологической традиции татар, выстраивающихся в ассоциативные ряды с древнетюркской мифологией, религиозным знанием и сюжетами народной мифологии, знакомыми носителям традиции с детства.

3. Мифотворческий потенциал в творчестве Ф. Байрамовой, Н. Гиматдиновой, Г. Гильманова воплощается посредством конструирования открытой художественной модели мира, объединяющей в себе основные параметры космогонического мифа и индивидуально-авторское начало, что способствует синтезу универсальных параметров миромоделирования с мифологической традицией татар. Если в произведениях Г. Гильманова и Ф. Байрамовой «иной» и реальный миры представляют неразделимый синтез – «модель-перевертыш», где порой трудно отличить реальность от вымысла, то в прозе Н. Гиматдиновой герои живут на границе двух миров, противопоставляемых на уровне хронотопа как «идеальный» и «несовершенный». Мифологическая семантика реализуется в форме отсылок к «живой» народной традиции (сюжет о подмене ребенка *жен*, ассоциация с образом *юха елан*, мотив о возвращении души в виде бабочки, вплетение в сюжет ритуально-магических

практик, поверий, выстраивание семантического ряда дух-хозяин – Хызыр Ильяс – мудрый старец – Ак бабай и др.), участвующих в формировании единого художественного образа мира в авторской интерпретации.

4. Утопическое и антиутопическое понимание действительности, напротив, выстраивает закрытую модель мира, воспроизводящую матрицу мифа о золотом веке и мифа эсхатологического в преломлении авторского мировосприятия (Р. Фаизов, М. Кабиров, З. Хаким). В процессе мифотворчества опора на реальный текст мифа, национальную или религиозно-мифологическую традицию формирует три варианта прочтения мифологической информации (вера в силу избранного, единство природного и человеческого миров – древнетюркская мифология; предопределенность всего сущего, представления о конце света, образ искусителя-Даджжала – мусульманская мифология, религиозно-магический синкретизм, потсаторонный мир, населенный мифологическими персонажами – народная мифология). Однако даже если подобный мифологический материал не имеет места в произведении, сквозь сюжетную структуру утопических произведений всегда просвечивает семантическая структура, реализующая цепь событий, характерных для эсхатологического мифа о будущем (наступление хаоса – катастрофа – всеобщая гибель – спасение некоторых людей, скрытое убежище – выход из него – приход мессии – развитие нового идеального общества (утопия) / реализация идеи о невозможности построить новое идеальное общество (антиутопия).

5. Мифопоэтический анализ татарской прозы рассматриваемого периода показал, что художественные модели мира Ф. Байрамовой, Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой объединены между собой с помощью образа людей «не похожих на других». Архетип «непростых» людей, восходящий к мифологическому представлению о людях со сверхъестественными способностями в народной традиции, с одной стороны, в творчестве Ф. Байрамовой и Г. Гильманова проявляется как архетипический образ летающих людей, где он раскрывается как парный через противоположность небесных и земных людей; с другой, реализуется в архетипическом образе женщины из

прошлого, отчужденной от общества и дорожающей законами нравственности и мифологического миропорядка в прозе Н. Гиматдиновой. В утопической литературе на первый план выходит идея сопричастности главных героев к определенному коллективу (Р. Фаизов «Тэңре хөкеме»), в повествование вводится образ эпического героя, обладающего объединяющей силой (З. Хаким «Ана жыры»), в антиутопии главный герой представляется в типологизированном образе Писателя, который функционирует в роли мессии – спасителя человечества (М. Кабиров «Сагындым, кайт инде», «Китап»).

6. Произведения Г. Гильманова «Албастылар», М. Кабирова «Убырлар уянган чак», Ф. Байрамовой «Алыплар илендә», «Нух пэйгамбәр көймәсе» представляют собой оригинальные произведения татарской литературы рубежа XX–XXI вв., реализующие «исходные» мифологические сюжеты, мотивы и образы мифологической традиции татар, и универсальные сюжетобразующие матрицы, периодически воспроизводимые в культурной традиции. Строительным материалом структурируемого авторами художественного текста, в первую очередь, становятся содержательные и формальные элементы текста-источника, восходящие к мифологической традиции (мотивы, образы, сюжеты т.п.). Однако каждый воспроизведенный текст раскладывает эти элементы в соответствии с универсальными мифопоэтическими схемами и включает новые элементы, которые отсутствовали в источнике, но принадлежат арсеналу жанра или целой традиции.

7. Основная сюжетная схема романов М. Кабирова «Убырлар уянган чак» и Г. Гильманова «Албастылар» представляет собой последовательность событий, характерных для универсальной мифологической модели – путешествие героя. Сюжетная структура произведений реализует типичную модель инициации мифологического героя, выстраиваемую как последовательная смена мифологических мотивов: зов к приключениям, преодоление порога, мудрое покровительство, смерть-воскресение, мифологическая битва с отцом. Изображение главных героев – Халима и Илхама на границе двух миров – реального и фантастического в ситуации борьбы с вредоносными

мифологическими персонажами – *албасты* и *убыр* позволяет авторам, с одной стороны, критически оценить современное состояние общества, а, с другой, реализовать внутренний конфликт на уровне борьбы добра и зла в душе человека.

8. В татарской прозе рубежа XX–XXI веков наряду с утопическим и антиутопическим способом моделирования образа мира после техногенной катастрофы, имеет место и обращение к эсхатологическим сюжетам религиозной природы для структурирования повествования во взаимосвязи «прошлого и настоящего». Если в романе Ф. Байрамовой «Нух пэйгамбэр кәймәсе» организующую повествование функцию выполняет религиозный миф о Всемирном потопе, то в повести «Алыплар илендә» того же автора эту роль исполняет легенда о великанах Алпах. Сюжет произведений конструируется на основе универсальной эсхатологической модели с постоянным обращением к текстам религиозно-мифологического содержания (генеалогическая легенда о возникновении тюркских народов от пророка Нуха, мифологические верования о первопредке-культурном герое Алпе, близнечный миф о Кабиле и Хабиле, заговор от испуга (*кот кою*) и др.). Фольклорно-мифологические «включения» в художественную ткань текста позволяют организовать сложноструктурированную модель мира и рассматриваются нами как один из наиболее результативных приемов в стилистической системе Ф. Байрамовой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Взаимодействие литературы и мифологической традиции имеет долгую историю. Каждый виток взаимоотношений этих двух систем приносил новые творческие результаты и знания, однако совершенно новый этап был обозначен применением мифопоэтического подхода к данной проблеме. Именно в рамках данного подхода уровни и формы функционирования художественного мифологизма получили научное обоснование, были определены механизмы проявления мифологического начала в художественном тексте.

Мы сочли важным, развивая исследовательскую практику в рамках мифопоэтического подхода, проанализировать содержательную и формальную (структурную) стороны художественного мифологизирования в отношении к живой мифологической традиции татарского народа. Разработанная нами в данном направлении авторская методика позволила сделать вывод о том, что живая мифологическая традиция формирует содержательное наполнение уровней и форм художественного мифологизма и его национально-обусловленное содержание.

Проведенный в диссертационном исследовании анализ показал, что мифологизированные тексты становятся «вторичными» художественными моделями, воспроизводящими способы конструирования мифологической действительности на структурном уровне литературного произведения не только посредством выстраивания художественно обусловленного авторского мифа, но и путем обращения к универсальным сюжетным матрицам. Подобные матрицы имеют способность к периодическому воспроизведению в разнообразных культурных, в т.ч. литературных традициях, сохраняя при этом свою структуру, но заполняясь мифологической информацией, составляющей семантическое ядро мифологической картины мира отдельно взятой этнической традиции. При этом важное значение приобретает анализ не только структурной составляющей мифопоэтического целого, но и непосредственное обращение к семантике структурных компонентов, основное содержание которых моделируется на

основе данных мифологической традиции, содержащей разностадиальную информацию.

В исследовании устанавливается, что мифологическая традиция татар представляет собой сложную картину, состоящую из трех основных компонентов: системы древнетюркских религиозно-мифологических представлений со всеми ее историческими напластованиями, мифологических элементов религиозных верований, а также народной мифологии, представляющей собой комплекс суеверных представлений о различных духах низшей мифологии и вообще о потустороннем мире. Ввиду этого при описании мифологической традиции татар и истоков мифологизации художественной литературы нами учитывается не только современное состояние данной системы, но также синкретизм ее составляющих, характеризующих тип той или иной национальной традиции.

Живая мифологическая традиция отражает актуальный срез религиозно-мифологических представлений, характерный для конкретного исторического этапа развития традиционной культуры. Наши многолетние наблюдения показывают, что одним из наиболее устойчивых ее компонентов является круг верований о персонажах низшей мифологии, степень сохранности которых напрямую зависит от «актуальности» мифологического образа в повседневной жизни человека. Низшая мифология рассматривается нами в широком аспекте как система мифологических представлений, включающая не только мифологических персонажей со всеми их характерными функциями и признаками, но и весь спектр мифологических сюжетов, мотивов, лексики и фразеологии.

Наблюдение живой мифологической традиции показывает, что в мировоззрении носителей традиции наиболее устойчивый пласт представлений связан с духами-хозяевами домашнего пространства, которые характеризуются не только как самостоятельные мифологические персонажи со свойственными им характеристиками и функциями, но, прежде всего, сохраняют ядро представлений о благополучии рода и семьи, сохранности родного очага и несут в себе функцию покровителя и хранителя традиций. В художественной литературе такое представление нацеливается на формирование и укрепление национального

самосознания через такие ценности, как родной очаг, место рождения, село-город, родной край, родина, этнос с его историей и своеобразной культурой. Активность подобных представлений в татарской литературе начала XX века (Г. Тукай, Ф. Амирхан, С. Рамиев и др.), а затем – начиная с 60-х годов XX века (Г. Баширов, С. Хаким, Х. Туфан и др.), по-видимому, и обеспечивает сохранение живой мифологической традиции в исторической памяти народа.

