

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

На правах рукописи

Шарипова Чулпан Рамзилевна

**ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА
СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ**

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Закирзянов Альфат Магсумзянович

Казань – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ	15
1.1. История становления и развития жанров малой прозы в татарской литературе.....	15
1.2. Теоретические и исторические вопросы изучения малых жанров прозы в современном татарском литературоведении.....	39
ГЛАВА II. ЖАНР РАССКАЗА В ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ТЕМАТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ.....	57
2.1. Жанровые особенности и типология современного татарского рассказа.....	58
2.2. Тематическое разнообразие рассказов.....	80
2.3. Структурно-композиционная эволюция татарского рассказа.....	96
ГЛАВА III. ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ И НЭСЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ	120
3.1. Особенности татарской лирической прозы.....	120
3.2. Герой в современной новелле: приемы индивидуализации.....	131
3.3. Специфика жанра нэсер и художественные средства ее выражения.....	157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	178
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	183

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Изучение жанровой природы литературных произведений является важным аспектом литературоведения. Жанры формируются в определенные исторические периоды, проходят этапы развития и трансформации, иногда – угасания. На каждом этапе развития искусства слова выявляются новые приемы и средства как в области содержания, так и формы художественного мышления, которые прежде всего связаны с жанровой природой. Поиски новых подходов зачастую проявляется в малых жанрах, в татарской прозе это рассказ, новелла и нэсер¹. В них прослеживаются национальные особенности литературы и художественно-эстетические предпочтения эпохи, связанные с историко-социальными и морально-культурными проблемами, актуальными реалиями и запросами общества.

В истории татарской литературы произведения, написанные в жанрах малой прозы, представляют собой явление исключительной идейной и эстетической ценности. В них отражается многообразная и емкая картина жизни татарского этнического общества; содержательность, познавательная ценность, исключительное разнообразие характеров, оригинальных образов, совершенство формы, ясность и красота изложения – таковы лучшие черты и характерные особенности жанров этнической малой прозы. Очевидно, что изучение жанровых модификаций, жанровой природы литературных произведений остается важным, актуальным аспектом литературоведения и позволяет глубже понять литературный процесс, увидеть развитие современной литературы.

¹ В литературоведческой науке к основным жанрам малой прозы относят рассказ, новеллу, нэсер и очерк. Однако принадлежность последнего к журналистике или литературе до сих пор вызывает споры. Поэтому мы сосредоточимся на изучении первых трех жанров.

В татарском литературоведении до сих пор мало исследованной является поэтика малых жанровых форм в литературе. В основном внимание уделяется поэтике жанра рассказа и его функционированию в творчестве отдельных прозаиков. Кроме того, существует разнообразие трактовок жанровых черт, которое препятствует воссозданию полной картины существования малых жанров татарской прозы. Следовательно, актуальность данной работы обуславливается необходимостью исследования природы малых жанров прозы в современной татарской литературе для более четкого определения их специфики и характеристик разных типов и модификаций, обозначения места рассказа, новеллы и нэсера в литературном процессе, потребностью осмысления их генезиса и особенностей функционирования на примере анализа произведений современных прозаиков.

Состояние изученности темы. В современном литературном процессе малые жанры продолжают развиваться, сохраняя традиции и обогащаясь новыми характеристиками. Поэтому исследование данной темы подразумевает анализ активности малых жанров в прозе, их значимости в литературном процессе, выявление направлений эстетических поисков писателей, внутрижанрового и межжанрового синтеза.

Русская литературная наука накопила богатый опыт исследования истории и поэтики малых жанров. Известные российские ученые М.М. Бахтин [Бахтин, 1975; 1986], Ю.Б. Борев [Борев, 2001], Н.И. Еремкина [Еремкина, 2009]; И.Н. Крамов [Крамов, 1986], Ю.М. Лотман [Лотман, 1970], Е.М. Мелитинский [Мелитинский, 1990], Ю.М., А.А. Нинов [Нинов, 1969], В.П. Скобелев [Скобелев, 1982], Н.Д. Тамарченко [Тамарченко, 2007], Л.И. Тимофеев [Тимофеев, 1952], Б.В. Томашевский [Томашевский, 1996], Э.А. Шубин [Шубин, 1974], Б.Я. Успенский [Успенский, 1970], В.Е. Хализев [Хализев, 2002], Б.М. Эйхенбаум [Эйхенбаум, 1969] и др. рассматривают важнейшие аспекты содержания и форм жанра в историческом движении литературы. Исторический подход к изучению жанра опирается на

концепцию его устойчивости в исторических границах. В середине XX в. М.М. Бахтин вводит понятие «память жанра», на котором базируется его концепция романа в творчестве Ф.М. Достоевского [Бахтин, 1975]. В последующем она распространяется на жанрологию в целом. Позиция ученого, считающего, что жанр возрождается на каждом этапе развития национальной литературы и обновляется в каждом произведении данного жанра, свидетельствует об устойчивости и изменчивости категории. Возникает необходимость разработки теоретического подхода к жанру, который подразумевает установление того стержня, на который должны быть нанизаны изменения жанровых форм. В конце XX века Н.Л. Лейдерман выстраивает «теоретическую модель» жанра, состоящую из трех взаимосвязанных планов: плана содержания, плана структуры и плана восприятия, рассматривая жанр «системой способов построения произведения как завершенного художественного целого» [Лейдерман, 1982: 8].

Изучению малых жанров русской прозы посвящены многочисленные труды ученых-филологов, в которых раскрываются важнейшие аспекты их содержания и форм в историческом движении литературы. В частности, их структура в начале XX века проанализированы представителем школы формализма Б.М. Эйхенбаумом, который утверждал, что новелла более сюжетна, а рассказ психологичен и ближе к очерку [Эйхенбаум, 1969].

Отдельные аспекты этой проблемы освещены в трудах ученых – представителей различных национальных литератур: башкирской – Г.Н. Гареевой [Гареева, 2010, 2016], Г.Х. Абдрафиковой [Абдрафикова, 2005]; коми – И.М. Ванеевой [Ванеева, 1974], Л.В. Лыткиной [1999]; марийской – Р.А. Кудрявцевой [Кудрявцева, 2008, 2009, 2011, 2016], М.В. Рябининой [Рябинина, 2016], Н.В. Гусевой [Гусева, 2019]; мордовской – Г.С. Девяткина [Девяткин, 1975], А.И. Брыжинского [Брыжинский, 1978], В.М. Макушкина [Макушкин, 1968], Н.И. Чекашкиной [Чекашкина, 2004],

Н.И. Ерминой [Ермина, 2022]; чувашской – Н.С. Дедушкина [Дедушкин, 1962], А.Ф. Мышкиной [Мышкина, 2006, 2017]; удмуртской – Т.И. Зайцевой [Зайцева, 2006, 2009], Т.Г. Пантелеевой [Пантелеева, 2006], О.В. Максимовой [Максимова, 2020] и др. В данных исследованиях аккумулированы результаты размышлений о роли малых жанров в национальных литературах, проанализированы их жанровые особенности и поэтическая природа на различных этапах развития.

Изучение в современном татарском литературоведении становления малых жанров прозы и их состояния в разные периоды развития национальной литературы можно рассматривать в двух аспектах. Первый заключается в исследовании их эволюции с момента возникновения до конца XX века; второй – в оценке произведений, составляющих современный литературный процесс. Особенности прозы малых жанров в разные эпохи на примере творчества отдельных писателей и некоторых знаковых произведений последовательно анализируются в работах В.Р. Аминева [Аминева, 2010], Р.М. Амиханова [Амиханов, 1993]; А.Ф. Баяна [Баян, 1985], Ф.К. Баширова [Бәширов, 2001, 2002], Н.М. Валеева [Вәлиев, 2005], Г.Р. Гайнуллиной [Гайнуллина, 2012], А.Ф. Ганиевой [Ганиева, 2019]. Ф.Г. Галимуллина [Галимуллин, 1995], М.Ш. Залялиевой [Жәләлиева, 2005], Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина, 2000, 2003, 2006, 2015], Ф.Х. Миннуллина [Миңнуллин, 1994], Ф.М. Мусина [Мусин, 2001], Ю.Г. Нигматуллиной [Нигматуллина, 1997, 2002], И.З. Нуруллина [Нуруллин, 1977, 1982]; Р.Х. Сверигина [Сверигин, 1985], Р.Г. Фатхрахманова [Фатхрахманов, 2000]; А.Г. Халиуллиной [Халиуллина, 2005], Ф.М. Хатипова [Хатипов, 1973, 2000, 2000а, 2003], А.Г. Яхина [Яхин, 1993] и др.

Состояние малых жанров в современной прозе и их место в литературном процессе, проявление жанровых признаков в творчестве отдельных авторов стали предметом изысканий в трудах В.Р. Аминева [Аминева, 2017], М.Х. Валеева [Валеев, 1990, 2004], Г.Р. Гайнуллиной

[Гайнуллина, 2018], Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина, 2006, 2017], В.Ф. Макаровой [Макарова, 2013], А.А. Шамсутовой [Шамсутова, 2004], Р.Х. Сверигина [Сверигин, 1999; 2000; 2002; 2003], Л.Н. Юзмухаметовой [Юзмухаметова, 2016] С.Г. Хакимовой [Хакимова, 2004], Ф.М. Хатипова [Хатипов, 2000] и др.

Среди работ, посвященных исследованию малых жанров, выделяется диссертация Г.Р. Гайфиевой [Гайфиева, 2010]. Соискатель анализирует поэтику жанра рассказа в татарской прозе конца XX – начала XXI века, последовательно рассматривает вопросы формирования жанра в татарской литературе, типологии современных рассказов, а также такие аспекты, как темы и мотивы, методы повествования, мифопоэтика и влияние народного устного творчества на его развитие. Также стоит отметить диссертацию М.Р. Шаехова [Шаехов, 2012], внимание в которой акцентируется на структуре текстов современных татарских рассказов. В данном языковедческом исследовании рассматриваются типы и функции абзацев, связующие средства, особенности повествования, а также портрет и пейзаж как формы описания, что также обогащает литературную науку. Малые жанры, включая рассказ, глубоко и всесторонне анализируются в трудах Д.Ф. Загидуллиной. По ее мнению, рассказ остается жанром, чувствительным к изменениям в самой прозе, испытывающим обновление и развитие [Загидуллина, 2015].

Несмотря на немалое количество научных изысканий по малым жанрам современной татарской прозы, всеобъемлющие и полные исследования в этом направлении все еще отсутствуют. Остается открытым вопрос детального изучения развития малых жанров и их трансформации в рамках литературного процесса, глубинного анализа процесса обогащения малых жанров новыми характеристиками, связанными с индивидуальным стилем писателя, исследования поэтики произведений в широком контексте.

Цель работы – выявить жанровые особенности, закономерности функционирования современной татарской малой прозы, определить ее национальную художественно-эстетическую специфику.

В соответствии с целью исследования были определены следующие **задачи:**

- определить генезис и пути развития малых жанров в татарской литературе;

- охарактеризовать основные жанры современной малой прозы, выявить имманентные факторы их доминирования в современном литературном процессе;

- исследовать современный рассказ, включая элементы внутренней формы (композиционные приемы) и содержательно-семантические составляющие (тематика, проблематика, типология персонажей и т.д.);

- изучить художественные особенности жанра новеллы, переживающей трансформацию в современной татарской прозе, концентрируясь на описании этнических характеров и картин действительности;

- рассмотреть путь сближения жанра нэсер с рассказом и новеллой;

- определить особенности авторского самовыражения и моделирования картины мира и человека в произведениях малой прозы.

Научная новизна работы. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе малой прозы в современной татарской литературе с точки зрения жанровой природы. Рассказ, новелла, нэсер впервые рассматриваются как динамично развивающиеся жанры прозы, отражающие дух времени, идейно-эстетические индивидуальности и взгляды татарских писателей, претерпевающие своеобразные трансформации. В научный оборот вводятся малоизученные произведения современных татарских писателей и анализируются в контексте национального литературного процесса конца XX – начала XXI века.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что в ней впервые особое внимание уделяется изучению структурно-композиционной эволюции, приемов индивидуализации в описании характеров героев и определении специфики создания художественного пространства и времени, раскрытию эстетических возможностей малых жанровых форм.

Объектом исследования является современная татарская малая проза, в частности рассказ, новелла и нэсер в татарской литературе конца XX – начала XXI века.

Предметом исследования являются тематико-проблемные, композиционно-структурные и поэтические особенности малых жанров прозы.