Анализ системы мифологических представлений о духах-хозяевах природных локусов, напротив, демонстрирует размытость этой сферы верований и отсутствие четкой дифференциации признаков и функций. В большинстве случаев мифологические представления, связанные с природными объектами, функционируют в составе определенных природных культов и сохраняются в качестве ритуальных практик и реликтов мифологических верований, не имея четкой дифференциации системы признаков. В татарской художественной практике такие представления начали проявляться только в конце XX века, в связи с актуализацией экологических проблем (Г. Баширов, М. Амир, Г. Сабитов и др.).

Степень сохранности всего комплекса представлений о вредоносных мифологических персонажах не позволяет провести целостный анализ их функционального поля, многие из них сохраняются в традиции лишь эпизодически, в форме осколков прежних верований, часть функций некоторых переходит к другим мифическим существам. Одним из актуальных механизмов формирования комплекса представлений и мифологических персонажей остается мифологизация умерших, которая реализуется на уровне трех категорий персонажей, связанных с посмертной ипостасью человека.

Наиболее устойчивым и популярным демонологическим образом в живой мифологической традиции татар является персонаж нечистой силы *жәен*, который раскрывается через хорошо разработанную систему характеристик и мотивов, свободно замещая некоторых вредоносных существ и принимая на себя их специфические функции, что позволяет рассматривать его как родовую фигуру для нечистой силы в целом.

Попытка определения первых литературных текстов, в которых нашли отражение элементы живой традиции, указывают на формирование подобной тенденции в татарской литературе начала XX века. По нашему мнению, в этот период не только эксплицитный, но и имплицитный мифологизм принимают массовый характер и служат, прежде всего, для репрезентации национальной тематики и проблематики, углубления содержания, зачастую – формирования философского подтекста, добавляя художественным произведениям ощущение непознаваемости бытия, элемент таинственности и загадочности. Вместе с тем, представления о вредоносных мифологических персонажах как в татарской литературе начала XX века (Г. Тукай, М. Гафури, Ш. Бабич и др.), так и рубежа XX–XXI веков (З. Хаким, Г. Гильманов, М. Кабиров, З. Махмуди, Р. Зайдулла, А. Баянов и др.) используются для деконструкции мифа о добре и зле, который в итоге разрушает миф о человеке как о разумном существе, а в современной татарской литературе в их функционале на первый план выходит демифологизация советского строя и общественных порядков.

Возрождение эксплицитного и имплицитного мифологизма в татарской литературе рубежа XX–XXI веков в целом воспринимается как продолжение прерванных традиций начала XX века, проявление художественной преемственности. На наш взгляд, именно в этот период достигнуты условия для определения полной картины мифологических представлений татар в художественном сознании, реконструировав их в качестве основных компонентов единой системы. Этот прием твердо вошел в арсенал поэтики прозы «переходного» периода, добавляя новое измерение художественной картине мира, позволяя писателю выходить за пределы одной художественной модели действительности, искать и находить более широкую, философскую систему оценок.

На рубеже XX–XXI веков, на волне всеобщего подъема национального самосознания, началось полноценное эксплицитное описание ритуалов, ситуаций, мифологических персонажей. В творчестве Т. Миннулина, М. Гилязова, Х. Аюпова, Р. Шарипова, Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой, М. Галиева, А. Гаффара,

А. Ахметгалиевой они стали неотъемлемой частью национальной тематики и проблематики в условиях пересмотра этнической истории во взаимосвязи прошлого и будущего. Обзор татарской прозы исследуемого периода показал, что среди героев произведений Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой, Ф. Байрамовой, Ф. Имамова, М. Кабирова функционирует специфический тип героя – хранителя порядка и национальных традиций, соотносимый с комплексом представлений о *Хызыр Ильясе*.

В татарской литературе рубежа XX–XXI веков мифологические персонажи активно вплетаются в сюжет произведения, организуют образный мир, формируют художественную структуру текста. В творчестве М. Кабирова мотив людей-призраков (*өрәк*) становится системообразующим в процессе формирования аллегорических структур с целью размышления над экзистенциальными проблемами человечества и находит дальнейшее отражение в рамках антиутопической модели действительности.

Наши исследования показали, что наряду с традиционной символикой мифологических образов, наблюдается и иной вариант прочтения, отличный от традиции, но основанный на ней. Если в произведениях М. Амирханова, Г. Гильманова традиционные детали описания *убыр* используются на уровне аргументов для эмоционального усиления мысли автора, для реконструкции новой художественной действительности, то в романе М. Кабирова «Убырлар уянган чак» семантическое поле образа *убыр-вампиров* значительно расширяется, представляя собой не только мифологический персонаж, генетически связанный с душами нечистых покойников, но и начинает пониматься на волне социально-культурной деконструкции.

В литературе рубежа XX–XXI веков наблюдается актуализация персонажей нечистой силы, обращение к различным уровням мифологической системы, включение в повествование элементов, деактуализированных в мифологической традиции татар. Подобная активность мифологических моделей и элементов, закрепленных в исторической памяти народа, приводит к формированию общей тенденции литературного процесса рубежа веков – на первый план выходит

описание борьбы темного и светлого начал в душе человека или в этническом сообществе на фоне актуализации мифологической традиции. В творчестве Р. Зайдуллы, З. Махмуди, З. Хакима воссоздается модель постсоветского общества в национальном измерении с целью интерпретации и разъяснения современных социально-политических и культурных процессов, а также переосмысления и оценки общественного устройства и места человека в нем.

Сочетание реалистического и мистического начал, когда миф становится средством не только семантической, но и структурирующей организации текста, обозначило новый этап освоения мифопоэтической традиции в развитии татарской прозы рубежа XX–XXI веков. В структуре художественного целого – наряду с обращением к «исходным» мифологическим сюжетам, мотивам и образам народной традиции – реализуются универсальные сюжетные матрицы, художественное своеобразие которых формирует живая традиция, преломленная сквозь призму творческого сознания писателя, который в данном случае выступает как представитель региональной мифокультуры своего этноса.

В татарской прозе рубежа веков появляются произведения, которые выделяются в общем процессе обращением к мифопоэтическим законам конструирования новой художественной реальности, созданием модели мира, основанной на авторском варианте мифа, выстраивающем тесные связи с общечеловеческими мифологическими константами и религиозно-мифологическим мировоззрением. Мифотворческий потенциал в творчестве Ф. Байрамовой, Н. Гиматдиновой, Г. Гильманова воплощается посредством конструирования открытой художественной модели мира, объединяющей в себе основные параметры космогонического мифа и индивидуально-авторское начало. Мифологическая семантика реализуется в форме отсылок к живой народной традиции, участвующих в формировании единого художественного образа мира в авторской интерпретации.

Среди художественных экспериментов рубежа XX–XXI веков, реализующих в своей структуре новый миф, отдельное место занимают утопия и антиутопия, выстраивающие закрытую модель мира. Обращение к утопическому

восприятию действительности в татарской прозе прослеживается в произведениях М. Кабирова, Р. Фаизова, З. Хакима, Т. Миннуллина, З. Махмуди, Ф. Садриева и др. В процессе мифотворчества опора на реальный текст мифа, национальную или религиозно-мифологическую традицию формирует три варианта прочтения информации, ориентированной на основные компоненты мифологической традиции татар. В целом, новый миф о будущем позволяет обнажить негативные тенденции современного национального сообщества, в нем переосмысливаются национальная история и общечеловеческие ценности.

В национальном художественном процессе отдельное место занимают произведения, основанные на имплицитном воспроизведении универсальных сюжетобразующих матриц (Г. Гильманов «Албастылар», М. Кабиров «Убырлар уянган чак», Ф. Байрамова «Алыплар илендә», «Нух пәйгамбәр көймәсе»), наполняемых содержательными элементами живой традиции. Исследование показало, что основная сюжетная схема романов М. Кабирова и Г. Гильманова представляет собой последовательность событий, характерных для универсальной мифологической модели путешествия героя. В творчестве Ф. Байрамовой, напротив, имеет место обращение к эсхатологическим сюжетам религиозной природы для структурирования повествования во взаимосвязи «прошлого и настоящего». Фольклорно-мифологические «включения» в художественную ткань текста рассматриваются нами как один из наиболее результативных приемов в стилистической системе Ф. Байрамовой.

Все грани взаимодействия литературы и мифологической традиции в татарской прозе рубежа XX–XXI веков не ограничиваются рамками данной работе. Дальнейшие исследования могут быть продолжены в нескольких направлениях: во-первых, перспективным представляется изучение авторского индивидуального мифотворчества; во-вторых, научный интерес представляет изучение литературного мифологизма как процесса создания мифа в истории татарской литературы на протяжении XX века и др.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

Опубликованные

а) на русском языке

1. Бичурин Н.Я. [Иакинф]. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена / Н.Я. Каменский – М.–Л.: Изд-во АН СССР, Институт этнографии им. Миклухо-Маклая, 1952. – Т. I. – 362 с.; Т. II. – 335 с.
2. Воробьев К.И. Материалы по культу домового и дворового у мишарей Буинского кантона Татарской Республики / К.И. Воробьев // Труды Студенческого Научного кружка «Любители природы» в г. Казани. – 1929. – Вып. 3. – С. 87–92.
3. Исхаков Р.Р. Религиозный синкретизм и традиционная обрядность татар-кряшен Волго-Уралья (XIX – начало XX в.). Сборник материалов и документов / Авторы-сост.: Х.З. Багаутдинова, Р.Р. Исхаков. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ; Изд-во «ЯЗ», 2015. – 324 с.
4. Катанов Н.Ф. Качинская легенда о сотворении мира (записана в Минусинском округе Енисейской губернии на качинском наречии тюркского языка 2 июня 1890 г.) / Н.Ф. Катанов // ИОАИЭ при Императорском Казанском университете. – Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1894. – Т. XII. – Вып. 2. – С. 185–186.
5. Лоссиевский М.В. Убр / М.В. Лоссиевский // Оренбургский листок. – 1878. – 9 июль. – № 28. – С. 25.
6. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования / С.Е. Малов. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. – 451 с.
7. Материалы по татарской диалектологии: [Сб. ст.] / АН СССР, Казан. фил., Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. Вып. III / Л.Т. Махмутова. – Казань, 1974. – 252 с.
8. Материалы по татарской диалектологии: [Сб. ст.] / АН СССР, Казан. фил., Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. Вып. IV / Л.Т. Махмутова, Д.Б. Рамазанова. – Казань, 1978. – 132 с.