Материалом исследования являются произведения А. Ахметгалиевой, Р. Галиуллина, Т. Галиуллина, Г. Гильманова, Р. Габделхаковой, Ф. Замалетдиновой, Р. Зайдуллы, И. Набиуллиной, Р. Рахмана, З. Хуснияра, Ф. Яхина и других современных прозаиков, творчество которых вносит значительный вклад в развитие малых жанров в современной татарской литературе. В их произведениях интерпретируются морально-этические и философские проблемы в контексте национально-культурных и общечеловеческих ценностей, воссоздаются характерные герои своего времени, презентуются новые пути художественного воспроизведения действительности.

Методы исследования. Для достижения поставленных задач были использованы сравнительно-исторический, структурный методы, принцип целостного анализа художественных произведений. Опираясь на методы герменевтики, были анализированы и интерпретированы произведения малых жанров современных татарских прозаиков с точки зрения жанровой динамики. Ценным для нас оказался историко-генетический метод, позволяющий рассмотреть генетические основы малых жанров прозы.

Теоретическую и методологическую основу работы составляют концепция жанра как особого типа «строить и завершать целое» (М.М. Бахтин). Кроме того, мы опираемся на принятые в литературоведении разграничения «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Г.Н. Поспелов); а также канонических и неканонических жанров (А.Ф. Лосев, Н.Д. Тамарченко). С целью поиска сходств и особенностей в системе малых жанров в национальных литературах, мы также обратились к исследованиям представителей национальных литератур (В.Г. Родионов, Г.И. Федоров, Н.С. Дедушкин, А.Ф. Мышкина, К.К. Васин, А.А. Васинкин, А.А. Асылбаев, И.С. Иванов, Р.А. Кудрявцева, В.М. Макушкин, Т.И. Зайцева, Г.С. Девяткин, Т.Г. Пантелеева, А.И. Брыжинский, Н.И. Чекашкина, Г.Н. Гареева, Н.И. Еремкина, Н.И. Ермина и др.), в которых раскрываются свойства художественного мышления представителей разных культур. При формировании методики анализа малых жанров татарских писателей мы опирались на работы Ф.М. Хатипова, Р.Х. Сверигина, Ф.Г. Галимуллина, Д.Ф. Загидуллиной, В.Р. Аминовой, Г.Р. Гайнуллиной, Г.Р. Насибулловой (Гайфиевой), А.З. Хабибуллиной и др., посвященные изучению татарской прозы, в том числе малых жанров (в основном рассказа).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Малые жанры татарской словесности начали формироваться на рубеже XIX–XX веков и развивались на протяжении всего столетия, претерпевая изменения под влиянием различных факторов. Особенно заметные качественные изменения наблюдаются в начале XX века и в 1960-х годах, когда жанр рассказа «возглавил» трансформацию татарской литературы в целом. В современном литературном процессе малые жанры татарской прозы занимают ключевую позицию как оперативная форма и важный структурный элемент литературного процесса. Среди них жанр рассказа выделяется не только по количеству произведений, но и по широте тематики и разнообразию используемых художественных средств.

2. В современной татарской прозе жанр рассказа расширяется и углубляется в содержательном плане, что связано с социально-культурными особенностями эпохи и художественными поисками авторов. Затрагивая различные аспекты жизни и актуальные этико-философские вопросы, авторы расширяют тематический диапазон татарского рассказа, акцентируя при этом внимание на размышлениях о красоте повседневной деятельности, судьбе татарского народа, важности сохранения этнических нравственно-этических ценностей, а также темах – любви и ненависти, войны и мира.

3. В современных рассказах активны кольцевая композиция; мотивированность образов-символов; зачастую они структурируются по принципу «рассказ в рассказе». Для раскрытия действий и характерных черт героев эффективно используются портреты, описания места и времени, а также детали быта, сны, символические и мифологические образы.

4. Жанр новеллы трансформирует мифологические и фольклорные мотивы, активно обыгрывает элементы утрирования и пародии, «вставки» (письмо, сон, предметный мир и т.д.). Еще одной характеристикой современной новеллы является многозначность и переход от внешне-фабульных описаний к внутренне-психологическим. Авторы стали чаще обращаться к таким разновидностям жанра, как психологическая новелла, философская новелла, новелла-сказка, новелла-парча.

5. Жанр нэсер в современной татарской прозе находится на стадии поиска, наступившей в результате частичного отказа от стихового ритма в пользу повторов. Психологические переживания современника, его душевное состояние и размышления в рамках этого жанра связаны с актуальными вопросами современной жизнедеятельности. Вместе с тем современные нэсеры отличаются романтико-драматическим пафосом, способностью вызывать у читателя сильные чувства, сопереживание, эмпатию. Динамика современных нэсеров характеризуется более глубоким проникновением во внутренний мир персонажей, стремлением к философичности, расширением

гуманистического содержания и обогащением поэтических средств, используемых для передачи этих идей читателю.

6. В современном татарском литературном процессе малые жанры прозы занимают ведущее место, репрезентируя способность к гибкости и динамичности, формотворчеству. Они не статичны: на ход их развития влияют как социокультурная ситуация и преобладающая в определенный период художественная традиция, так и личность автора. Одним из достижений современной татарской прозы выступает художественный синтетизм, который обеспечивает многозначность небольших текстов. Кроме того, наблюдается усиление процессов взаимодействия жанровых признаков рассказа, новеллы и нэсера, что приводит к «размыванию» жанровой структуры, утрате жанровых границ. Они становятся выразителями меняющейся реальности в емких и экономных формах.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в преподавании татарской литературы в школе и в вузе, а также при разработке лекционных курсов и учебных пособий для вузов, педагогических колледжей, училищ искусств и средних образовательных учреждений по истории татарской прозы. Материалы работы могут быть использованы при составлении обобщающих трудов по татарской литературе, а также в рамках спецкурсов и спецсеминаров, посвященных проблемам жанра и поэтики национальных литератур.

Степень достоверности и апробации результатов работы. Основные положения и результаты настоящего исследования были представлены в виде докладов на международных и всероссийских научно-практических конференциях, круглых столах, семинарах, как: Ежегодная международная молодежная научная школа «Татар гыйлеме» («Татарская наука»), посвященная тюркоязычной книге в контексте мировой духовной культуры, (г. Казань, 7–9 декабря 2022 г.; г. Казань, 25-27 октября 2023 г.); II Всероссийская научно-практическая конференция «Просветительство в

истории и современном развитии литературы, культуры и образования народов России», приуроченная к 125-летию удмуртских поэтов-просветителей Кузубая Герда (1898–1937) и Ашальчи Оки (1898–1973) и 100-летию юбилею известного критика, литературоведа Зои Алексеевны Богомоловой (1923–2012), (г. Ижевск, 9–10 февраля 2023 г.); Международный научно-практический семинар «Татароведение в ситуации смены парадигм: теория, методология, практика», посвященный 145-летию со дня рождения Гаяза Исхаки (г. Казань, 24-25 апреля 2023 г.); Международная научно-практическая конференция «Национальная культура и традиции в детской и юношеской литературе: история, поэтика, стратегия развития», посвященная 75-летию Р. Миннуллина (г. Казань, 19-21 октября 2023 г.); Всероссийский учебно-методический семинар с международным участием для учителей родного языка и литературы «Технологии активного обучения родному языку и литературе в полиэтнической и поликультурной среде», (г. Елабуга, Республика Татарстан, 22 марта 2024 г.); Всероссийский научно-методический семинар «Вопросы языковых контактов и литературных взаимосвязей в полилингвальном и поликультурном образовательном пространстве» (г. Уфа, Республика Башкортостан, 12 апреля 2024 г.); XII Международная тюркологическая конференция «Тюркский мир в современных реалиях: проблемы языка, литературы, истории и культуры», (г. Елабуга, Республика Татарстан, 18 апреля 2024 г.); Международный научный форум «Просветительство и межкультурный диалог: наследие Каюма Насыри в контексте современных исследований», посвященный 200-летию со дня рождения Каюма Насыри (г. Казань, 19-20 июня 2025 г.); Международная научная конференция «Мансур Хасанович Хасанов: государственный деятель, ученый и организатор науки», посвященная 95-летию со дня рождения основателя и первого президента Академии наук Республики Татарстан Мансура Хасановича Хасанова (г. Казань, 25-27 июня 2025 г.).

По теме диссертационного исследования опубликованы 8 статей (в том числе 4 статьи в рецензируемых научных журналах, входящих в базу данных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации).

Структура исследования. Работа состоит из введения, трех глав с соответствующими разделами, в которых показываются узловые этапы решения поставленных задач, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ

Татарская малая проза, прошедшая с глубокой древности сложный путь развития, формировалась под влиянием как национальных традиций, так и мировых литературных процессов. От мифологических сказаний и богатейшего фольклора до современных экспериментов начала XXI века – каждый этап привносил в литературу новые формы, темы и идеи, отражая социокультурные и исторические изменения, происходившие в жизни татарского народа. Актуализация и своеобразная эволюция жанров татарской малой прозы в современный период обуславливают необходимость изучения закономерностей их развития.

1.1. История становления и развития жанров малой прозы в татарской литературе

Основы малой прозы в татарской литературе стали закладываться задолго до возникновения письменной традиции. Устные народные произведения являлись первичными моделями для формирования сюжетности, характеров и морально-этических категорий. Древние тюркские мифы о сотворении мира, небесных телах, тотемных животных и легенды о происхождении родов, географических объектах, об исторических событиях являются первыми образцами коротких повествований. Заключившиеся в них онтологические, космогонические и этические смыслы формировали мировоззрение народа.

Татарские народные сказки (волшебные, бытовые, сказки о животных) – это ярчайший пример малой прозы. В них содержатся четкий сюжет, система персонажей (герой, антигерой, помощники), конфликт и мораль.

Устная форма их передачи способствовала развитию лаконичности повествования, его образности и динамизма. Предания (риваятьләр) и былины (хикәятләр) – короткие устные рассказы о реальных или полуреальных событиях, об исторических личностях, особенностях местности – служили хранителями коллективной памяти и передавали жизненный опыт и национальные ценности из поколения в поколение. Короткие остроумные истории – шутки (мәзәкләр), имеющие неожиданную концовку и направленные на осмеяние человеческих пороков или абсурдных ситуаций, также следует отнести к начальным формам малых жанров повествования.

В первых произведениях искусства слова, запечатленных на камнях, пергаменте, бумаге и опиравшихся на жанры устного народного творчества и мифологию, получили отражение главные вопросы, волновавшие человечество на протяжении всей его истории: человек и природа, человек и Творец-Тенгри, народ и власть, война и мир. Самые древние из них – тюркские рунические письменные памятники – Орхоно-Енисейские надписи V–VI веков, а также письменные памятники на уйгурском алфавите в VIII–XIII веков, являются образцами поэтического творчества. Дошедшие до наших дней книга Махмуда Кашгари (Махмуд ибн ал-Хусейн ибн Мухаммед) «Дивану лугат ат-тюрк» / «Словарь тюркских наречий» (1074) и поэма Юсуфа Баласагуни «Котадгу билиг» / «Благодатное знание» (1069/70) – это поэтические жемчужины общетюркской поэзии, которые являются важным источником для изучения жизни тюркских народов, их мировоззрения и языков [Миннегулов, 1993].

В Средневековье произведения литературы еще не подразделялись на роды, однако события, затрагивавшие жизнь людей, пересказывались в смешанной (прозаической и поэтической) форме, чтобы можно было получить живое представление о них. Эти произведения обозначены понятием «хикаят» (что соответствует понятию «притча» в русской

литературе). Именно к «хикаяту» восходят корни жанра татарского рассказа. «Хикаят (араб. – повествование) – жанр литературы народов Ближнего и Среднего Востока, Юго-Восточной Азии, Поволжья и Приуралья, восходящий к эпическим жанрам фольклора» [Татарская энциклопедия, 2014: 217]. Уже в этих произведениях присутствуют жанровое своеобразие и такие художественные средства выразительности повествования, как гиперболизация того или иного события, внесение уточнений в основной сюжет (отступления), привнесение новых сведений или обращение к похожим событиям с поучительной целью, а также использование известных общетюркских мотивов и образов. «Хикаяту была свойственна эпичность, то есть наличие сюжета, событийность в нем переплеталась с образностью» [Насыйбуллова, 2011: 26]. Такими являются повествования-хикаяты Махмуда Булгари (1297–1360) и Саифа Сараи (1321–1396). Произведение «Нахдж ал-фарадис» («Путь в райские сады», 1358) Махмуда Булгари состоит из четырех частей, каждая из которых разделена на 10 глав. Автор книги обращается к хадисам пророка Мухаммада, приводит их в качестве цитат, комментирует и разъясняет их суть, дополняет свои мысли поучительными примерами из хикаятов о деяниях пророка Мухаммада и первых халифов, об особенных качествах их характера [Миннегулов, 2010: 276].

Книга Саифа Сараи (1321–1396) «Гулистан бит-тюрки» («Гулистан на тюрки»), относящаяся к XIV в., была написана на основе знаменитого произведения Саади «Гулистан» (XIII в.). Произведение состоит из множества хикаятов, а также философских размышлений на морально-этические, социальные и религиозные темы, однако в нем нет единого сюжета. В восьми разделах приводятся поучения и наставления, даются советы по разным жизненным обстоятельствам, которые дополнены поучительными историями, мудрыми высказываниями. В татарской литературе мудрые высказывания, получившие название «хикмэт», являются

образцами первых коротких миниатюр. В хикмэтах, написанных в лирической стихотворной форме, присутствуют рифмованная проза, а по структуре они близки к таким современным татарским малым жанрам, как сказка, новелла, мэээк (анекдот).

В последующие столетия жанр хикаята присутствует в составе объемных поэтических произведений. Так, в поэтических произведениях Мухаммадьяра «Төхфәи мәрдан» («Дар мужей», 1540), «Нуры содур» («Свет сердец», 1542), написанных в период Казанского ханства, значительное внимание уделено повествовательному описанию отношений между правителями и народом. Поэт проповедовал сочувствие к простым людям. Для освещения их повседневной жизни он использовал небольшие увлекательные хикаяты.

По мнению Г. Давлетшина, в книге периода Казанского ханства, предположительно составленной поэтом Мухаммад-Амином, под названием «Могжизнамә» («Книга о чудесах»), произведения обозначены как «стихотворные хикаяты» [Дәүләтшин, 2022: 43]. В них четко прослеживаются сюжетные линии, связанные с социальной ситуацией в Казанском ханстве и повседневной жизнью народа.

По-новому проявил себя жанр татарского «хикаят» в XVII в. В этот период появляется новый повествовательный жанр – «саяхатнамә», литературный жанр путевых записок, дневников путешественников. Участвуя в поездках по торговым делам или совершая паломничество-хадж, татары стремились описать увиденное в дороге, зафиксировать свои впечатления и размышления.

В этот период создавались также сборники, в которых описывались различные события из жизни людей или содержались исторические справки. Например, «Жәмигъ эт-тәварих» («Сборник рассказов по истории»), «Дәфтәре Чыңгызнамә» («Книга о Чингизе»), «Тәварихе Болгария» («История Булгар»). Эти сборники рассказов, изложенных в прозаической

форме, получили широкое распространение в народе. М. Гайнетдинов назвал их полуисторическими и полулитературными произведениями [Гайнетдинов, 2004: 217].

Исследователи, изучающие основные характеристики и направления татарской литературы XVIII столетия, подчеркивают изменение повествовательных жанров, а именно их содержательную и структурную эволюцию. В это время появляются произведения, описывающие роскошную жизнь представителей высших слоев общества. Примечательно то, что наряду с этим создаются сочинения, посвященные деяниям праведников, пророков. В татарской прозе XVIII столетия, как отмечает Р. Харрасова, «ослабевают связи с литературами Востока, однако, теперь уже на генетической основе, передавалась мастерам пера и успела закрепиться в формах и содержании нашего искусства слова» [Татар ..., 2022: 223]. Среди таких произведений встречались сочинения синкретического характера, т.е. содержащие и прозу, и стихотворные строки, однако большая их часть написана прозой. По мнению Н. Исмагилова, в них уже наблюдаются жанровые отличия: это произведения разного объема, похожие на рассказ, новеллу, мэээки [Татар ..., 1984: 421]. Например, известно о дошедшем до наших дней сборник «Мәжмугыл-хикәят» («Сборник рассказов»), который относится к XVIII столетию [Мәжмугыл-хикәят, 1994].

Рассказы-повествования в прозаической форме оказались наиболее органичными и приемлемыми литературными формами для отображения религиозных историй, в частности для описания жизни и деяний пророков. В них присутствовали дидактика, назидательность и приключенческие аспекты. Таким образом, дастаны и поэмы, созданные татарскими поэтами в предшествующие века, хикаяты-повествования, хикмэты – постепенно подготавливали почву для появления объемных прозаических жанров, таких как повести и романы воспитательного, философского, литературно-публицистического, социального, фантастического содержания.

Формирование татарского рассказа в классическом его понимании и развитие представления о нем как особом жанре литературы произошло в XIX столетии, что было обусловлено серьезными переменами в социально-политической жизни страны, в том числе повышением интереса к русской культуре и литературе. Важным показателем взаимодействия двух культур стала активизация переводческой деятельности среди представителей татарской интеллигенции. В первой половине XIX в. работа по переводу научных трудов и художественных произведений с русского языка на татарский и их издание принимают систематический характер. Так, первым образцом подобного рода изданий можно назвать опубликованную в 1842 году в университетской типографии «Татарскую хрестоматию». Автором хрестоматии был М. Иванов – преподаватель Неплюевского военного училища в Оренбург [Мицнегулов, 1982: 76]. В хрестоматии представлены переведенные на татарский язык басни и рассказы И.А. Крылова, И.И. Хемницера, И.И. Дмитриева и др. (самое объемное из них – произведение В. Панаева «Иван Костин») [Мицнегулов, 1993: 197-201]. По справедливому утверждению Г. Габдельганеевой, открывшаяся в начале XIX века «типография Казанского университета до конца XIX века являлась основным печатным заведением края, выполнявшим заказы татарских издателей» [Габдельганеева, 1994: 226]. Истории известны такие сборники татарских авторов этого периода, как «Тәржемәи хәҗи Әбелмәних...» («Биография хаджи Абульманиха...», 1845) А. Каргали, «Мәҗмәгъ эл-әдәб» («Сборник о нравственности», 1856) Х. Салихова.

Отличием классического татарского рассказа от хикаятов-повествований становится речь рассказчика в эпическом повествовании, меняются структура рассказов и система образов. Новшества отмечаются и в принципах обрисовки характера героев, наблюдаются слабые попытки использования лиризма и философский настрой.

Книгопечатание на татарском языке создало благоприятные условия для развития просветительского движения в целом, и для художественной литературы, в частности, в том числе и для увеличения числа произведений, написанных в прозе.

Зарождение просветительского движения и реформаторства было связано с деятельностью таких известных татарских писателей и поэтов, как Г. Утыз Имяни и Г. Курсави. В своих трудах они декларировали уважительное отношение к человеку, утверждали, что жизненные проблемы требуют индивидуального подхода. Позднее эти идеи развивали в своих трудах татарские философы Ш. Марджани, К. Насыри, Х. Фаизханов и др. Просветительство и модернизация общества диктовали важность реформирования ислама, освобождения его от старых, закостенелых догм. «Татарское религиозное реформаторство конца XVIII–XIX вв., как составная часть татарской общественной и философской мысли, сыграло свою роль в развитии общественного сознания мусульманского населения, через рационалистическую критику устоявшихся взглядов на отдельные положения религии подготавливая его умы для восприятия нового образа мышления, соответствующего эпохе нового времени» [Очерки ..., 2000: 112].

Одним из главных направлений реформаторства стала культура. Вопросам просвещения в татарском обществе уделялось серьезное внимание, оно рассматривалось в тесной связи с будущим нации и в диалоге с русской культурой. Идеи просветительства, джадидизма (реформаторства) через художественную литературу, газеты и журналы распространялись среди широких народных масс. Усиливается роль искусства слова. По справедливому утверждению Р. Ганиевой, «татарская литература, вооружившись идеологией Возрождения, выходит на путь реализма» [Ганиева, 2014: 27]. Религиозно-нравственные, суфийские мотивы ослабевают, в центре внимания писателей оказывается жизнь простого

народа. Это требует новых форм и жанров искусства слова, которые призваны были служить народным массам.

В XIX и, особенно, в начале XX века под влиянием российского и западноевропейского реализма происходит становление современной татарской малой прозы как отдельного литературного явления. Известного ученого Каюма Насыри (1825–1902) следует считать основоположником новой татарской прозы. Его произведения «Фэвакиһ эл-желәса» («Плоды бесед», 1884), «Әхлак рисаләсе» («Назидания», 1881) включают короткие рассказы, описания быта, очерки по истории, этнографии и другим наукам. Он критикует старые обычаи и пропагандирует новые формы просвещения. Его работы часто носили дидактический характер, но в них содержатся элементы реалистического изображения жизни.

В татарской прозе в этот период еще ощущается благотворное влияние восточной литературы, в частности, арабской, персидской и тюркоязычной. Одновременно идет активное освоение художественно-эстетической мысли быстро развивающейся русской литературы, а через нее и европейских литератур. Это способствовало формированию жанра татарского романа. Первым его образцом считается произведение М. Акъегетзаде «Хисаметдин менла» (1886). Получая высшее образование в Стамбуле, он ознакомился с турецкой литературой, а через нее и с французской. М. Акъегетзаде подчеркивал, что в татарскую прозу необходимо внедрять новые жанры, которые должны усвоить принятые в мировой литературе нормы, но, вместе с тем, учитывать и национальные особенности. Свое произведение «Хисаметдин менла» автор определил как «национальный роман или рассказ» и отметил, что оно соответствует жанру, имеющему место в передовых европейских литературах. Обозначив новую форму «национального романа» общепринятым понятием «рассказ», он подчеркнул, что события в нем изложены в форме повествования.

Татарский просветитель, философ Ризаэтдин Фахретдин (1859–1936) внес значительный вклад в развитие таких жанров, как нравоучительная проза, биографические очерки и эссе. Его труды посвящены вопросам семьи, воспитания, морали и духовности. Произведения Р. Фахретдина «Сәлимә, яки Гыйффәт» («Салима, или Целомудрие», 1899), «Әсма, яки Гамәл вә Жәза» («Асма, или Проступок и наказание», 1903) провозглашают идеи джадидизма и стремление татарского общества к обновлению.

Первыми рассказами, соответствующими духу татарской литературы нового времени, являются произведения Ф. Карими «Салих бабайның өйләнүе» («Женитьба Салих-бабая», 1897) и «Нуретдин хәлфә» («Нуретдин-учитель», 1899). В первом, в соответствии с канонами реализма, повествуется история женитьбы Салиха (ныне старика) в молодые годы, а во втором представлен образ старометодного религиозного деятеля, муллы-кадимиста. Этим рассказам присущи лаконичность, новизна в обрисовке характера героев, прослеживаются элементы критики и сатиры. По справедливому утверждению Д. Загидуллиной, «произведения жанра малой прозы этого периода носили просветительский характер, представляли собой повествование о необычной ситуации, дидактические обобщения-назидания от лица рассказчика, (...) провозглашалось могущество разума и просвещения; мир в целом и человек в нем рассматривались сквозь призму нравственности» [Татарская энциклопедия, 2014: 215].

Процесс формирования в татарской прозе малых жанров и их характерных жанровых признаков («право их гражданства», как писал В. Белинский) завершился к началу XX века. Специфика татарской малой прозы заключается в том, что ее жанрам свойственно стремление к более глубокому отражению действительности, к разработке характеров героев и раскрытие их внутреннего мира, что нашло отражение и в индивидуальной повествовательной манере писателей.

В творчестве ведущих прозаиков того периода – Ш. Камала, Ф. Амирхана, Н. Думави, Г. Рахима, Ш. Ахмадиева, Г. Исхаки и др. – появляются классические образцы рассказа, новеллы, нэсэра, отражаются поиски их новых форм. Им было важно показать нравственную значимость личности героя, его способность отличать добро и зло, встать в нужный момент на защиту добра и справедливости. В рассказах «Гарэфэ кич төшемдэ» («Сновидения в ночь Арафа», 1907), «Бэйрэмнэр» («Праздники», 1908), «Миллэтне тэрэкький иттерү» («Прогресс нации», 1909) и «Картайдым» («Постарел», 1909) Ф. Амирхана, «Уяну» («Пробуждение», 1909) Ш. Камала и «Яз башы» («Начало весны», 1910) Г. Ибрагимова присутствуют законченность и самостоятельность структуры, первые признаки европейского реализма начала XX века.