9. Материалы по татарской диалектологии: [Сб. ст.] / АН СССР, Казан. фил., Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. Вып. V / Л.Т. Махмутова. – Казань, 1983. – 172 с.
10. Материалы по татарской диалектологии: [Сб. ст.] / АН СССР, Казан. фил., Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. Вып. VII / М.З. Закиев, Т.Х. Хайрутдинова. – Казань, 1989. – 132 с.
11. Каганкатваци Мовсес. История агван: Пер. с арм. / [Соч.] Моисея Каганкатваци, писателя X в. / Пер. К. Патканьян. – СПб.: Тип. Акад. наук, 1861. – 376 с.
12. Радлов В.В. Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи. Ч. IV. Наречия барабинцев, тарских, тобольских и тюменских татар / В.В. Радлов – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1872. – 411 с.

б) на татарском языке

13. Әмирханов М. Убыр уты / М. Әмирханов // Казан утлары. – 2007. – № 9. – Б. 103–115.
14. Әхмәтгалиева А. Өзелгән гөл / А. Әхмәтгалиева // Казан утлары. – 2008. - №3. – Б. 102–111.
15. Баязитова Ф.С. Керәшеннәр. Тел үзенчәлекләре һәм йола ижаты / Ф.С. Баязитова. – Казан: Матбугат йорты, 1997. – 248 с.
16. Баязитова Ф.С. Мишәр диалекты: Рухи мирас, гаилә-көн күреш, йола терминологиясе һәм фольклор / Ф.С. Баязитова. – Саранск : Татар газетасы, 2003. – 284 б.
17. Баязитова Ф.С. Татар халкының бәйрәм һәм көн күреш йолалары: рухи мирасыбыз хәзинәсеннән / Ф.С. Баязитова. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1995. – 157 б.
18. Баязитова Ф.С. Халык традицияләре лексикасы. Мифологик персонажлар, ышанулар: жирле сөйләшләр һәм фольклор текстлары яссылыгында / Ф.С. Баязитова. – Казань: Мәгариф-Вакыт, 2018. – 815 б.

19. Бэйрәмова Ф. Алыплар илендә: Повесть / Ф. Бэйрәмова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 144 б.
20. Бэйрәмова Ф. Канатсыз акчарлаклар / Ф. Бэйрәмова // Бэйрәмова Ф. Моң. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 137–187.
21. Бэйрәмова Ф. Кем / Ф. Бэйрәмова // Бэйрамова Ф. Моң. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 89–136.
22. Бэйрамова Ф. Күл балыгы / Ф. Бэйрәмова // Бэйрамова Ф. Моң. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 65–88.
23. Бэйрәмова Ф. Нух пәйгамбәр көймәсе: мәктәп балалары өчен мажаралы роман / Ф. Бэйрәмова. – Казан: Аяз, 2004. – 303 б.
24. Бэйрәмова Ф. Күңел карлыгачлары: повестьлар / Ф. Бэйрәмова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2000. – 229 б.
25. Былтыр. Татар хорафаты // Аң. – 1913. – №14. – Б. 245–246; № 15. – Б. 259–261; № 16. – Б. 282–283.
26. Галиев М. Алтын тотка: повестьлар / М. Галиев. – Казан: Хәтер, 2002. – 576 б.
27. Галиев М. Нигез: повестьлар һәм хикәяләр / М. Галиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – 368 б.
28. Гаффар Ә. Богау: роман, повесть, хикәяләр / Ә. Гаффар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 256 б.
29. Гаффар Ә. Тимер аяк / Ә. Гаффар // Гаффар Ә.Г. Энә күзе. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 54–65.
30. Гыйләжев М. Бичура / М. Гыйләжев // Гыйләжев М. Бичура: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 53–93.
31. Гыйльманов Г. Албастылар: Хыялый кыйсса / Г. Гыйльманов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 280 б.
32. Гыйльманов Г. Оча торган кешеләр / Г. Гыйльманов // Гыйльманов Г. Оча торган кешеләр: роман, повестьлар, бәяннар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 5–153.

33. Гыйльманов Г. Сагышың булса, суга сал / Г. Гыйльманов // Гыйльманов Г. Оча торган кешеләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 305–362.
34. Гыйльманов Г. Татар мифлары: ияләр, ышанулар, ырымнар, фаллар, им-томнар, сынамышлар, йолалар. – Т.1. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – 388 б.
35. Гыйльманов Г. Татар мифлары: ияләр, ышанулар, ырымнар, фаллар, им-томнар, сынамышлар, йолалар. – Т.2. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 432 б.
36. Гыйльманов Г. Тозлы яңгыр / Г. Гыйльманов // Гыйльманов Г. Тозлы яңгыр: повестьлар, хикәяләр, нәрсәләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – Б. 5–43.
37. Гыйльманов Г. Убыр чокырындагы яктылык [Электрон ресурс] / Г. Гыйльманов // Режим доступа: <http://idel-tat.ru/news/literatura-tt/ubyr-chokuryndagy-yaktylyk> (Дата обращения – 20.09.2021).
38. Гыйматдинова Н. Ак торна каргышы / Н. Гыйматдинова // Гыйматдинова Н. Ак торна каргышы: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 246–286.
39. Гыйматдинова Н. Болан / Н. Гыйматдинова // Гыйматдинова Н. Кыргыз: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 122–140.
40. Гыйматдинова Н. Бүре каны / Н. Гыйматдинова // Гыйматдинова Н.Г. Мәхәббәттә гөнаһ бар: повестьлар, хикәятләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – Б. 51–123.
41. Гыйматдинова Н. Каракош / Н. Гыйматдинова // Гыйматдинова Н.Г. Мәхәббәттә гөнаһ бар: повестьлар, хикәятләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – Б. 135–212 б.
42. Гыйматдинова Н. Үлмәс / Н. Гыйматдинова // Гыйматдинова Н.Г. Үлмәс: повестьлар, бәяннар, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 4–170.
43. Гыйматдинова Н. Шундый инде без / Н. Гыйматдинова // Гыйматдинова Н.Г. Үлмәс: повестьлар, бәяннар, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 309–370.

44. Дастаннарга лаек замана (Борынгы фольклор һәм хәзерге поэзия). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 222 б.
45. Зәйдулла Р. Шүрәле / Р. Зәйдулла // Зәйдулла Р. Ил: хикәяләр, әдәби-публицистик мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – Б. 194–199.
46. Имамов Ф. Булмас, димә / Ф. Имамов // Имамов Ф. Вақыт галәмәтләре: фантастик бәяннар, хикәяләр, пьеса. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2021. – Б. 283–289.
47. Исәнбәт Н.С. Татар халык мәкальләре: мәкальләр җыелмасы: 3 томда / Н.С. Исәнбәт. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – 277 б.
48. Кәбиров М. Мәхәббәт яңгыры: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 431 б.
49. Кәбиров М. Әжәл жыры / М. Кәбиров // Кәбиров М. Дүртенче үлчәм: хикәяләр. Жанрлар проекты. – Казан, 2019. – Б. 143–173.
50. Кәбиров М. Китап / М. Кәбиров // Кәбиров М. Китап: роман, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – Б. 5–252.
51. Кәбиров М. Сагындым, кайт инде / М. Кәбиров. – «ЛитРес: Самиздат», 2019. – 82 б.
52. Кәбиров М. Сары йортлар сере / М. Кәбиров // Казан утлары. – 2002. – № 2. – Б. 5–26.
53. Кәбиров М. Убырлар уянган чак / М. Кәбиров. – ЛитРес: Самиздат, 2019. – 132 б.
54. Кәбиров М. Ул / М. Кәбиров // Кәбиров М. Параллель дөнья: фантастик повестьлар [Электрон китап]. – Казан, 2018. – Б. 232–305.
55. Кәбиров М. Хөрмәтле мәет әфәнде / М. Кәбиров // Кәбиров М. Параллель дөнья: фантастик повестьлар [Электрон китап]. – Казан, 2018. – Б. 2–99.
56. Кәбиров М. Чиксез табут / М. Кәбиров // Кәбиров М.Р. Сагындым, кайт инде...: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – Б. 158–159.
57. Мәхмүди З. Ахырзаман / З. Мәхмүди // Мәхмүди З. Елак агач: кыйссалар, фантастик хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2020. – Б. 240–288.

58. Мәхмүди З. Жәен тыкрыгы / З. Мәхмүди // Мәхмүди З. Елак агач: кыйссалар, фантастик хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2020. – Б. 289–304.
59. Милли-мәдәни мирасыбыз: Актаныш. – Казан, 2010. – 320 б.
60. Милли-мәдәни мирасыбыз: Апас. – Казан, 2011. – 421 б.
61. Милли-мәдәни мирасыбыз: Арча. – Казан, 2017. – 360 б.
62. Милли-мәдәни мирасыбыз: Мамадыш. – Казан, 2017. – 344 б.
63. Милли-мәдәни мирасыбыз: Мари Эл татарлары. Бәрәңге. – Казан, 2012. – 376 б.
64. Милли-мәдәни мирасыбыз: Омск өлкәсе татарлары. – Казань, 2015. – 460 б.
65. Милли-мәдәни мирасыбыз: Оренбург өлкәсе татарлары. – Казан, 2016. – 360 б.
66. Милли-мәдәни мирасыбыз: Самара өлкәсе татарлары. – Казан, 2015. – 360 б.
67. Милли-мәдәни мирасыбыз: Түбән Новгород. – Казан – Мәскәү, 2011. – 400 б.
68. Милли-мәдәни мирасыбыз: Удмуртия татарлары. – Казан, 2013. – 384 б.
69. Миңнуллин Т. Утырып уйлар уйладым: көндәлекләр / Т. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Кн. 1: [Беренче китап]. – 2005. – 366 б.
70. Рәхим Г. Сайланма әсәрләр / Төз. М.И. Ибраһимов, А.М. Гайнетдинов. – Казан: Ихлас, 2018. – 560 б.
71. Себер татарлары. Рухи мәдәният жәүһәрләре. Себер татарлары фольклорының антологиясе. Т. 3. Хикәятләр, риваятьләр, мифлар / Авт.-төз. Ф.Ю. Юсупов. – Казан: Тат. кит. нәшр., 2017. – 893 с.
72. Татар халкының мифологик ышанулары (XX гасыр ахыры–XXI гасыр башы экспедиция язмалары нигезендә) / Кереш мәкалә авторы Л.Х. Дәүләтшина, төз. Л.Х. Дәүләтшина, Ф.Х. Жәүһәрова. – Казан: Ихлас, 2016. – 199 с.