В жанре рассказа преобладают реалистическая и романтическая образность, но достаточно полно в нем отражены и модернистские поиски татарских писателей. Одним из показателей трансформации жанра рассказа служит появление произведений романтического содержания. В написанных в начале XX века рассказах Ф. Амирхана («Ай өстендэ Зөһрә кыз» («Лунная девушка Зухра»)), «Сөенбикэ» («Сююмбике»)), М. Гафури («Хан кызы Алтынчеч» («Ханская дочь Алтынчеч»)), Г. Рахима («Яз экиятлэре» («Весенние сказки»)), «Миләүшәләр арасында» («Среди фиалок»)), М. Ханафи («Айсылу»)), К. Тинчурина («Искандер») и др. имеют место обращение к новым художественным приемам и изобразительным средствам: мифологическим мотивам, аллегорическим образам, сюжетам о влюбленных. Заимствованные из народных сказок и национальной истории, эти сюжеты превращаются в яркие своеобразные символы, способствуя тем самым отражению важных вопросов, связанных с судьбой татарского народа, свободой личности. Писатели Ф. Амирхан, Г. Ибрагимов, Н. Думави, Ш. Ахмадиев, М. Ханафи закладывают основы новых направлений и стилей. Для художественного осмысления таких извечных вопросов, как смысл

жизни, скоротечность жизни, любовь и ненависть, невозможность постижения истины, противостояние добра и зла и др., прозаики обращаются к приемам и изобразительным средствам, присущим экзистенциализму, импрессионизму, символизму, экспрессионизму. Ф. Амирхан в своих рассказах экспериментировал с формой и стилем (например, рассказ «Фатхулла хазрет»), он внес в татарскую прозу новые темы: городская жизнь, интеллигенция, философские размышления о смысле бытия.

Произведения малых жанрах одного из крупнейших мастеров татарской прозы Гаяза Исхаки привнесли в татарскую прозу начала XX века глубокий психологизм и драматизм. Его рассказы «Мөгаллим» («Учитель»), «Көз» («Осень») стали классикой критического реализма, в них раскрываются острые социальные проблемы: бедственное положение татарских крестьян, невежество религиозных деятелей и всего народа, трагедия человеческих судеб.

В начале XX столетия в татарской литературе, а именно в творчестве Ш. Камала, Ш. Мухаммедова, Ф. Амирхана, появляется жанр новеллы. Заимствованный из западных литератур, этот вид жанра в татарской литературе формируется под влиянием средневековых повествований-хикаятов и тюрко-татарской прозы малого объема и «таким образом обретает своеобразную форму рассказов романтического типа» [Татар ..., 2022: 346]. Самое важное заключалось в том, что тексты, созданные на стыке разных жанров (летописи, путевые заметки, эпистолярные источники), наряду с жемчужинами художественной литературы и устного народного творчества, а также переводами художественных или научно-популярных текстов, эпикой и лиро-эпикой религиозно-суфийского характера, заложили основу для развития новых форм татарской прозы.

Вершиной развития татарской новеллы можно считать произведения Ш. Камала, в которых раскрываются образы простых людей, повествуется о жизни сезонных рабочих, скитающихся в поисках счастья: рассказы «Уяну»

(«Пробуждение») и «Ата» («Отец», 1910) о людях, работающих на мельнице, «Козгыннар оясында» («В вороньем гнезде», 1910) о шахтерах, «Акчарлаклар» («Чайки», 1914) о рыбаках на Каспийском море и т.д.

В основу психологических новелл Ш. Камала «Буранда» («В бурю», 1909), «Сулган гөл» («Увядший цветок», 1909); «Сукбай» («Бродяга», 1910) и др. положено неожиданное событие, способное потрясти внутренний мир героев. Переживания, трагедия человека переданы в них с большой эмоциональной выразительностью и сопровождаются философскими размышлениями. В сатирических новеллах («Депутат», 1910; «Сэмруг кош» («Симург», 1910); «Холера вакытында» («Во время холеры», 1910) и др.) большое внимание уделено образу простого человека, высмеиваются бессмысленная жизнь и повседневный быт маленького человека.

Творческая активность татарских писателей в начале XX в. породила многообразие жанровых форм и композиции в юмористических и сатирических рассказах. Удачными образцами этого являются произведения «Аз гына хата булган» («Небольшая ошибка»), «Судта» («На суде») Ш. Мухаммедова; «Хэзрэт үгетлэргә килде» («Хазрет пришел увещевать», 1912), «Сэмигулла абзый» («Дядя Самигулла» 1916) Ф. Амирхана; «Вэсвэсэ» («Искушение», 1915), «Исерек» («Пьяный», 1913), «Шомлы көн» («Тревожный день»), «Хатыным жэдит булды» («Жена стала джадидкой», 1913), «Хэзрэт икегә бүлэ» («Хазрет делит надвое», 1914) Г. Губайдуллина и др. Эти небольшие по объему рассказы построены на забавных юмористических ситуациях с целью высмеять какую-то отрицательную черту человеческого характера.

Наиболее ярко эти поиски отразились в творчестве Г. Ибрагимова. Если Ш. Камал и Ф. Амирхан создали рассказы новеллистического характера, то Г. Ибрагимов отдает предпочтение рассказу – в плане содержания и формы. В его рассказах, написанных в русле реализма, социальные контрасты отражают действительность («Зэки шэкертнең

мәдрәсәдән куылуы» («Изгнание Заки-шакирда из медресе», 1907), а в романтических произведениях жизнь народа изображена через мечты и чаяния героев, через импрессионистическое описание природы («Көтүчеләр» («Пастухи», 1913), «Табигать балалары» («Дети природы», 1914) и др.). У Г. Ибрагимова есть несколько произведений, тяготеющих к новеллам («Кызыл чәчәкләр» («Красные цветы» и др.), которые отличаются глубоким психологизмом, драматизмом изображаемых революционных потрясений и процесса формирования нового человека. Писатель мастерски использовал язык и создавал живые, запоминающиеся образы.

В начале XX века завершилось формирование еще одного жанра малой прозы – «нэсер». Это «особый вид татарской прозы, в котором жизнь, внутренние переживания героев изображаются посредством контрастов и сопоставлений» [Татарская энциклопедия, 2014: 216]. Желание писателей донести до читателя чувства и переживании героев в прозаической форме наиболее масштабно и детально составляет основу этого жанра. Примечательно, что самые первые образцы татарского нэсер, созданные в начале XX века – «Татар кызы» («Татарская девушка»), «Шәрәк йоклы» («Восток спит»), «Фәрештәләр жуатсыннар сине» («Пусть тебя утешат ангелы») Ф. Амирхана; «Шагыйрь моңая» («Поэт грустит»), «Сагыш» («Тоска»), «Кеше» («Человек») Ш. Ахмадиева; «Бу кемнең кабере?» («Чья это могила?»), «Тәэссорат» («Впечатление»), «Жәй көненең төнге ай яктысында» («В лунном свете летней ночи») М. Гафури; «Анама» («Матери»), «Ни ул?» («Что это?») А. Тангатарова и др., – не утратили своего очарования и значения и поныне.

Малая эпическая форма повествования имеет свою историю, после революционных событий 1917 года начался новый этап в развитии татарской литературы. Несмотря на то, что на этом этапе наблюдалось стремление писателей сохранить традиции «золотого века татарского Ренессанса» (термин Р.К. Ганиевой), власть Советов выискивала способы подчинения

литературы своей идеологии. В результате создаются и формируются новые мифы, нацеленные на очернение прошлой эпохи и восхваление нового общества. Отличительной особенностью данного этапа стали определение четких границ в жанре рассказа и переименование более объемных произведений в «повесть». Несмотря на это еще в течении нескольких десятилетий в литературе продолжали использоваться понятия «длинный рассказ» и «короткая повесть».

Жанр рассказа после установления социалистического реализма развивался неравномерно. Под влиянием бытававшего в 1920-1930-е гг. вульгарного социологизма татарские писатели гораздо реже обращались к малым жанрам прозы. Выходят в свет рассказы Г. Газиза, Г. Гали, М. Максуда, Ш. Усманова, А. Шамова, посвященные идеям революционной борьбы, формирования нового человека. Например, в рассказах «Ил кызы» («Дочь страны», 1923), «Краском мэхэббэте» («Любовь краскома», 1923), «Митинг» (1923) Ш. Усманова; «Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1924) Г. Гали; «Днепр буенда» («Вдоль Днепра», 1927) А. Шамова и др. противоречие между интересами личности и ответственностью перед социумом разрешается в пользу последнего. Начинается процесс перехода от маленьких литературных фрагментов, этюдов и рассказов к более объемным произведениям.

В конце 1920-х гг. в прозу приходят мастера татарского рассказа – Ф. Хусни, А. Еники, Г. Минский, М. Амир, Р. Ильяс и другие молодые писатели. В их первых рассказах, опубликованных на страницах газет и журналов, в отдельных сборниках заметно желание более тонко и полно отразить новые явления, происходящие в обществе, и новых героев. Мягкость психологизма в них сменяется событийностью, политическими лозунгами (Г. Тулумбай «Кара такта янында» («У черной доски», 1930) и др.). Усиливается публицистическое начало и преобладают признаки жанра очерка (С. Джаляль «Егет һаман күренми иде» («Парня все еще не видно

было»), «Яз» («Весна»); М. Максуд «Сагынам, сөям сине, туган илем!» («Госкую, люблю тебя, родная страна!»), «Изге көрәшкә!» («На священную войну!»); Ф. Асгат «Без чәчәкләрдән сүзләр...», («Мы из цветов слова...»), «Таш кала» («Каменный город»), «Бәхет» («Счастье»)).

В малых жанрах прозы начала 1930-х гг. усиливается тенденция раскрытия отдельных аспектов, особенно деревенской тематики, с помощью новых приемов. Это было связано со стремлением показать изменения, произошедшие в жизни простого народа и в его психологии. С этой целью в отдельных рассказах, исходя из желания авторов показать многообразия жизни, наблюдается дробление некоторых эпизодов на части, порой даже имеющих разные названия [Татар ..., 1989: 392].

Великая Отечественная война сплотила татарских писателей вокруг общей трагедии, обрушившейся на страну. В этот период «публицистические очерки и короткие рассказы превратились в ведущий жанр прозы, потому что они давали возможность быстро отображать события» [Татар ..., 2017: 46]. В произведениях малого жанра, написанных в годы Великой Отечественной войны, поднимались наиболее для того периода темы. На первый план выходит образ солдата, сражающегося за свободу Родины, и на примере его личного героизма, как обобщение, представлен героизм всего советского народа. Правда, в некоторых рассказах, написанных в военные годы, показан не процесс формирования характера героя, а представлены уже зрелые характеры, успевшие сформироваться до войны.

В прозе периода Великой Отечественной войны преобладают два стилевых приема: 1) изображение героя в эпицентре сложных событий и 2) стремление передать во всех оттенках внутренние переживания и чувства человека на войне. В эти годы Г. Абсалямов, А. Еники, Ф. Карим, Ф. Хусни и другие прозаики, переживавшие взлет творческой активности, создавали произведения в духе призыва советских людей к борьбе, пробуждения ненависти к врагу. Увидели свет рассказы И. Гази «Малай белән эт»

(«Мальчик и собака»), «Алар өчәү иде» («Их было трое»), А. Расиха «Якташларым» («Мои земляки»), Г. Абсалямова «Ватан улы» («Сын Отечества»), «Үлемнән көчлерәк» («Сильнее смерти»), «Хәйбулла солдат» («Солдат Хайбулла»), Ф. Хусни «Хуторда» («На хуторе») и др. В произведениях И. Гази и Г. Абсалямова воспевается героизм советских солдат, смерть ради свободы Родины. В рассказе Ф. Хусни повествуется о трудной, полной страданий и мучений жизни советских людей, которые оказались под оккупацией. Авторы ищут ответ на вопросы: Что такое героизм? Герой – кто он? Эти поиски привели к более глубокому рассмотрению понятия «герой», а затем и к созданию концепции национального героя. Как отмечает Д.Ф. Загидуллина: «Главное свойство литературы военного периода, военной тематики – содействовать становлению на страницах произведений татарского характера: из амплуа идеализированного романтического героя он переходит в героя войны, и это свойство, выведя татарскую литературу из тесных рамок советской идеологии, превращается в важнейшее качество, направившее литературу в сторону освещения национальной проблематики» [Загидуллина, 2020б: 53].

Еще один аспект рассказов военной поры раскрыт в творчестве А. Еники. В его рассказах «Бала» («Дитя»), «Ана һәм кыз» («Мать и дочь»), «Ялгыз каз» («Одинокий гусь»), «Мәк чәчәге» («Цветок мака»), «Бер генә сәгаткә» («Только на один час») изображена жизнь простых людей на фронте и в тылу. Автор воссоздает войну сквозь призму психологии, мыслей, чувств и переживаний человека. Во взаимоотношениях героев, их портретах, в деталях окружающей обстановки раскрывается состояние души, из глубины которой поднимается чувство ненависти к войне. Это состояние погружает читателя в размышления о человеческой жизни, войне, мире, труде, семье и детях.

Очерки, написанные в начальный период войны, целиком носили публицистический характер, главное место в них занимали обращения,

призывы, идеи и лозунги, адресованные всему населению. В последующие годы их содержание претерпевает изменения, чтобы донести до своего читателя реальные истории, писатели все чаще используют художественные приемы. Очерки Ш. Мударриса «Скрипка моннары» («Мелодии скрипки», 1941), «Ант» («Присяга», 1941) Г. Абсалямова «Карелия блокнотыннан» («Из карельского блокнота», 1943) и др. основаны на пересказе реальных событий, но в них присутствуют фрагменты пейзажа, авторский комментарий происходящих событий; все это было призвано усилить эмоциональное воздействие на читателей.

В условиях военного времени стремление раскрыть психологические переживания и размышления героя способствовали возобновлению жанра нэсер. Произведения А. Кутуя «Без – сталинградлылар!» («Мы – сталинградцы!»), «Сагыну» («Тоска») являются прекрасными образцами жанра нэсер военных лет, в них четко прослеживается внутреннее состояние лирического героя, а именно его вера в победу над врагом, что связано с родной землей. Душевное состояние, чувства и мысли, стремления лирического героя А. Кутуй выразил в своем произведении «Сагыну» («Тоска») в жанре нэсер следующим образом: *«Я думаю о благословенном доме на родине, построенном моими предками, и ради того, чтобы поскорее вернуться туда, я спешу в Берлин. Истосковался, сильно истосковался по тебе, Родная страна!»* (перевод здесь и далее наш. – Ч. Ш.) (*«Мин ата-баба корган илемдәге изге йорт турында уйлыым һәм, шунда тизрәк кайтып керер өчен, Берлинга ашыгам. Сагындым, бик сагындым сине, туган ил!»*) [Кутуй, 1965: 127].

В послевоенные годы «теория бесконфликтности» в какой-то мере препятствовала поискам в области малых прозаических жанров. Хотя такие писатели, как М. Амир, И. Гази, Р. Тухфатуллин, Ф. Шафигуллин, Г. Сабитов, Ф. Хусни, А. Шамов, сумели сохранить в своем творчестве верность традициям в жанрах рассказа, очерка, но даже у них отмечаются

уход от реальности, увлечение описанием положительного героя, построение сюжета, основанное на взаимосвязи событий и показе их в хронологическом порядке. В свою очередь это приводило к однобокости в раскрытии характера героя. Среди рассказов, созданных в этот период, выделяется произведение А. Еники «Кем жырлады?» («Кто пел?», 1956). В этом рассказе писатель остается верен своему стилю, его цель: раскрыть душевные переживания героев, избегая при этом многолинейной событийности. Небольшой по объему рассказ основан на невыдуманной истории, на описании трагедий и страданий, которая принесла война. Нарочито подчеркиваются тяжелое состояние находящегося в бреду умирающего солдата и картины прежней счастливой жизни в его сознании, надежда и вера в победу отправляющейся на фронт девушки Тагиры.

Социально-политические изменения, происходившие в связи с «хрущевской оттепелью», оказали значительное влияние и на татарскую литературу. Бурное возрождение жанров прозы приобрело характер тенденции, и татарская литература вернулась в путь естественного развития, утраченный в период 1930–1950-х гг. Это выразилось прежде всего в активизации национальной идентификации, в размышлениях о судьбе этноса. Как отмечает Д.Ф. Загидуллина, начинается «наведение моста между современной культурой и литературой начала XX века, выдвижение на первый план совершенно новых приемов в эпических произведениях» [Загидуллина, 2006: 4–5]. Переход литературы на новый уровень широко отразился во всех её родах, в том числе и в прозе. Примером тому служат произведения А. Еники, А. Гилязова, Г. Абсалямова, М. Амира, Г. Ахунова, Н. Фаттаха и др., многие из них были переведены на другие языки, некоторые получили широкий резонанс по всей стране. Например, повесть А. Гилязова «Өч аршын жир» («Три аршина земли») была опубликована в журнале «Дружба народов» и удостоена диплома второй степени.

В 1960–1980 гг. активно развиваются и малые жанры прозы. Это выразилось прежде всего в возрождении лирико-психологической прозы, исконно татарского типа, жанровое и стилевое оформление которого было заложено Ф. Амирханом. Преемственность этого феномена прослеживается в произведениях таких авторов, как А. Еники, А. Гилязов, Ф. Хусни, Р. Тухфатуллин, М. Юнус, М. Магдиев, Х. Сарьян, А. Баян, Н. Фаттах. Следует принять во внимание преемственную роль в создании новых малых жанровых форм таких писателей, как Г. Ахунов, Ф. Садриев, Р. Батулла, В. Нуруллин, М. Галиев, Р. Мухаммадиев, А. Халим, М. Маликова, Ф. Байрамова, Ф. Латыфи, Ф. Яруллин и др. В их произведениях имеют место усиление лирико-эмоционального и интеллектуального начала, углубление психологизма и тенденции к критике, развитие публицистического начала и т.д.

Еще одна особенность прозы 1960–1980-х гг. была связана с созданием галереи ярких человеческих типов. Стремление дать наиболее полное представление о жизни той поры и состоянии оказавшегося в непростых общественно-политических условиях человека, раскрыть его психологический портрет и духовно-нравственный облик, общественные идеалы обусловило появление в произведениях новых героев – людей с разными судьбами. Например, М. Юнус в своих произведениях исследует вопросы национальной идентификации, на первом месте для него оказались вопросы этнического бытия. В его рассказах «Безнең өй өянке астында иде» («Наш дом стоял под ивой», 1964), «Туган туфрак» («Родная земля», 1980) и др. использованы этнические мотивы, концепты родного края и родной земли, описание народных обычаев и обрядов [Шамсутова, 2018: 60-71].

Национальная жизнь татарского народа в первую очередь связана с деревней, именно там сохраняются язык, обычаи и обряды, образ жизни татар. В произведениях, затрагивающих этот хронотоп, актуализируется стремление сохранить родной язык, обычаи и обряды народа. В этом

направлении ведущую роль играло творчество А. Еники. Его рассказы и повести пронизаны философской идеей о том, что человек может быть доволен собой лишь тогда, когда несет ответственность за судьбу своего народа, изучает каноны национального бытия и передает традиции и обычаи будущему поколению. Его произведения, как «Йөрәк сере» («Тайны сердца»), «Рәшә» («Марево»), «Туган туфрак» («Родная земля»), «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание») – это шедевры татарской психологической прозы, наполненные лиризмом, тонкими наблюдениями за человеческой душой, грустью и мудростью. Он мастерски передавал нюансы чувств и отношений.

Для писателя родная земля, отчий дом, родители – это и есть духовное богатство и гармония жизни. Характеризуя особенности творчества А. Еники, Ф. Башир отметил: «Творчество А. Еники основывается на философии осознания связи природы и вечности. Его творчество не может быть ограничено никакими эпохами, течениями, политическими рамками» [Бәшир, 2001: 81].

Стремление к широкому отражению действительности, жизни простого человека и скрывающихся за его повседневными заботами противоречий бытия, отразилось на повествовательной манере рассказа и способствовало созданию произведений, пронизанных «суровым реализмом» [Сәхапов, 1996: 3]. К таковым можно отнести произведения А. Гилязова, успешно творившего и в жанре рассказа. В каждом его произведении раскрываются образ времени и сложный, противоречивый духовный мир человека. В поисках ответа на нравственные и философские вопросы бытия он осмысливает суть таких извечных понятий, как любовь и ненависть, честь и предательство, героизм и трусость, добро и зло и т.д. Автор создает цельный образ татарской деревни и ее представителей. Рассказы А. Гилязова («Тәрәзәләр» («Окна», 1960), «Өч тәгәрмәчле арба» («Трехколесная телега», 1965) и др.) привлекают читателя тематикой (например, второй рассказ – один из немногих, посвященных

трагедии культа личности), поисками в области формы (у автора два параллельных повествователя – маленький мальчик и взрослый мужчина), богатством изобразительных средств и символикой.

В 1960–1980-е годы в жанре татарского рассказа отмечается склонность к использованию лирического повествования. Это было обусловлено тем, что на рассказ заметное влияние оказывали жанры повести и очерка. Примечательны рассказы Р. Батуллы, изданные в двух сборниках: «Уйларымны кеше белсен» («Пусть люди узнают мои мысли», 1969), «Ташламам, жанкисэгем» («Я не брошу тебя, милая моя», 1980) и др., созданные в разных стилях. В первом рассказе, написанном в стиле реализма, события преломляются через эпизоды из жизни главного героя. Как зоркий наблюдатель, автор подмечает чрезвычайно поучительные жизненные ситуации и через внутренний мир, эмоциональное состояние и позицию главного героя доносит их до читателя. Второй рассказ написан с использованием стилизации, в лирико-романтическом стиле. В нем использовано повествование, характерное для татарских народных сказок, поднимаются проблемы современности. Автор охотно обращается к образцам устного народного творчества, которым присущи приключенческие, фантастические сюжеты и явления. Своеобразная форма повествования вызывает живой интерес у читателей. Произведения Р. Батуллы пронизаны любовью к родной земле, природе. Писатель побуждает читателя размышлять о духовных и нравственных ценностях. Большинство рассказов адресовано учащимся школ, поэтому в них желания и стремления ребенка, его внутренний мир, вступление в большую жизнь через преодоление противоречий, воспитание в школе и дома и другие вопросы раскрываются с помощью приемов психологизма.

Еще одной особенностью и отражением изменений в стилях малой прозы этого периода, прежде всего в жанре рассказа, является усиление интеллектуальной фрагментарности. Все эти особенности в той или иной

мере получили отражение в творчестве М. Галиева. Рассказы писателя, представленные в сборниках «Ул чакта» («В ту пору», 1980), «Жиңәсем килде» («Захотелось победить», 1981), отличаются психологической глубиной, обилием поучительных событий, богатым образным языком. Писателя волнуют проблемы родной земли, природы родного края, исторической памяти. Этот признанный представитель татарской интеллектуальной прозы раскрывает внутренний мир, эмоциональное состояние, мысли и чувства человека сквозь призму важнейших и наиболее актуальных вопросов современности.

В середине 80-х гг. XX века, с началом перестройки в СССР, роль татарской литературы оказалась весьма значительной в трансформации общественной системы, формировании духовного мира и мировоззренческих установок читателей. Духовный поиск в жанрах малой прозы татарской литературы шел через «воздушные пути» человеческой души, через социум и обращение к природе. В 1980–1990-х гг. усилиями таких писателей, как М. Хузин, А. Гаффар, М. Галиев, Р. Фаизов, А. Халим, Р. Мухаммадиев, Р. Батулла, Н. Гиматдинова, Ф. Замалетдинова, Р. Зайдулла, А. Хасанов и др., приближался момент вторичного обретения национальных, этнических, духовных ценностей. В изображении трагических и славных страниц национальной истории, определении в них места известных личностей и фактов писатели шли разными художественными и духовными путями [Насыйбуллова, 2011: 154]. Выделяется творчество таких писателей, как Р. Мулламурова, Н. Акмал, Ф. Яхин, Г. Гильманов, Р. Зайдулла, З. Хуснияр, В. Нуриев, З. Хаким, Ф. Замалетдинова, М. Закир, Р. Габделхакова, Р. Рахман, М. Кабиров, А. Ахметгалиева, Х. Ширман, Р. Галиуллин и др. Их творчеству присущи метафизические порывы, онтологическое устремление в отражении духа времени и состояния бытия народа.

Психологическая, философская утонченность видения мира, например в рассказах Р. Зайдуллы, достигается посредством использования

архетипичных символов, мотивов, художественных деталей. Многие символы, использованные прозаиком уже в названии рассказов, имеют глубокое философское содержание: «Бала» («Дитя»), «Кызыл сыер» («Красная корова»), «Мылтык» («Ружье»). В таких рассказах, как «Итек» («Сапог»), «Йорт» («Дом») символы содержат в себе резкую оценку общества, а в рассказе «Сөембикә» («Сююмбике») символический образ царицы раскрывает трагедию татарского народа.