73. Татар халык ижаты. Йола һәм уен җырлары / Төз., кереш мәкалә язучы, искәртмәләр әзерләүче И.Н. Надиров. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1987. – 320 б.
74. Татар халык ижаты. Риваятьләр һәм легендалар / Төз. С.М. Гыйләжетдинов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – 232 б.
75. Татар халык ижаты: хрестоматия / Төз. Ф.И. Урманче, К.М. Миңнуллин. – Казан: Мәгариф, 2004. – 478 б.
76. Фәизов Р. Тәңре хөкеме / Р. Фәизов // Фәизов Р. Ике әни: Повестьлар, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 43–114.
77. Хәким З. Агымсуда ни булмас / З. Хәким // Хәким З. Агымсуда ни булмас: сатирик роман һәм повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 3–105.
78. Хәким З. Ана җыры / З. Хәким // Казан утлары. – 2020. – № 6. – Б. 3–80.
79. Хәким З. Җен бутады / З. Хәким // Сайланма әсәрләр. III том. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 299–335.
80. Шәрипов Р. Йорт иясе / Р. Шәрипов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – 70 б.

Неопубликованные

81. ПМА – полевые материалы автора, собранные на территории Республики Татарстан и в регионах Российской Федерации в 2006 – 2018 гг.
82. ФФ РЦРТК – фольклорный фонд Республиканского центра развития традиционной культуры.
83. Хужа Бәдигый материаллары // Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. – Ф. 19. – Оп. 2. – Ед. хр. 123. – С. 6.

II. Научная литература

а) на русском языке

84. Абашеев В.В. Геополитический взгляд на историю литературы Урала / В.В. Абашеев // Литература Урала: история и современность: сб. статей. – Екатеринбург: Ин-т истории и археологии УрО РАН, 2008. – С. 121–126.
85. Алексеев Н.А. Общее в ранних формах религии якутов и тувинцев / Н.А. Алексеев // Этнография народов Алтая и Зап. Сибири. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 199–216.
86. Аминова В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.): дис. ... д-ра филол. наук / В.Р. Аминова. – Казань, 2010. – 474 с.
87. Аналитическая психология и психотерапия / Сост. и общ. ред. В.М. Лейбина. – СПб: Питер, 2001. – 512 с.
88. Анастасьев Н. Диалог (Советская литература и художественный опыт XX века) / Н. Анастасьев // Вопросы литературы. – 1983 – №3. – С. 62–104.
89. Арзамазов А.А. Удмуртская поэзия второй половины 1970 – начала 2010-х годов: человек, природа, город / А.А. Арзамов. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2015. – 336 с.
90. Ахметова М.В. Конец света в одной отдельно взятой стране: Религиозные сообщества постсоветской России и их эсхатологический миф / М.В. Ахметова. – М.: ОГИ; РГГУ, 2010. – 333 с.
91. Ахметова М.В. Эсхатологические мотивы современной мифологии в России конца XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.В. Ахметова. – М., 2004. – 28 с.
92. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов / Л.Г. Бабенко. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 462 с.
93. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. – Л.: Наука: Ленингр. отделение, 1983. – 191 с.

94. Байбурун А.К. Семиотический статус вещей и мифология / А.К. Байбурун // Материальная культура и мифология. – Л.: Наука, 1981. – С. 215–226.
95. Бакиева Г.Т., Квашнин Ю.Н. Поволжские татары в Западной Сибири: особенности расселения и этнокультурного развития / Г.Т. Бакиева, Ю.Н. Квашнин // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2013. – № 3 (22). – С. 156–164.
96. Бахтин М.М. Вопросы литературы. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: «Худож. лит-ра», 1975. – 502 с.
97. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – С-Пб.: Паритет, 2006. – 314 с.
98. Бертельс А.Е. Пери / А.Е. Бертельс // Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. – М.: ГРВЛ, 1979. – С. 123–130.
99. Брусско З.М. В круге жизни / З.М. Брусско. – Казан: Ихлас, 2014. – 223 с.
100. Бурганова Н.Б. О формировании татарских говоров Заказанья / Н.Б. Бурганова // К формированию языка татар Поволжья и Приуралья. – Казань: ИЯЛИ, 1985. – С. 3–31.
101. Валеев Ф.Т. О религиозных представлениях западно-сибирских татар / Ф.Т. Валеев // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. (Вторая половина XIX – начало XX вв.) / Отв. ред. И. С. Вдовин; АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 320–330.
102. Васильева Н.И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дис. ... канд. филол. наук / Н.И. Васильева. – Н. Новгород, 2005. – 243 с.
103. Ветловская И.В. Поэтика романа «Братья Карамазовы» / И.В. Ветловская. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977. – 199 с.

104. Виноградова Л.Н. Непростые люди в сельском сообществе: о людях, наделенных сверхъестественными способностями. Часть 1: Невольные вредители, бесноватые, чужаки / Л.Н. Виноградова // Славянский альманах. – 2017. – С. 367–379.

105. Виноградова Л.Н. Полесская народная демонология // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. – М.: Индрик, 2001. – С. 10-49.

106. Виноградова Л.Н. Славянские древности / Л.Н. Виноградова // Славяноведение. – 2004. – № 6. – С. 67–70.

107. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. К проблеме идентификации и сравнения персонажей славянской мифологии / Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. – М.: Индрик, 1994. – С. 16–44.

108. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Схема описания мифологических персонажей / Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран юго-восточной Европы. – М.: Ин-т славяноведения и балканистики, 1989. – С. 78–85.

109. Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов / В.Е. Владыкин. – Ижевск: Удмуртия, 1994. – 383 с.

110. Владыкина Т.Г. Фольклорный текст в мифологическом контексте / Т.Г. Владыкина // Удмуртская мифология / РАН, Урал. отд-ние, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит.; науч. ред. В.Е. Владыкин; отв. за вып.: М.Г. Иванова, Т.Г. Владыкина. – Ижевск, 2004. – С. 54–66.

111. Владыкина Т.Г. Удмуртский фольклорный миротекст: образ, символ, ритуал: монография / Т.Г. Владыкина / УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН. – Ижевск: Издательство «МонПоражён», 2018. – 298 с.

112. Власенко Е.Ю. Функции архетипов и архетипических образов в произведениях П.В. Засодимского: дис. ... канд. филол. наук / Е.Ю. Власенко. – Ульяновск, 2005. – 163 с.

113. Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. Иллюстрированный словарь / М. Власова. – СПб.: Северо-Запад, 1995. – 383 с.
114. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук / А.Н. Воробьева. – Саратов, 2009. – 528 с.
115. Гаврилюк Э.Е. Семантика знака «растение» в обрядовом контексте / Э.Е. Гаврилюк // Архетипы в фольклоре и литературе. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1994. – С. 4–10.
116. Галимуллин Ф.Г. Соотношение эстетического и социологического в татарской литературе 1920–1930 годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ф.Г. Галимуллин. – Казань, 1999. – 77с.
117. Галиуллин Р.Р. Жанр утопии / антиутопии в татарской литературе XX века / Р.Р. Галиуллин // В мире научных открытий. – 2013. – № 11 (47). – С. 261–269.
118. Галиуллин Р.Р., Салихов Р.Т. Антиутопические мотивы в творчестве Закира Махмуди / Р.Р. Галиуллин, Р.Т. Салихов // В мире научных открытий. – 2014. – № 11.2 (59). – С. 81–85.
119. Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи / Р.К. Ганиева. – Казань: Изд-во КГУ, 2002. – 272 с.
120. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» Б. Гаспаров // Даугава. – 1988. – № 10. – С. 96–97.
121. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп / Пер с франц. – М.: Изд-ская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
122. Гмыря Л.Б. Религиозные представления населения Прикаспийского Дагестана в IV–VII вв. (По данным письменных источников) / Л.Б. Гмыря. – Махачкала: Изд-во «Наука ДНЦ», 2009. – 538 с.
123. Гмыря Л.Б. Страна гуннов у Каспийских ворот / Л.Б. Гмыря. – Махачкала: Даг. Кн. Изд-во, 1995. – 228 с.

124. Голева Т.Г. Мифологические персонажи в системе мировоззрения коми-пермяков / Т.Г. Голева. – СПб.: Издательство «Маматов», 2011. – 272 с.
125. Голосовкер Я.В. Логика мифа / Я.В. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
126. Гумилев Л.Н. Древние тюрки / Л.Н. Гумилев. – М.: Наука, 1967. – 555 с.
127. Гумилев Л.Н. История народа хунну / Л.Н. Гумилев. – М.: Институт Ди-Дик, 1998. Кн.2. – 496 с.
128. Гумилев Л.Н. Хунну. Степная трилогия / Л.Н. Гумилев. – СПб.: ИКА “Тайм-аут”: КОМПАСС, 1993., 1993. – 212 с.
129. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 349 с.
130. Давлетшина Л.Х. Дом как форма освоения «чужого» пространства / Л.Х. Давлетшина // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: гуманитарные науки. – 2012. – № 1 (99). – С. 49–56.
131. Давлетшина Л.Х. К проблеме изучения низшей мифологии: мифологический персонаж / Л.Х. Давлетшина // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2011. – Т.2. – №3. – С. 60–63.
132. Давлетшина Л.Х. Мифологизм в татарской прозе конца XX – нач. XXI вв / Л.Х. Давлетшина. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – 140 б.
133. Давлетшина Л.Х. Мифологизм в татарской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук / Л.Х. Давлетшина. – Казань, 2005. – 173 с.
134. Давлетшина Л.Х. Мифологические персонаж: проблема сравнительной характеристики / Л.Х. Давлетшина // Сибирский филологический журнал. – 2011. - №3. – С. 51–54.
135. Давлетшина Л.Х. Мусульманская мифология и традиционная культура татар: персонажная сфера // Тюркологические исследования. – 2020. – №3(2). – С. 29–42.

136. Давлетшина Л.Х. О перевоплощениях духов-хозяев домашнего пространства (на материале татар Заказанья начала XXI века) / Л.Х. Давлетшина // III Всероссийский конгресс фольклористов (Москва, 3–7 февраля 2014 г.): Сб. науч. ст. В 5 т. Т. 4: Российская фольклористика в XXI веке. Перспективы развития / сост. В.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова; ред. А.В. Лобанова. — М., 2019. — С. 33–41.

137. Давлетшина Л.Х. Персонаж *жен* в современных представлениях поволжских татар / Л.Х. Давлетшина // Традиционная культура. — 2020. — Т. 21. № 1. — С. 124–135.

138. Давлетшина Л.Х. Убыр в современных представлениях татар / Л.Х. Давлетшина // Финно-угорский мир в полиэтничном пространстве России: культурное наследие и новые вызовы. Сборник статей по материалам VI Всероссийской научной конференции финно-угроведов. — Ижевск, 2019. — С. 374–376.

139. Давлетшина Л.Х. Традиционные верования татар-мишарей в начале XXI века: духи-хозяева освоенного пространства / Л.Х. Давлетшина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017. — №12–2(78). — С. 22–25.

140. Дараган Н. Очерк жизни и творчества Мирча Элиаде / Н. Дараган // Элиаде М. Космос и история. — М.: Прогресс, 1987. — 311 с.

141. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу / Ю.В. Доманский. — Тверь: Твер. госуниверситет, 2001. — 94 с.

142. Еремина В.И. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) / В.И. Еремина // Миф-фольклор-литература / Отв. ред. В.Г. Базанов. — Л.: Наука, 1978. — 250 с.

143. Ермоленко О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий / О.В. Ермоленко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. Вып. 3. — С. 90–94.

144. Жирмунский В.М. О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха / В.М. Жирмунский // Тюркологический сборник 1970. – М., 1970. – С. 29–68.
145. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос / В.М. Жирмунский. – Л.: Изд-во «Наука», 1974. – 727 с.
146. Завгарова Ф.Х. Исламский мифологизированный персонаж Занки бабай в системе окказиональных обрядов современных татар / Ф.Х. Завгарова // Татар халык ижаты. Фәнни эзләнүләр һәм фольклор үрнәкләре (фәнни конференцияләр материаллары жыентыгы). 6 китап. – Казан: Ихлас, 2011. – С. 12–17.
147. Загидуллина Д.Ф. Современная татарская проза (1986–2016 гг.): основные тенденции историко-литературного процесса / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Изд-во АН РТ, 2017.– 246 с.
148. Загидуллина Д.Ф. Татарская литература XX – нач. XXI вв.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы) / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.
149. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Татар. кит. нәшр., 2018.– 287 с.
150. Зайцева Т.И. Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.): научное издание / Т.И. Зайцева. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2006. – 174 с.
151. Зайцева Т.И. Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века: национальный мир и человек: Монография / Т.И. Зайцева. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – 376 с.
152. Закирзянов А.М. Основные направления развития современного татарского литературоведения (кон. XX – нач. XXI вв.) / А.М. Закирзянов. – Казань: Ихлас, 2011. – 320 с.

153. Закирова И.Г. Эпический фольклор периода Золотой Орды: мифологические и исторические основы / И.Г. Закирова. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2011. – 267 с.
154. Замалиева Л.Ф., Сайфулина Ф.С. Народный свадебный обряд как литературный первоисточник в татарской прозе / Л.Ф. Замалиева, Ф.С. Сайфулина // Филология и культура. – № 3.– (29) / 2012. – С. 146–149.
155. Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д.В. Затонский. – М.: Высшая школа, 1972. – 136 с.
156. Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Д.К. Зеленин. – М.: Индрик, 1995. – 432 с.
157. Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология / А.М. Золотарев. – М.: Наука, 1964. – 328 с.
158. Ибрагимов М.И. Миф в татарской литературе XX века: проблемы поэтики / М.И. Ибрагимов. – Казань: Gumanitarna, 2003. – 62 с.
159. Ибрагимов М.И. Мифопоэтика в сопоставительном изучении литератур / М.И. Ибрагимов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2008. – №2 (2). – С. 43–45.
160. Ибрагимов М.И. Мифопоэтика повести Ф. Байрамовой «Канатсыз акчарлаклар» / М.И. Ибрагимов // Актуальные проблемы филологии и методики ее преподавания вузе и в школе. – Казань, 2008. – С. 60-63.
161. Иванов В.В. Низшая мифология / В.В. Иванов // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 215–217.
162. Иванов В.В. Славянские моделирующие семиотические системы / В.В. Иванов. – М.: Наука, 1965. – 245 с.
163. Ислам: Энциклопедический словарь. – М.: Наука. Гл. ред. восточной лит-ры, 1991. – 315 с.
164. История татар с древнейших времен. В семи томах. Т. I. Народы степной Евразии в древности. – Казань: Изд-во «Рухият», 2002. – 552 с.

165. Исхаков Р.Р. Очерки истории традиционной культуры и религиозности татар-кряшен (XIX – начало XX вв.): монография / Р.Р. Исхаков. – Казань: Изд-во «Центр инновационных технологий», 2014. – 331 с.
166. Кавакита Н.С. Проблема архетипа в творческом опыте М.И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Кавакита. – М., 2004. – 200 с.
167. Карасев Л.В. Вверх и вниз (Достоевский и Платонов) / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – 2000. – № 6. – С. 34–47.
168. Кариева Л.А. Татарская мифология: в сравнительно-историческом аспекте: автореф. дис.... канд. филол. наук / Л.А. Кариева. – Казань, 2000. – 159 с.
169. Касимов Р.Н. Традиционные религиозно-мифологические представления чепецких татар. Конец XIX – сер. XX веков / Р.Н. Касимов. – Ижевск, 2004. – 156 с.
170. Кауркин Р.В., Хазина А.В. Реминисценция мифа в эллинистических и русских утопиях XVIII в. / Р.В. Кауркин, А.В. Хазина // Исторический формат. – 2017. – С. 64–83.
171. Кляус В.Л. «Русское Трехречье» Маньчжурии. Очерки фольклора и традиционной культуры / В.Л. Кляус. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 384 с.
172. Кляшторный С.Г. Древнетюркская мифология: к постановке проблемы / С.Г. Кляшторный // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Ч. 2. – М., 1979. – С. 91–96.
173. Кляшторный С.Г. Древнетюркская религия: проблемы реконструкции и генезиса / С.Г. Кляшторный // Кляшторный С.Г. Памятники древнетюркской письменности и этнокультурная история Центральной Азии. – СПб.: Наука, 2006. – С. 309–318.
174. Кляшторный С.Г. Древнетюркская цивилизация: диахронические связи и синхронические аспекты / С.Г. Кляшторный // СТ. – 1987. – №3. – С. 58–62.
175. Кляшторный С.Г. Древнетюркские рунические памятники как источник по Средней Азии / С.Г. Кляшторный. – М.: Наука, 1964. – 215 с.

176. Кляшторный С.Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках / С.Г. Кляшторный // Тюркологический сборник 1977. – М., 1981. – С. 117–138.

177. Кляшторный С.Г. Рунические памятники Уйгурского каганата и история евразийский степей / С.Г. Кляшторный. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. – 328 с.

178. Кляшторный С.Г. Эпические сюжеты в древнетюркских рунических памятниках / С.Г. Кляшторный // Кляшторный С.Г. Памятники древнетюркской письменности и этнокультурная история Центральной Азии. – СПб.: Наука, 2006. – С. 269–289.

179. Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. Степные империи древней Евразии / С.Г. Кляшторный, Д.Г. Савинов. – СПб: Филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2005. – 346 с.

180. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 306 с.

181. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. Учебное пособие / Е.Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 405 с.

182. Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века: Монография / Е.Н. Ковтун. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. – 536 с.

183. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты: учеб. Пособие / Е.Н. Ковтун. – М.: Флинта, 2019. – 595 с.

184. Ковтун Н.В. Социокультурный миф в современной прозе: творчество В. Личутина / Е.Н. Ковтун. – Красноярск: КГТУ, 2002. – 164 с.

185. Корни наши едины: из сокровищницы тюркских литератур. – Казань: Магариф – Вакыт, 2014. – 311 с.

186. Коробейникова А.А., Пыхтина Ю.Г. О пространственных архетипах в литературе / А.А. Коробейникова, Ю.Г. Пыхтина // Вестник ОГУ – №11. – (117) / ноябрь 2010. – С. 44–50.

187. Королева С.Ю. Еще раз о мифе в литературе: проблемы анализа художественного мифологизма / С.Ю. Королева // Славянская традиционная культура и современный мир. Сборник научных статей. Сост. В.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова. – М.: Изд-во Центр культурных стратегий и проектного управления, 2011. – С. 205–228.

188. Королева С.Ю. Теория мифа и практика литературоведческого анализа: к проблеме междисциплинарных связей [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/koroleva3.htm> (Дата обращения – 15.09.2021).

189. Корусенко М.А., Диянова А.М. Традиционное мировоззрение барабинских татар во второй трети XX – начале XXI века: представления о духах-хозяевах освоенных пространств / М.А. Корусенко, А.М. Диянова // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2011. – № 2 (15). – С. 83–91.