Вполне сформировавшееся духовное и религиозное мировоззрение демонстрируют Ф. Байрамова, Ф. Яхин, А. Имамиева и др. Духовная литература, в течение долгого времени находившаяся в забвении, вступает на путь возрождения. Поднимаемые в их рассказах проблемы совести, самопостижения, познания смысла жизни, а также лирическое авторское начало подводят читателя к философскому осмыслению бытия.

В конце XX в. татарская проза вошла в весьма плодотворный и интересный период поисков, которые продолжались и в начале XXI в. Малые жанры этого периода сохранили присущий им психологизм, появилось «сгущенное письмо». Несмотря на заметную повествовательную простоту произведений, в них очевидны признаки художественной трансформации, синтетизма жанров и нового слова. «Прозаики предлагают разные возможности очиститься от тяжелого наследия прошлого – публично покаяться, встать на путь милосердия и возродить национальные нравственные ориентиры, постигать понятия религии и веры (иман), истины» [Татар ..., 2019: 63].

В современном литературном процессе малые жанры демонстрируют особую чувствительность к происходящим в обществе переменам. Социальные, общественно значимые события национальной жизни быстро находят свое отражение и получают оценку в рассказах, новеллах, нэсерах. Следует отметить, в малых жанрах продолжают поиски в основном в

традиционных реалистическом и романтическом направлениях. Вместе с тем, «не отвергаются и авангардные приемы» [Гайнуллина, 2018: 69].

Д.Ф. Загидуллина выделяет две тенденции, наблюдаемые в развитии современных татарских рассказов. Одна свидетельствует о продолжении классических традиций – это пронизывающий произведения психологизм. Вторая указывает на обращение к новым приемам в связи с рассмотрением и оценкой действительности в философской плоскости. По ее мнению, в отличие от психологических произведений начала XX в., в современных рассказах на первый план выходит отображение своеобразного национального мира, а это обуславливает использование с целью раскрытия характера героя таких приемов, как «поток сознания», мифопоэтические детали и др. А в произведениях, относящихся к экспериментальному направлению, претерпевают изменения главные признаки жанра рассказа. Данные изменения являются следствием синтеза событий, создания многослойной фабулы, ориентации на интертекстуальность [Загидуллина, 2024: 84–91].

Таким образом, изучив генезис малых жанров в татарской прозе, можно сделать вывод, что их развитие продолжается, свойственные только им структурно-композиционные особенности формируются в разные эпохи их развития. Меняются образный мир малых форм, система приемов, что свидетельствует об их эволюции и трансформации.

В начале XXI века татарская литература вышла на новые рубежи, мы наблюдаем своеобразную активизацию малых жанров прозы. Это произошло благодаря стремлению писателей, наряду с использованием тематического разнообразия, к эстетическому совершенству, использованию мифопоэтических приемов, условно-ассоциативных средств для большего усиления образности и воздействия на читателей. Татарские писатели имеют возможность почерпнуть многое из достижений мировой общественной, а также татарской, тюрко-мусульманской философско-религиозной мысли.

Лучшие произведения татарской прозы, в том числе ее малые жанры, сохраняют духовность и ориентированы на идеалы.

1.2. Теоретические и исторические вопросы изучения малых жанров прозы в современном татарском литературоведении

История изучения малых жанров татарской прозы привлекает особое внимание современных исследователей, поскольку такие жанры, как рассказ, хикая, нэсер, представляют большой интерес для читателей нескольких поколений. Подлинный расцвет жанров малой прозы начался в начале XX в. Каждому этапу в истории изучения малых жанров была свойственна собственная методология исследования формирования жанров, созданная литературоведческой наукой своего времени.

Появление в татарской литературе первых образцов малых светских прозаических жанров европейского типа сразу же вызвало неподдельный интерес и вызвало споры и дискуссии. Существовавшие на протяжении XX в. мнения о жанровой природе и композиции произведений малых жанров имеют место и в современном литературоведении.

Труды ученых, исследовавших малые жанры, можно разделить на две группы: 1) к первым следует отнести работы, в которых содержатся теоретические разъяснения об особенностях понятия «жанр» и раскрывается суть жанра; 2) вторую группу составляют работы, посвященные определению разновидностей малых форм и выяснению их места в современном литературном процессе, восприятию и оценке их современным читателем.

Несмотря на то, что в теоретических трудах понятие «малые жанры» в качестве отдельного термина не выделяется, оно упоминается в связи с понятиями «рассказ», «новелла», «очерк», «нэсер». Однако каждый из этих жанров является объектом отдельного исследования. Таким образом, до сих пор продолжают дискуссии относительно теоретического определения

этого понятия. По справедливому утверждению А. Большаковой, «ни одна из литературоведческих категорий не вызвала и не вызывает столь оживленной полемики, как жанр» [Большакова, 2003: 99]. Следует отметить, что само возникновение письменной литературы было связано с понятием «жанр», который претерпел изменения, а при определенных условиях может исчезнуть [Теория ..., 2003: 4]. Как заметил академик Д. Лихачев, «категория жанра – категория историческая», многие жанры подвергаются трансформации, видоизменениям, в том числе малые жанры прозы.

В русском литературоведении теория малых жанров прозы сложилась в XVIII в., и татарские писатели, а далее и исследователи литературы, обращались к определениям, которые сформулировали российские ученые. Первые попытки определения жанровой специфики были предприняты в работах В. Белинского, С. Венгерова, далее в трудах И. Виноградова и Б. Эйхенбаума. Они освещали частные проблемы развития классического рассказа в русской литературе и классической европейской новеллы, определили их основные свойства исходя из повествования рассказчика, формы и композиции и других особенностей.

В татарской литературе и литературоведении дискуссии о рассказе и других формах малой прозы шли с начала XX столетия. Это нашло отражение в различных статьях, опубликованных в журналах и газетах своего времени. Благодаря положениям, зафиксированным в трудах Ю.Б. Борева, мы используем в своем исследовании следующее определение: «Жанр – это тип художественного произведения, объединяющий большую группу литературных текстов и определяемый четырьмя жанрообразующими факторами: темой; углом зрения и отношением автора; эстетическими свойствами жизненного материала, лежащего в основе темы произведения; требованием устойчивой традиции и следованием ей» [Борев, 1998: 345]. В данном параграфе мы проанализируем основные положения о структуре малых жанров и системе образов, о принципах обрисовки характера героев в

произведениях малых жанров, которые нашли отражение в трудах татарских исследователей, увидевших свет в период с конца XX в. до начала XXI в.

Представляют интерес труды современных татарских исследователей, в которых дается определение понятий «жанр» и «рассказ». Эти работы, посвященные татарскому рассказу и опубликованные в 1980-2000-е гг., демонстрируют значительные изменения, произошедшие в методологии исследования проблем жанра. Большое значение в этом отношении имеют работы А. Ахмадуллина, Ф. Хатипова, Р. Сверигина, Д. Загидуллиной, Г. Гайнуллиной и др. В них обобщен опыт таких предшественников, как Г. Сагди, М. Гайнуллин, И. Нуруллин, и представлены этнические особенности и основные тенденции развития малых жанров. Так, в «Словаре литературоведческих терминов» («Әдәбият белеме сүзлеге», 1990) А. Ахмадуллин дает следующее определение понятия «рассказ»: «Разновидность небольшого по объему жанра, основанного на рассказе, повествовании о несложных событиях, чаще всего об одном эпизоде бытовой жизни, о человеческом характере, о некоторых особенностях его психологии» [Әдәбият ..., 1990: 203].

В трудах Ф. Хатипова теоретические вопросы малых жанров разработаны в плане истории их развития. Например, в учебном пособии «Теория литературы» («Әдәбият теориясе», 2000) по поводу малых жанров, в частности рассказа, он подчеркнул: «Жанр рассказа, обладая сравнительно небольшим объемом эпической разновидности, материалом изображения, выбирает какую-либо значимую, поучительную точку разнохарактерной действительности; собрав воедино картины описываемых событий, раскрывает их в рамках сжатых ситуаций, и на этой ограниченной площадке с участием немногочисленных героев, аккуратно, лаконично описывая важнейшую черту характеров героев, делает повествование живым, полнокровным, имеющим свою неповторимую мелодику» [Хатипов, 2000: 244].

В работе отмечаются особенности татарского рассказа и основные направления в осмыслении рассказов в творчестве А. Еники: «Высокохудожественный рассказ обладает собственной внутренней ритмической структурой, аналогичной музыкальной мелодии, как говорил А. Еники, в нем есть какое-то свое внутреннее дыхание, своя душа. Это, можно сказать настроение, вложенное в рассказ писателем» [Хатипов, 2000: 245]. По мнению Ф. Хатипова, компактность татарского рассказа – особенность, усиливающая его образность и художественность: «Это – художественная компактность, которая рождает полнокровный, живой организм. Как жизнь в теле, связанная с борьбой за существование и сохранение вида, концентрирует в себе все силы, так и жанр рассказа вобрал в себя все особенности художественного слова в рамках эстетических ценностей» [Хатипов, 2000: 245].

В начале 2000-х годов наблюдается изменение направления исследований проблемы литературного жанра в татарской литературе. Это приводит к поискам наиболее верного научного подхода к определению жанров малой прозы и к разработке одной из непростых проблем современного татарского литературоведения. Например, «Словарь литературоведческих терминов и понятий» («Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлегә», 2007) не содержит отдельного термина «малые жанры прозы», однако понятия «рассказ», «новелла», «нэсер», «очерк» присутствуют.

Раздел о малых жанрах татарской прозы для «Словаря литературоведческих терминов и понятий» разработана Г.Р. Гайнуллиной, которая отмечает традиционное идейно-духовное содержание форм малых жанров. Она ближе к классической трактовке жанра рассказа: «Рассказ – малый эпический жанр. Основанный на повествовании, описывает непродолжительное по времени событие, чаще всего один эпизод из бытовой жизни, характер человека или какую-то его особенность. Жизненный

материал ограниченный (описывается полностью какое-то одно событие или несколько схожих, идет речь о причинно-следственных связях, либо присутствуют прямо противоположные события), затрагивается определенный момент жизни человека, находит отражение какая-либо черта характера героя. Описывая короткий промежуток жизни, типизирует жизнь людей, подчеркивая их неповторимые, характерные только для них особенности» [Әдәбият ..., 2007: 213]. Подчеркивая увлечение татарских писателей демонстрацией красоты языка, наличие в тексте определенного специфического ритма, использование сравнений и повторов, Г.Р. Гайнуллина отмечает, что в рассказе интенсивно используются возможности внутренних смыслов, есть обращение к метафоре и символам [Әдәбият ..., 2007: 213-214].

Д.Ф. Загидуллина, занимающаяся исследованием типологии рассказа, новеллы, нэсера в татарской литературе XX века, касается содержательных и формальных особенностей рассказа: «Рассказ – произведение, вобравшее в себя одно или несколько событий, одну черту человеческого характера, изображая ее рост и развитие» [Заһидуллина, 2004: 48]. Как разновидность малой прозы рассматривают рассказ Н.М. Юсупова и Г.Р. Гайнуллина: «Рассказ с целью убедить читателя в правдивости написанного создает условную картину мира; не ограничиваясь сверхмерным преувеличением, ставит под сомнение истинность законов жизни» [Йосыпова, Гайнуллина, 2014: 49]. Авторы отмечают, что в татарском рассказе XX столетия уделяется много внимания лирико-эмоциональному началу, в результате нередко наблюдается переплетение эпического и поэтического повествования. Они высказывают ценные суждения о типологии рассказа и о том, что рассказы, созданные мастерами пера, отличаются эстетическим совершенством, проникнуты романтическим пафосом, в них условная картина мира используется в целях создания литературной концепции; подчеркивают, что

в современной татарской литературе рассказ остается самым чувствительным к внешним переменам жанром [Йосыпова, Гайнуллина, 2014: 49].

О поэтике жанра рассказа в современной татарской литературе высказывала некоторые заслуживающие внимания замечания Г.Р. Насыбуллова: «Рассказ – небольшое эпическое произведение, для которого характерны интенсивность литературного времени и пространства, количественно ограниченные персонажи с сформировавшимися характерами, малый объем и краткость; средства литературы, направленные на разрешение лишь одного конфликта, изменчивость в историческом развитии, мобильное реагирование на проблемы современного общества, и зеркальное их отражение» [Насыбуллова, 2011: 157]. По мнению автора, жанр татарского рассказа охотно использует реалистическую зарисовку действительности, обращается к приемам символизма, экзистенциализма, романтизма и условно-метафорическим средствам. В работе автор по отдельности исследует юмористические, детективные и фантастические рассказы. Ею также в современном рассказе отмечается интертекстуальность, «обращение к мифу, его трансформация или привнесение мифических образов на реалистическую почву произведения» [Насыбуллова, 2011: 157].