190. Корусенко М.А., Ожередов Ю.И., Ярзуткина А.А. Мифология сибирских тата в символах образов и вещей (опыты прочтения) / М.А. Корусенко, Ю.И. Ожередов, А.А. Ярзуткина. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2013. – 336 с.

191. Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора / Н.А. Криничная. – М.: Акад. проект: Гаудеамус, 2004. – 1005 с.

192. Кудрявцева Р.А. Фольклорная стратегия в художественной структуре марийского рассказа первой трети XX века (к вопросу о генезисе и поэтике малых эпических жанров в литературах народов Поволжья) / Р.А. Кудрявцева // Poetica: Инновационные идеи молодых ученых-филологов. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 2007. – С. 38–40.

193. Культ святых в сибирском исламе: специфика универсального / А.Г. Селезнев [и др.]. – М.: Изд. дом Марджани, 2009. – 211 с.

194. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: «Рефл-Бук», «АСТ»; К.: «Ваклер», 1997. – 384 с.
195. Леви-Стросс К. Структура мифов / К. Леви-Стросс // Вопр. философии. – 1970. – № 7. – С. 150–165.
196. Левкиевская Е.Е. Восточнославянский мифологический текст : семантика, диалектология, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук / Е.Е. Левкиевская. – Москва, 2007. – 636 с.
197. Левкиевская Е.Е. Прагматика мифологического текста / Е.Е. Левкиевская // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. Вып. 10. – М.: Индрик, 2006. – С. 150–213.
198. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 1. 1953–1968 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Изд-ский центр «Академия», 2006. – 416 с.
199. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки: (На материале русской литературы 192-1980-х гг.) / М.Н. Липовецкий. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 183 с.
200. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 752 с.
201. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
202. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
203. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – 479 с.
204. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 703 с.
205. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 348 с.

206. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 546. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – С. 35–55.
207. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам VI. Уч. зап. Тартус. ун-та. – Тарту, 1973. – С. 433–459.
208. Львова К.А. Постмодернистские схемы мифомышления в современной русской прозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / К.А. Львова. – Краснодар, 2019. – 24 с.
209. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. ... докт. филол. наук / Д.М. Магомедова. – М., 1998. – 50 с.
210. Макарова В.Ф. Антижанровые формы: особенности проявления смеха в татарской литературе начала XX века (на примере сатирических произведений Фатиха Амирхана) / В.Ф. Макарова // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2008. – Т. 150. – Кн. 6. – С. 144–149.
211. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока / Д.Е. Максимов // Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 459. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. – Тарту, 1979. – С. 3–33.
212. Манджиева Б.В. Космогонический миф и его компоненты в индивидуальной мифологии В.В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук / Б.В. Манджиева. – Ставрополь, 2009. – 223 с.
213. Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов. (К постановке вопроса) / В.А. Марков // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 133–145.
214. Махмуд ал-Кашгари. Диван Лугат ат-Турк / Перевод, предисловие и комментарии З.-А.М. Ауэзовой. Индексы составлены Р. Эрмерсом. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 1288 с.
215. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Вопросы философии. – 1991. – №10. – С. 41–47.

216. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры. Вып.4. – РГГУ, ИВГИ. М., 1994. –С. 127–142.
217. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе: Учеб. пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2000. – 167 с.
218. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
219. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса / Е.М. Мелетинский. – М.: «Вост. лит». РАН, 1963. – 460 с.
220. Мелетинский Е.М. Ф. Достоевский в свете исторической поэтики / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1996. – 106 с.
221. Мингазова Л.И. Своеобразие и тенденции развития татарской детской литературы XX века: дис. ... д-ра филол. наук / Л.И. Мингазова. – Казань, 2011. – 335 с.
222. Миннуллин К.М., Закирова И.Г. Образ старухи убырлы в татарских волшебных сказках / К.М. Миннуллин, И.Г. Закирова // Филологические науки: вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12. – Вып. 9. – С. 81–84.
223. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 459. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
224. Мироненко Е.А. Теория и история литературы: Проблемы фольклоризма и мифотворчества: учебно-методическое пособие / Е.А. Мироненко. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 139 с.
225. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 736 с.

226. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия» Олимп. Т.1. – 1997. – 672 с.; Т.2. – 1998. – 720 с.
227. Мухамедова Р.Г. Народный костюм татар-кряшен / Р.г. Мухамедова. – Казань: Слово, 2005. – 159 с.
228. Мухаметзянова Л.Х. Древние письменные источники о мифах татар Поволжья / Л.Х. Мухаметзянова // Найдаковские чтения – 4. Тюрко-монгольский мир. Гуманитарные исследования: сб. науч. статей. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2018. – С. 144–147.
229. Мухаметзянова Л.Х. Татарский эпос: книжные дастаны / Л.Х. Мухаметзянова. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2014. – 380 с.
230. Надршина Ф.А. Мифологические представления древних башкир: башкирский фольклор как исторический источник / Ф.А. Надршина // История башкирского народа в 7-и томах. – М.: Наука, 2009. – Т. 1. – С. 339–360.
231. Напольских В.В. Очерки по этнической истории / В.В. Напольских. – Казань: «Издательский дом «Казанская недвижимость», 2018. – 648 с.
232. Народная демонология Полесья: публикации текстов в записях 80–90-х гг. XX века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 648 с.
233. Нартова-Бочавер С. Психология личности и межличностных отношений. (Серия «Психология – XX век») / С. Нартова-Бочавер. – М.: Изд-во Эксмо-Пресс, 2001. – 413 с.
234. Невшупа И.Н. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: типы и архетипы: дис. ... канд. филол. наук / И.Н. Невшупа. – Краснодар, 2007. – 179 с.
235. Неклюдов С.Ю. Мифологическая традиция и мифологические модели / С.Ю. Неклюдов // Вестник РГГУ. – 2011. – № 9 (71)/11. – С. 11–33.
236. Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности / С.Ю. Неклюдов // Восточная демонология. От народных верований к литературе. – М.: Наследие, 1998. – С. 6–43.

237. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа / С.Ю. Неклюдов // Современная российская мифология // Сост. М.В. Ахметова. Серия «Традиция-текст-фольклор: Типология и семиотика». – М.: РГГУ, 2005. – С. 9–26.
238. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд / С.Ю. Неклюдов. – М.: Индрик, 2019. – 520 с.
239. Неклюдов Ю.С. О мифологических моделях в устной традиции / С.Ю. Неклюдов // Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве. Сб. статей / Сост. А. Архипова. – М.: РГГУ, 2013. – С. 7–17.
240. Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: ФЭН, 2002. – 176 с.
241. Нуреева Г.И., Мингазова Л.И. Трансформация фольклорных героев и мотивов в драматургический сюжет в пьесах Галимзяна Гильманова // Г.И. Нуреева, Л.И. Мингазова // Филологические науки. – 2020. – Т.13. – Вып. 7. – С. 68–72.
242. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе 1760-х – 1830-х гг. (становление традиции): Монография / О.Ю. Осьмухина. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. – 553 с.
243. Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект / О.А. Павлова. – Волгоград, 2004. – 471 с.
244. Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: дис. ... д-ра филол. наук / О.А. Павлова. – Волгоград, 2006. – 586 с.
245. Паранук К.Н. Мифопоэтика и структура художественного текста в современном адыгском романе (Ю. Чуюко, Н. Куек, Д. Кошубаев) / К.Н. Паранук // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2006. – №4. – С. 217–223.
246. Паранук К.Н. Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / К.Н. Паранук. – Майкоп, 2006. – 38 с.

247. Пигалев А.И. Эсхатология в сценариях будущего / А.И. Пигалев // *Фундаментальные проблемы культурологии: Сб. ст. по материалам конгресса / Отв. ред. Д.Л. Спивак. – М.: Новый хронограф: Эйдос. Т.6: Культурное наследие: От прошлого к будущему. – 2009. – С. 237–248.*

248. Пиотровский М.Б. Коранические сказания / М.Б. Пиотровский. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 219 с.

249. Погребная Я.В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учебное пособие / Я.В. Погребная / М-во образования и науки Российской Федерации, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Ставропольский гос. ун-т. – 2-е изд., стер. – М.: Флинта, 2011. – 177 с.

250. Погребная Я.В. Аспекты неомифологизма В.В. Набокова. Автор, герой, образ / Я.В. Погребная. – Lambert, 2011. – 520 с.

251. Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук / Я.В. Погребная. – Ставрополь, 2006. – 644 с.

252. Покотыло М.В. Литературная антиутопия в системе жанровых дефиниций / М.В. Покотыло // *Гуманитарные исследования. – 2012. – №3 (43). – С. 136–141.*

253. Пономарева О.А. «Диалогизм» романа «Кысь» Т. Толстой (фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.А. Пономарева. – Майкоп, 2008. – 168 с.

254. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм / Л.П. Потапов. – Л.: Наука : Ленингр. отд-ние, 1991. – 321 с.

255. Потапов Л.П. Мифы алтае-саянских народов как исторический источник / Л.П. Потапов // *Вопросы археологии и этнографии Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1983. – С. 96–110.*

256. Потапов Л.П. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных / Л.П. Потапов // *ТС. 1972. – М., 1973. – С. 265–286.*

257. Потапов Л.П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах / Л.П. Потапов // Советская этнография. – 1991. – № 5. – С. 79–86.
258. Приказчикова Е.Е. Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX вв. / Е.Е. Приказчикова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2009. – 525 с.
259. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 364 с.
260. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б.Н. Путилов. – Л.: РГБ, 1976. – 242 с.
261. Родионов В.Г. Чувашский этнос: исследования по этнологии и мифопоэтике / В.Г. Родионов. – Чебоксары: ЧГИГН, 2017. – 292 с.
262. Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово / В.Г. Родионов. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. – 552 с.
263. Рытова Т.А., Щипкова Е.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI в. / Т.А. Рытова, Е.А. Щипкова // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 4 (20). – С. 115–128.
264. Саберова Г.Г. Названия растений в татарском литературном языке / Г.Г. Саберова. – Казань: ИЯЛИ, 1996. – 130 с.
265. Садекова А.Х. Идеология ислама и татарское народное творчество / А.Х. Садекова. – Казань: Фикер, 2001. – 280 с.
266. Садекова А.Х. Фольклор в эстетике Галимджана Ибрагимова / А.Х. Садекова. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 1995. – 103 с.
267. Сайфулина Ф.С. История формирования и развития татарской литературы Тюменского региона / Ф.С. Сайфуллина. – Тюмень: Вектор Бук, 2007. – 296 с.
268. Саттарова А.М. Современная татарская драматургия 1985–2000 гг.: концепция эпохи и героя / А.М. Саттарова. – Казань: Gumanitarya, 2003. – 152 с.

269. Селезнев А.Г., Селезнева И.А., Белич И.В. Культ святых в сибирском исламе: специфика универсального / А.Г. Селезнев, И.А. Селезнева, И.В. Белич. – М.: Изд. дом Марджани, 2009. – 211 с.
270. Сергеева Е.Н. Мифопоэтическая картина мира и ее трансформация в авторском сознании (творчество А. Платонова рубежа 20–30 гг.) / Е.Н. Сергеева // Литература: миф и реальность. – Казань: Изд-во Казан.ун-та, 2004. – С. 223–231.
271. Ситдикова Ч.Ф. Принципы и приемы создания художественной картины мира в прозе Ф. Сафина и Н. Гиматдиновой: дис. ... канд. филол. наук / Ч.Ф. Ситдикова. – Казань, 2013. – 146 с.
272. Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста / И.П. Смирнов // Миф. Фольклор. Литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 186–203.
273. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Я.В. Солдаткина. – М., 2012. – 348 с.
274. Соловьева Я.Ю. Народная проза о детях, отданных нечистой силе (сюжетный состав и жанровые реализации): автореф. дис.... канд. филол. наук / Я.Ю. Соловьева. – М., 2011. – 27 с.
275. Стеблева И.В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы / И.В. Стеблева // Тюркологический сборник 1971. – М., 1972. – С. 213–226.
276. Султангареева Р.А. Башкирский фольклор: семантика, функции и традиции: Т. 1 : Миф. Обряд. Танец. Сказительство. Шаманский, религиозный, музыкальный фольклор. Современные традиции / Р.А. Султангареева. – Уфа: Башк. энцикл., 2018. – 520 с.
277. Сызранов А.В. «Народный» ислам в Нижнем Поволжье: региональный вариант религиозного синкретизма / А.В. Сызранов // Вестник Евразии. – 2007. – № 3. – С. 163–180.

278. Татары Среднего Поволжья и Приуралья / АН СССР. Казан. ин-т яз., литературы и истории; [Отв. ред. Н.И. Воробьев и Г.М. Хисамутдинов]. – М.: Наука, 1967. – 538 с.
279. Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова: автореф. дис. ... докт. филол. наук / С.М. Телегин. – М., 1996. – 46 с.
280. Тойдыбекова Л.С. Марийская мифология. Этнографический справочник / Л.С. Тойдыбекова. – Йошкар-Ола, 2007. – 312 с.
281. Токарев С.А. Пережитки родового культа у алтайцев / С.А. Токарев // Труды института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – Т.1. – С. 139–158.
282. Толстая С.М. Мотив посмертного хождения в верованиях и ритуале / С.М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. [Вып. 10]. – М.: Индрик, 2006. – 236–267.
283. Топорков А.Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века / А.Л. Топорков // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 348–368.
284. Топоров В.Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / В.Н. Топоров // Введение в проблематику. – М., 1988. – С. 7–60.
285. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс-культура, 1995. – 624 с.
286. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления: «Преступление и наказание» / В.Н. Топоров // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск, 1973. – С. 91–109.
287. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Текст, семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.

288. Торчинов Е.А. Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния / Е.А. Торчинов. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1998. – 384 с.

289. Уразманова Р.К. Мусульманский культ святых у татар: образы и смыслы / Р.К. Уразманова / Габдрахманова Г.Ф., Завгарова Ф.Х., Мухаметзянова А.Р. – Казань: ЯЗ, 2014. – 168 с.

290. Урманче Ф.И. Тюркский героический эпос / Ф.И. Урманче. – Казань: ИЯЛИ, 2015. – 448 с.

291. Урманчиев Ф.И. По следам Белого волка: ранние этнокультурные связи тюрко-татарских племен / Ф.И. Урманчиев. – Казань: ИЯЛИ, 1994. – 125 с.

292. Урнов Д.М. Вторжение мифа: магический реализм и латиноамериканский роман / Д.М. Урнов // Урнов Д.М. Пристрастия и принципы: Спор о литературе. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 86–95.

293. Хабунова Е.Э. Этнопоэтические константы героического эпоса монгольских народов: к вопросу о выявлении и систематизации / Е.Э. Хабунова, Л.С. Дампилова, Н.Н. Николаева, Б.Э. Убушиева // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова: журнал. – 2015. – Т. 12. – № 1. – С. 140–144.

294. Хабунова Е.Э. Очаг (обряды и обрядовый фольклор жизненного цикла калмыков) / Е.Э. Хабунова. – Элиста: Джангар, 2005. – 205 с.

295. Хабутдинова М. Своеобразие жанра антиутопии в творчестве Марата Кабирова (на примере романа «Китап» («Книга») (2017)) / М. Хабутдинова // Филология и культура. – 2017. – №4 (50). – С. 185–190.

296. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник для студентов вузов / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 404 с.

297. Хлебников Г.В., Пожидаева А.В. Рай / гл. ред. Ю.С. Осипов // Большая российская энциклопедия. В 35 т. – М., 2015. Т. 28. – С. 182–184.

298. Хуббитдинова Н.А. Башкирский фольклор в литературе XII–XIX вв.: творческое освоение его мотивов, сюжетов, образов, традиций в башкирской

литературе и произведениях русских писателей XIX в.: дис. ... д-ра филол. наук / Н.А. Хуббитдинова. – Уфа, 2013. – 448 с.

299. Хусаинова Г.Р. Башкирские волшебные сказки: поэтика и текстология / Г.Р. Хусаинова. – Уфа: Гилем; Башкирская энциклопедия, 2014. – 216 с.

300. Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х / А. Чанцев // Новое литературное обозрение. – М., 2007. – № 86. – С. 269–301.

301. Чернышев А. Современная советская мифология / А. Чернышев. – Тверь, 1992. – 77 с.

302. Чернышева Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х гг. XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е.Г. Чернышева. – М., 2001. – 33 с.

303. Чувашская мифология: этнографический справочник. – Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2018. – 591 с.

304. Шадурский М.И. Семантика художественной модели мира в литературной утопии / М.И. Шадурский // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. – 2007. Вып. 3. – Ч. 2. – С. 84–89.

305. Шадурский М.М. Генезис модели мира в литературной утопии / М.М. Шадурский // Веснік БДУ. Сер. 4. – 2006. – № 3. – С. 34–38.

306. Шамина В.Б. Два столетия американской драмы. Основные тенденции развития / В.Б. Шамина. – Казань: Изд-во Казанского университета, 2000. – 127 с.

307. Шаньшина Е.В. Мифология первотворения у тунгусоязычных народов юга Дальнего Востока России. Опыт мифологической реконструкции и общего анализа / Е.В. Шаньшина. – Владивосток: Дальнаука, 2000. – 153 с.

308. Шафранская Э.Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: учебное пособие / Э.Ф. Шафранская. – М.: Ленанд, 2015. – 216 с.

309. Шестаков В. Социальная антиутопии Олдоса Хаксли – миф и реальность / В. Шестаков // Новый мир. – 1969. – № 7. – С. 230–247.

310. Шибинская Е.П. Традиции Т. Керашева и современный адыгейский роман / Е.П. Шибинская // История адыгейской литературы. – Т. 2. – Майкоп, 2002. – С. 97–110.
311. Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д.А. Щукина. – СПб.: СПГГИ, 2003. – 218 с.
312. Элиаде Мирча, Ион Кулиано. Словарь религий, обрядов и верований / Мирча Элиаде, Кулиано Ион. – М.: «Рудомино», СПб.: «Ун-ская книга», 1997. – 413 с.
313. Элиаде Мирча. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 1998. – 249 с.
314. Элиаде Мирча. Очерки сравнительного религиоведения / Мирча Элиаде. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
315. Эсалнек А.Я. Архетип / А.Я. Эсалнек // Русская словесность. – 1997. – №5. – С. 31–37.
316. Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования: историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: Дом печати, 2002. – 247 с.
317. Юзмухаметова Л.Н. Новые явления в татарской прозе рубежа XX–XXI веков: постмодернизм / Л.Н. Юзмухаметова. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2016. – 220 с.
318. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг. – Киев: Порт-Рояль; М.: Совершенство, 1997. – 383 с.
319. Юнг К.Г. О феноменологии духа в сказках / К.Г. Юнг // Урания. – 1994. – № 1. – С. 24–30; № 2. – С. 24–30.
320. Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века / Н.М. Юсупова. – Казань: Ихлас, 2018. – 312 с.
321. Ямалтдинов И.И. Татарская фольклористика 20–60-х гг. XX века. Собрание, публикация и научное изучение фольклора / И.И. Ямалтдинов. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 184 с.

322. Ярзуткина А.А. Ритуалы достатка: Традиционные земледельческие, скотоводческие и промысловые культы сибирских татар / А.А. Ярзуткина. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2012. – 316 с.

323. Ясперс К. Истоки истории и ее цель / К. Ясперс // Смысл и назначение истории. – М.: Полит. издат, 1991. – С. 32–50.

б) на татарском языке

324. Әхмәдуллин А.Г. Күңелләргә уятыр: Хәзергә татар драматургиясе / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Мәгариф, 2007. – 223 б.

325. Әхмәтҗанов М.И. Татар археографиясе. Соңгы елларда археографик экспедицияләр вакытында тупланган кулъязмаларның тасвирламалары. Сигезенче кисәк / М.И. Әхмәтҗанов. – Казан: Институт истории АН РТ, 2011. – 196 б.