Следующая, немаловажная группа исследований связана с изучением жанров малой прозы в отдельные периоды развития литературы или в творчестве отдельных писателей. По татарской литературе начала XX века в последнее время написано несколько работ, особый интерес заслуживают труды Д.Ф. Загидуллиной. Попытка более широкого рассмотрения жанров предпринята в ее работе «Модернизм и татарская проза начала XX века» («Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы», 2003). Изучив разные по направлениям, форме и содержанию произведения М. Ханафи, З. Нуркина, Г. Рахима, М. Гафури, Н. Думави, А. Тангатарова, Г. Газиза, К. Тинчурина, она приходит к выводу, что татарский рассказ начала XX века аккумулирует в себе историческую память, категорию времени как единство прошлого и

настоящего, исторических и мифологических персонажей, а также аллегорические образы и символы.

В качестве нового явления ею определяется проявление философии экзистенциализма: «Философия экзистенциализма ставит проблему утраты духовных ценностей в мире. Но экзистенциалисты не ограничиваются лишь описанием безысходности и одиночества человека, они учат осознанно смотреть на существующую действительность, искать свою жизненную стезю» [Загидуллина, 2003: 81]. Как достоинство оценивается «экзистенциальная» встроенность рассказов М. Гафури, А. Тангатарова, Н. Гасрыя, Ф. Амирхана, Г. Рахима, М. Ханафи, подчеркивается обожествление чувства любви. Оценивая состояние малых жанров, Д. Загидуллина пришла к выводу, что в начале XX века рассказ обрел серьезные достижения, что именно в этом жанре ярко выражаются особенности модернизма в татарской литературе.

Попытка нового рассмотрения жанра татарского рассказа предпринята В.Р. Аминовой на примере татарской литературы второй половины XX в. По ее мнению, «Жанр хикая (рассказ, повествование) в татарской литературе XX в. функционирует как неканонический жанр, который имеет свою внутреннюю меру, не тождественную той, что характерна для неканонических малых жанров эпики (например, рассказа) в русской и европейской литературах» [Аминова, 2016: 6]. Исследователь подразделяет произведения малой прозы, обозначая их как «хикая», на два вида. Первые из них автор в типологическом плане считает близкими к новелле («асимметричность сюжета, построенного по принципу кумуляции, его замкнутость, смысловая закругленность и исчерпанность, обязательность, установка на изображение «казуса», пространственная дистанция между героем и рассказчиком»), в то же время признает и различия между этими двумя жанрами в татарской прозе.

В произведениях, которые относит ко второму виду «хикая», она видит близость к жанру повесть («циклическая структурная схема, в центре которой оказывается испытание героя, связанное с необходимостью выбора, доминирование временной дистанции между героем и рассказчиком и возможность авторитетной резюмирующей позиции, потенциальная близость кругозоров действующего лица и повествователя»). Но в то же время замечает, что по своему структурному строению они все же отличаются от классической формы повести.

Вследствие литературоведческого анализа, В.Р. Аминова приходит к следующему выводу: «хикая – оригинальный жанр татарской прозы, уходящий корнями в средневековую восточную литературу (в жанр “хикаят”) и национальный фольклор (озын жыр, озын кёй), а также ориентирующийся на систему эпических жанров русской и европейских литератур (роман, повесть, рассказ, новелла и др.). В середине XX в. художественно-эстетические возможности, заложенные в этой емкой и гибкой жанровой форме, с наибольшей полнотой реализовались в творчестве А. Еники» [Аминова, 2016: 14].

Основываясь на такое определение, В.Р. Аминова отделяет малые формы прозы А. Еники от жанра рассказ в русской и других литературах, обозначает их как «хикая» без перевода название на русский язык. При ряде достойных внимания положений, удачных замечаний, в определении и в классификации татарской малой прозы заметен некий вкусовой акцент. Исследовательница не видит того ракурса, который является для малых жанров татарской прозы главнейшим. В связи с этим остро встает вопрос дефиниции одного из малых жанров: если одни произведения мы назовем «хикая», то какие отнесем к «рассказу». Все эти особенности коротких произведений А. Еники можно объяснить не как «вспышку» по созданию «новых видов малой татарской прозы» и замещения рассказа, а как творческое своеобразие индивидуального стиля писателя.

Касаясь типологии жанра рассказ в творчестве А. Еники, В.Р. Аминова отмечает своеобразное «соотношение эпического и лирического начал в структуре произведения». Она определяет в них некую конструкцию: «в зависимости от их варьирования могут быть выделены такие типологические разновидности, как: 1) лирические (нэсер), 2) лиро-эпические, 3) эпические хикая» [Аминова, 2017: 8]. В статье отмечается, что в этой конструкции базируются многочисленные произведения А. Еники. Так, например, к жанру нэсер она относит «Мэк чэчэге» («Цветок мака»), к лиро-эпическим хикая – «Тауларга карап» («Глядя на горы»), «Туган туфрак» («Родная земля»), «Жиз кыңгырау» («Медный колокольчик»), а к эпическим хикая – «Матурлык» («Красота»).

Особое значение для осмысления современного состояния малых форм имеют исследования не только ученых, литературных критиков, но и самих писателей, посвященные определению их места в литературном процессе. Это дает возможность определить особенности художественного мышления автора и качественных изменений, характерных для отдельных жанров.

Еще на XI съезде писателей Татарстана в 1989 году писатель А. Еники отметил, что в татарской литературе, в том числе и в малых жанрах, находят отражение изменения, происходящие в мировосприятии самих писателей, что писатели стремятся осмыслить по-новому константу и категорию Времени [Еники, 1989: 127]. Выступивший на том же съезде писатель и драматург Т. Миннуллин отмечает, что «наша литература находится в состоянии глубокого кризиса и это касается всех жанров» [Миңнуллин, 1989: 128].

На XII съезде писателей в своем докладе по татарской прозе писатель А. Гаффар указал, что в последние годы написано сотни рассказов, художественное мастерство и форма мышления прозаиков расширяются. В качестве примера выделил таких авторов малых жанров прозы, как М. Хузин, М. Амирханов, М. Галиев, И. Сирматов, Ф. Галиев, Р. Фаизов. Однако он

также выразил свое негативное мнение о том, что проза конца XX века все-таки не может удовлетворить читателя в аспекте философского осмысления сложности современного мира [Гаффар, 1994: 156].

В обзорной статье о состоянии татарской прозы на рубеже веков литературный критик Р. Сверигин отмечает, что с уходом из жизни Гумера Баширова и Амирхана Еники, Фатиха Хусни и Атиллы Расиха, Мухаммата Магдеева и Гарифа Ахунова в татарской литературе завершилась целая эпоха и часть истории развития малых жанровых форм. По его мнению, татарская литература нового времени «не может освободиться от устоявшихся штампов, от однообразия устаревших литературных приемов, которые были созданы в эпоху этих писателей» [Сверигин, 2002: 145]. Вторит ему исследователь Ф. Галимуллин, утверждая, что «в прозаических произведениях бросается в глаза излишняя насыщенность событиями при компактности формы. Проза, как и стихотворение, превращается в оперативную разновидность журналистики, которая создается в ответ на вызовы дня» [Галимуллин, 2002: 11].

Исследователь Д. Загидуллина в своем выступлении на XV съезде писателей Татарстана (2005) отметила, что главными положительными качествами татарской прозы можно назвать активизацию лирико-эмоционального начала, углубление психологизма, усиление критического начала, проявление интеллектуальной тенденции. Она прослеживает развитие прозы с конца XX века и определяет некоторые жанровые трансформации: «Татарская проза продолжает развивать большинство тенденций конца прошлого века. В ней, несомненно, доминирует реалистическое направление. Обогащение реалистических произведений модернистскими приемами производит хорошее впечатление, создает новое звучание. В то же время наблюдается стремление романтизма на литературную арену с новой силой. Усиление романтизма, обогащенного сентиментальными тенденциями различных оттенков, более всего

объясняется желанием татарских прозаиков совершенствовать национальную литературу, обогащая ее романтической одухотворенностью, эмоциональностью» [Заһидуллина, 2005: 121].

Интерес к содержательной части татарских малых жанров характерен для ряда авторов, опубликовавших свои размышления о жанровой ситуации в малой прозе в начале нового века. В статье писателя К. Каримова критикуется художественная структура жанров: «в произведениях прозы нарушается основной закон изображения, преобладает пересказ события. Во всех прозаических жанрах на передний план выходит описание суровости повседневной жизни, при этом изобразительные средства остаются без внимания. А это, в свою очередь, делает художественную литературу примитивной» [Кәримов, 2006: 156].

На очередном съезде (2008) писателей Татарстана И. Ибрагимов обратил внимание на доминирующую роль жанра рассказа в современной татарской литературе: «Прозу последних трех лет определяют рассказы и литературно-публицистические статьи. В основе этого, в первую очередь, лежит стремление запечатлеть памятные, исторические события в жизни народа, во-вторых, особое отношение и пристальное внимание литературных изданий к жанру рассказа» [Ибраһимов, 2008: 115]. Однако, по мнению автора, национальной прозе все еще не хватает масштабности и эпичности. Писатель З. Хуснияр целенаправленно исследует состояние малых жанров татарской прозы начала XXI века и называет наиболее активно работающих писателей: М. Хузин, Н. Гиматдинова, Р. Рахман, Р. Габделхакова, Р. Мулланурова, Л. Гимадиева, Д. Гайнетдинова, А. Ахметгалиева, Ф. Замалетдинова. Среди опубликованных в эти годы книг он выделяет такие сборники малых жанровых форм, как «Айлы күлдәвеклә» («Лунные озера») Р. Рахман, «Догалы йорт» («Намоленный дом») Ф. Замалетдиновой, «Көмеш тун» («Серебряная шуба»), «Кешене өмет яшәтә» («Человек живет надеждой») Р. Габделхаковой, «Еракта томаннар артында» («Далеко за

туманами») А. Гаделя, «Энэ күзе» («Игольное ушко») А. Гаффара, «Хакыйкаты хагы» («Цена истины») Н. Хасанова, «Каеннар юлы» («Березовая дорога») А. Салаха, «Урманчы малае» («Сын лесника») М. Рафикова.

В современной татарской прозе З. Хуснияр выделяет новый вид рассказов, называя их «публицистическими рассказами», и относит к ним воспоминания и очерки, написанные Т. Миннуллиним (Т. Миннуллин «Утырып уйлар уйладым» («Раздумья»). Еще одно новаторство в создании рассказов, по его мнению, состоит в особенности обрисовки характера героев. К таким он относит сборники рассказов Р. Зайдуллы «Кыз-хатын» («Женщина»), А. Хасанова «Ефәк пәрәвез» («Шелковая паутина»), В. Нуриева «Жиденче палата» («Седьмая палата»), Г. Гильманова «Китек ай» («Луна с щербинкой»), «Оча торган кешеләр» («Летающие люди») и рассказ Ф. Яхина «Бакыр бозау артыннан» («Вслед за медным теленком») [Хуснияр, 2008: 123].

Среди обзорных работ, посвященных анализу татарской прозы, заслуживает внимания статья Х. Ширман «Татар прозасы: югалтулар һәм табышлар» («Татарская проза: утраты и находки»). Прозу этих лет она оценивает так: «Проза, ставшая в 1980–1985 годах несколько пассивной, в годы национального возрождения вновь ожила, устремилась вверх, продержалась на этой высоте некоторое время, а затем, после 2005 года, опять вернулась в свое прежнее дремлющее состояние» [Ширман, 2009: 162]. Автор особо отмечает творчество писателя Н. Гиматдиновой, которая в своих произведениях призывает обратить внимание на бездуховность татарской деревни – пьянство, лень, прелюбодеяние, чувство безысходности.

Успешно работающими писателями в жанре лирического рассказа Х. Ширман называет А. Гаффара, Ф. Яруллина, Р. Зайдуллу, Р. Габделхакову, Ф. Яхина, З. Хакима, В. Нуриева, Р. Низамиева, М. Галиева, Н. Гиматдинову, Р. Сабыра, Р. Гиззатуллина. По ее мнению, «Жанр рассказа среди

произведений прозы продолжает оставаться одним из самых стабильных и качественных» [Ширман, 2009: 162]. В качестве слабых сторон прозаических произведений этого периода она выделяет следующие черты: 1) литературную недоработанность стиля написания; 2) утрату в произведении особенностей языка (доминирование действия; недостаточную изобразительность; неумелое использование лексического и стилистического богатства татарского языка). По мнению Х. Ширман, все это приводит к неумению авторов должным образом доказать высказанную мысль, эстетическую концепцию.