326. Әхмәтҗанов М.И. Татар халкының борынгы ырым-арбаулары һәм төрле фалнамәләре / М.И. Әхмәтҗанов. – Казан, 2012. – 271 б.

327. Әхмәтъянов Р.Г. Татар теленең кыскача тарихи-этимологик сүзлегә / Р.Г. Әхмәтъянов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 272 б.

328. Бакиров М.Х. Пратәрки бабаларыбыз ижаты / М.Х. Бакиров // Татар әдәбияты тарихы. – I том. – Казан: Тат. кит. нәшр., 2014. – Б. 19-50.

329. Бакиров М.Х. Татар фольклоры: Югары уку йортлары өчен дәреслек / М.Х. Бакиров. – Казан: Мәгариф, 2008. – 358 с.

330. Башкурова-Садыйкова А.Х. Ислам һәм татар халык ижаты / А.Х. Башкурова-Садыйкова. – Казан: ИЯЛИ АН РТ, 2005. – 231 б.

331. Галиуллин Т.Н. Шәхесне гасырлар тудыра / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 192 б.

332. Галиуллин Т.Н. Шигърият баскычлары / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Мәгариф, 2002. – 231 б.

333. Ганиева Р.К. Шагыйрьнең рухи дөньясы / Р.К. Ганиева. – Казан: ТаРИХ, 2002. – 112 б.

334. Гыйльман Г. Заман сүз сорый: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Г. Гыйльман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – 208 б.

335. Гыйльманов Г. Образ. Символ. Рухи кодлар / Г. Гыйльманов // Казан утлары. – 1999. – №4. – Б. 146–152.
336. Дәүләтшин Г. Тәрки-татар рухи мәдәнияте / Г. Дәүләтшин. – Казан: Таткнигоиздат, 1999. – 512 б.
337. Жамалетдинов Л.Ш. Татар әкиятләрен барлау юлында / Л.Ш. Жамалетдинов / төз. И.И. Ямалтдинов. – Казан: ТӘҺСИ, 2015. – 264 б.
338. Закиржанов Ә.М. XXI гасыр башы драматургиясендә милли яшәеш мәсьәләләре / Ә.М. Закиржанов // Фәнни Татарстан. – 2021. – №3. – Б. 35–42.
339. Закиржанов Ә.М. Заман белән бергә: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 175 б.
340. Закиржанов Ә.М. Яңарыш юлыннан (Хәзерге татар әдәбият белеме мәсьәләләре) / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 303 б.
341. Закирова И.Г. Болгар чоры халык ижаты / И.Г. Закирова. – Казан: Фикер, 2003. – 143 б.
342. Закирова И.Г. Әүвәл башлап ни бетте / И.Г. Закирова. – Казан: ТӘҺСИ, 2017. – 152 б.
343. Заһидуллина Д.Ф. «Албастылар» яки татар прозасында яңа сыйфатлар / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2001. – № 10. – Б. 111–119.
344. Заһидуллина Д.Ф. 1960–1980 еллар әдәбияты: яңарыш мәйданнары һәм авангард эзләнүләр: монография / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 382 б.
345. Заһидуллина Д.Ф. Бергәләп укыйбыз: Зөлфәт Хәким. «Ана жыры» / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2020. – № 7. – Б. 149–152.
346. Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи эзләнүләр: Монография / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.
347. Заһидуллина Д.Ф. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 255 б.
348. Заһидуллина Д.Ф. Тәңре кылычы кайчан иңә... / Д.Ф. Заһидуллина // Мәдәни жомга. – 2000. – 18 август. – Б. 16.

349. Заһидуллина Д.Ф. Уңай герой югалу: сәбәпләр, нәтижәләр / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2004. – №10. – Б. 134–148.
350. Заһидуллина Д.Ф. Хәзерге татар әдәбияты / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2008. – 420 б.
351. Заһидуллина Д.Ф. XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәрәслек / Д.Ф. Заһидуллина, Н.М. Йосыпова. – Казан: Казан университеты, 2011. – Т. 2: XX йөзгә икенче яртысында татар әдәбияты. – 198 б.
352. Заһидуллина Д.Ф. Чал татар әдәбиятының 100 елы / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2020. – №5. – Б. 175–176.
353. Заһидуллина Д.Ф. Яңа дулкында (1980–2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык): укытучылар, педагогия колледжлары һәм югары уку йортлары студентлары өчен методик кулланма / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2006. – 255 с.
354. Ислам. Белешмә-сүзлек. – Казан: Тат. кит нәшр., 1993. – 151 б.
355. Күроғлы Х.Г. Борынгы төрки язмачылык / Х.Г. Күроғлы // Татар әдәбияты тарихы. Алты томда. Т. 1. – Казан, 1984. – Б. 37–83.
356. Мәхмүтов Х.Ш. Борынгылар әйткән сүзләр (VIII–XVII йөз төрки-татар ядкярләрендә афоризмнар) / Х.Ш. Мәхмүтов. – Казан: Фикер, 2002. – 255 б.
357. Мәхмүтов Х.Ш. Гыйбарәтләр тарихыннан сәхифәләр / Х.Ш. Мәхмүтов. – Казан, 2008. – 462 б.
358. Миңнуллин К.М. Шигърият һәм җыр / К.М. Миңнуллин. – Казан: Мәгариф, 1998. – 287 б.
359. Миңнуллин К.М. Һәр чорның үз җыры / К.М. Миңнуллин. – Казан, 2003. – 398 б.
360. Мөхәммәтжанова Л.Х. Дөнья цивилизациясендә татар дастаннары / Л.Х. Мөхәммәтжанова. – Казан: ТӘҺСИ, 2018. – 280 б.
361. Насыри Каюм. Сайланма әсәрләр. Ике томда. 2 том / Каюм Насыри. – Казан, 1974. – 304 с.
362. Сәйфулина Ф.С. Марат Кәбировның «Акбабайның туган көне» әсәрендә интеллектуаль проза билгеләре / Ф.С. Сәйфулина // Литература и

художественная культура тюркских народов в контексте Восток-Запад: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 19–20 октября 2017 г.) / под ред. Ф.С. Сайфулиной. – Казань: Издательство Казанского университета, 2017. – Б. 190–194.

363. Сверигин Р. Гасырлар чатында / Р. Сверигин // Казан утлары. – 2002. – №4. – 154 б.

364. Ситдыйкова Ч.Ф. XX гасыр ахыры – XXI гасыр башы татар прозасының поэтикасы (Ф. Сафин, Н. Гыйматдинова, Ә. Гаффар ижатлары мисалында) / Ч.Ф. Ситдыйкова. – Казан: «Школа» редакция-нәшрият үзәге, 2021. – 132 б.

365. Татар әдәбияты тарихы сигез томда / Татарстан Республикасы Фәннәр акад., Галимжан Ибраһимов исем. Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты. – Казан: Тат. кит. нәшр., 2014. – Т. 6: 1960–1980 еллар. – 2018. – 775 б., Т. 7: 1985–2000 еллар. – 2019. – 576 б.

366. Урманче Ф.И. Роберт Миңнуллин: шигъри осталык серләре / Ф.И. Урманче. – Казан: Мәгариф, 2005. – 335 б.

367. Урманче Фатих. Борынгы миф һәм бүгенге шигърь / Фатих Урманче. – Казан: РИЦ «Школа», 2002. – 260 б.

368. Урманче Ф.И. Татар мифологиясе. Энциклопедик сүзлек. 3 томда / Ф.И. Урманче – Казан: Магариф, Т. 1. – 2007; Т. 2. – 2009; Т. 3. – 2011.

369. Урманчеев Ф.И. Татар халык ижаты / Ф.И. Урманчеев. – Казан: Мәгариф, 2002. – 478 б.

370. Шәмсутова А.А. Хәзерге татар әдәбиятында яңарыш: фәнни мәкаләләр / А.А. Шәмсутова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – 205 б.

371. Шәмсутова А.А. Хәзерге татар прозасында миф тудыру. Хәзерге татар прозасы. Икенче жыентык / А.А. Шәмсутова. – Казан: ТР «Хәтер» нәшр., 2005. – 198 б.

372. Шәрипов Ә.М. Орхон-Енисей язмалары / Ә.М. Шәрипов // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 1 т.: Борынгы чор һәм Урта гасырлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 50–70.

373. Яхин Ф.З. XX йөз башы эпик шигърияте / Ф.З. Яхин // Эпик шигърият: XX йөз башы. – Казан: ТаРИХ, 2002. – Б. 5–16.

374. Яхин Ф.З. Татар шигъриятендә дини мистика һәм мифология / Ф.З. Яхин. – Казан: ТДГИ нәшрияты, 2000. – 265 б.

в) на иностранных языках

375. Borotav (Pehtev Naili). Le mythe turc du premier home d'apres Abu Bekr 7 bd. Abd-Allah (XIV e siecle) // Proceeding of the 23-rd International Congress of Orientalists. – Cambridge, 21–28 August 1954. – L., 1954.

376. Çınar A.A. Alevilerde Hızır kültü ve ritüelleri // Millî Folklor.– 2020.– Cilt 16.– №126.

377. Karabulatova I.S., Sayfulina F.S., Zamalieve L.F., Niyazova G.M. Chingiz Aitmatov's Creative Works in the National Literature as a Reflection of a New Ethnic Mythology of the Soviet Period // Mediterranean Journal of Social Sciences (ISSN 2039-9340-Italia-Scopus) Vol 6 No 6 S2, November 2015. – pp. 207–211.

378. Liu-Mau-Tsai. Die chinesischen Nachrichten zur Geschichte der Ost-Türken. Wiesbaden, 1958. – Bd. II.

379. Liu-Mau-Tsai. Die chinesischen Nachrichten zur Geschichte der Ost-Türken (T'ukue). B. I. – Wiesbaden, 1985.

380. Yusupova N.M., Sayfulina F.S. Gainullina G.R., Ibragimov B.Kh. Fiction adaptation characteristics in tatar literature of the second half of XX century // European Journal of Science and Theology, February 2016, Vol.12, No.1, pp. 213–222.