В обзорной статье о состоянии современной татарской прозы 2009–2012 годов Р. Зайдулла обращает внимание на пессимистическое настроение в рассказах, на проникновение в литературу такого явления как нон-фикшн и отражение явлений, в которые читатель не способен верить. В то же время на примере рассказа Р. Мухаммадиева «Кыргыз утрауга сәяхәт» («Путешествие на необитаемый остров») подчеркивает, что подобные произведения пробуждают в душе читателя надежду, веру в светлое будущее народа [Зайдулла, 2012: 147–154]. В статье «У рассказа есть продолжение» («Хикәянең дәвамлы бар»), опубликованной в 2022 году, Р. Зайдулла обобщает опыт, выявляет те или иные тенденции развития малого жанра татарской прозы: «Больше века рассказ остается у татарского читателя самым любимым жанром литературы. Главная его особенность – богатство мыслей и художественная изобразительность. При наличии аллегории, поэтических приемов, интриги возрастает значимость и захватывающая сила рассказа. Для рассказа XXI века характерна многогранность» [Зайдулла, 2022: 167–168].

Большое значение для современной теории и критики жанров прозы имеют работы литературоведа Д. Загидуллиной. В статье, написанной в 2015 году, исследователь отмечает тематическую ограниченность современной татарской прозы, в которой авторы, как правило, повествуют о своей прошлой жизни, в центре сюжета ставится сельская жизнь или переезд героя

в город. «Рассказ чутко реагирует на изменения, происходящие в прозе, продолжает оставаться жанром, переживающим обновление и развитие, – пишет ученый. – В современном рассказе отражаются традиционные для татарской литературы приемы – психологизм, философичность, лиризм, приемы сентиментализма и символизма, которые открывают новые художественные возможности» [Заһидуллина, 2015: 157]. На примере рассказов А. Ахметгалиевой «Кайтаваз» («Эхо») и «Коткаручы» («Спасатель») автор акцентирует внимание на сложных сюжетах, посвященных взаимоотношениям между людьми и, параллельно, затрагивающие философию бытия. По мнению Д. Загидуллиной, в рассказе Р. Галиуллина «Жиһан» («Мир») так же лиризм, мифопоэтический мотив служат репрезентированию философского взгляда на мир.

В статье «Татар әдәбияты ни хәлдә» («В каком состоянии татарская литература», 2022) Д.Ф. Загидуллина называет рассказ «лидером среди эпических жанров» и отмечает, написанных в 20-е годы XXI века рассказах мало новизны в плане создания образов и художественного воплощения действительности. Среди лучших рассказов называет произведение Р. Мухаметшина «Лаләләр» («Тюльпаны») и обращает внимание на то, что, в нем присутствуют два хронотопа – две истории, которые, взаимодействуя, предоставляют возможность каждому читателю обнаружить свой текст.

В статье также отмечено, что рассказы нового времени все еще не могут освободиться от традиции татарского рассказа XX века, от публицистического начала, которое выходит на первый план: «В большинстве текстов преобладает пересказ жизненного события, выбранные события не типизируются. Повествование об одном или нескольких героях, или история одной семьи – приобретают характер обычной ситуации, а отдельные события перестают вызывать доверие читателя» [Заһидуллина, 2022: 130]. По мнению исследователя, такие произведения продолжают оставаться между художественной литературой и публицистикой.

В статье «Синтетизм в современной татарской прозе», касающейся как теоретических, проблемных, так и тематических, идейно-творческих аспектов состояния малых жанров прозы, Д. Загидуллина уделяет внимание на характеристику рассказа: «Не только авторы романов и повестей, но и рассказов в татарской литературе последних лет обращаются к синтетизму, который позволяет расширить содержание текстов до полноценных историй жизни, открыто или иносказательно комментируя социальную действительность, философию человека, историко-культурную ситуацию и т.д.» [Загидуллина, 2024: 471]. Как достоинство оценивается исследователем тематическая выстроенность рассказов и их мозаичность в построении композиции в «Сират күпере» («Мост над адом») Г. Габделхаковой. Реалистический текст в рассказе переплетается с фантастическим, а в другом рассказе «Китүчеләр» («Ушедшие в никуда») история романтической любви и события реальной войны раскрываются с философской позиции. В рассказе «Даладан килүче» («Идущий из степи») состояние утратившего память мужчины раскрывается через «поток сознания». Еще одним достижением жанра татарского рассказа Д. Загидуллина считает использование художественного приема «текст в тексте», что нашло отражение в творчестве Р. Зайдуллы, Р. Батуллы, Р. Мухаметшина, М. Кабирова, Р. Галиуллина и др.

На рубеже XX – XXI вв. имеет место создание творческого портрета авторов, работающих в жанре рассказа. Например, писатель М. Закир рассказы Р. Габделхаковой «Көмеш тун» («Серебряная шуба»), «Зөләйханың ак күлмәге» («Белое платье Зулейхи»), «Ана хакы» («Право матери») характеризует словами всемирно известного мастера-новеллиста Эдгара По: «Мудрый писатель насильно не навязывает свои мнения и мысли об изображаемых в рассказе событиях, он настолько мастерски и в уникальной степени эффектно преподносит событие, что все, о чем он хотел сказать, выглядит как само собой разумеющееся и воспринимается читателем с чувством глубокого удовлетворения» [Закир, 2002: 69].

Основные положения философских взглядов, структура рассказов и система образов, принципы обрисовки характера героя, особенности лиризма в рассказах анализируются в статье Т. Хусаеновой «Творчество А. Ахметгалиевой в зеркале достижений русских и татарских прозаиков начала XXI в.» [Хусаенова, 2023: 204-208]. Рассказы писателя исследуются в сравнении с лучшими произведениями русских и татарских писателей начала XXI века. По мнению автора, «произведения А. Ахметгалиевой характеризуются фокусированием внимания на психологические, подсознательные процессы личности, использованием символов, лиризацией, углублением экзистенциального начала. В описании хаоса прошлого и настоящего она обращается к приемам смыслообразования модернизма» [Хусаенова, 2023: 208]. Обзор творчества А. Ахметгалиевой позволяет увидеть, что она чаще всего обращается к таким психологическим приемам, как внутренний монолог и «поток сознания». Это свидетельствует об успешном продолжении традиций рассказа, нэсера, новеллы, заложенные Ф. Амирханом, Ш. Камалом, А. Еники, А. Гилязовым, Ф. Хусни в XX веке.

Таким образом, критические и исследовательские работы о жанрах малой прозы в современном татарском литературоведении демонстрируют значительное изменение направления и методологии исследования природы жанра. В качестве малого прозаического жанра исследователи берут рассказ, который имеет в литературном процессе свой устойчивый статус, актуальную тематику и изучена в достаточной степени. Однако исследований по жанрам новеллы, очерка, нэсера в настоящее время явно недостаточно. В связи с этим композиционные особенности и характерное для них своеобразие остаются вне поля зрения специалистов и критиков. Это свидетельствует о несомненной актуальности исследования и требует изучения отдельных как теоретических, проблемных, так и тематических, идейно-творческих аспектов природы малых жанров.

Выводы по I-й главы

Результаты выполненного исследования подтверждают, что малые жанры татарской прозы являются важной научной проблемой для современного литературоведения. В современных теоретических работах исследователи выделяют характерные для малых жанров такие особенности, как повествование или описание какого-либо эпизода из жизни; обрисовка черты характера и психологии человека через поучительную или философскую концепцию; «стягивание» событий и картин к одному центру, описание их в рамках узкого и короткого временного отрезка; сосредоточение событий вокруг одного конфликта и др. В ходе исследования стало очевидно отсутствие комплексного подхода к изучению малых жанровых форм, особенно жанров новеллы и нэсера.

Основные результаты, полученные в данной главе, можно обобщить следующим образом:

1. Исследование истории формирования и эволюции малых жанров татарской прозы позволило раскрыть специфику национального художественного мышления. В татарской литературе рассказ берет свое начало от средневекового жанра «хикаят», который является прообразом классического татарского рассказа. Ему были свойственны эпичность, наличие сюжета и описательность.

2. У истоков реалистической прозы и малых форм стояли К. Насыри, Р. Фахретдин, Ф. Карими, М. Акъегетзаде. В начале XX века в творчестве Г. Исхаки, Г. Ибрагимова, М. Гафури, А. Тангатарова, Н. Гасрыя, М. Ханафи и др. проявляются новые особенности малой прозы. Вершиной развития малого жанра в разные периоды следует считать рассказы Ф. Амирхана, Ш. Камала, в которых было положено начало классическому рассказу и термин приобрел жанровую ясность.

3. В советский период татарская малая проза продолжала развиваться под значительным влиянием идеологических установок социалистического

реализма. Тем не менее, жанр рассказа демонстрировал разнообразие. В период «оттепели» усиливается внимание к внутреннему миру человека, активизируются психологические и философские рассказы. В 1960–1980 гг. наблюдается расширение тематики и жанров, наряду с этим авторы обращаются к новым приемам, формам, средствам художественной изобразительности.

4. В конце XX века малые прозаические жанры склонны к поиску новых путей развития, что связано с приходом в литературу молодого поколения писателей. В современных произведениях преобладает обращение к национальной тематике, удается воссоздать внутренний мир героев посредством этнических символов, специфических художественных деталей, по-новому отобразить действительность. Изменения в содержании и форме малых жанров проявляются в синтетизме, доминировании условно-метафорических форм, обращении к постмодернистским приемам.

5. Споры и дискуссии об особенностях жанров малой прозы продолжаются и в начале XXI века, причиной которых являются разнонаправленность развития современной литературы и трансформация жанровой системы. Они нашли отражение в научных работах, которые можно разделить на две группы: 1) в теоретическом определении особенностей и содержания понятия «малый жанр»; 2) в выявлении разновидностей малых жанров, обозначение их места в современном литературном процессе.

ГЛАВА II. ЖАНР РАССКАЗА В ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ: ТЕМАТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Современная татарская проза переживает период развития, связанный с переменами в общественной жизни страны, татарского народа, а также в зависимости от своих внутренних закономерностей. Вместе с тем, литературный процесс движется, обусловленный также и преемственностью традиций, сменой поколений, вопросами национального бытия. «Современная татарская проза, как и в начале XX века, ставит в центр внимания проблему социокультурного состояния татарского народа, национального самосознания, судьбы нерусских народов в России» [Загидуллина, 2017: 235].

Традиционно в прозе преобладают реалистические и романтические произведения. Для отображения явлений действительности во всей полноте и противоречивости писатели охотно применяют приемы модернизма и постмодернизма, зачастую в рамках одного произведения наблюдаются взаимодействие изобразительно-выразительных средств, присущих разным творческим направлениям.

В произведениях, увидевших свет в конце XX – начале XXI вв., изображение актуальных вопросов прошлого и настоящего посредством мифологических, архетипических образов, пограничного состояния человека, притчеобразного содержания, а также условно-метафорических, символических и др. приемов и форм занимает довольно большое место.

2.1. Жанровое своеобразие и типология современного татарского рассказа

В литературе важное значение имеет изучение художественных произведений в плане жанровых особенностей и жанровых форм, построения сюжета, образности. Рассматривая современную татарскую прозу с этой точки зрения, в каждом жанре мы встречаемся с интересными образцами. Однако, тем не менее, жанр рассказа отличается от других прозаических жанров не только количественным преимуществом, но и шириной диапазона изображаемых объектов, тематики и проблематики, богатством художественных средств. С этой стороны, он продолжает оставаться «самым чутким жанром к переменам» [Заһидуллина, 2006б: 234], происходящим в обществе начиная с конца XX века. Среди прозаиков, приумноживших и обогативших поэтику рассказа, можно отметить З. Хакима, Р. Рахман, М. Кабирова, З. Хуснияра, Р. Зайдуллу, А. Ахметгалиеву, Р. Галиуллина, Л. Ибрагимову и др., чьи рассказы выделяются на общем фоне. «Писатели в татарском рассказе предпочитают опираться на традиционные приемы, в числе которых психологизм, философские обобщения, эмоциональность, язык символов и др., но в то же время они не отвергают и авангардных приемов. Во многих рассказах общественные проблемы находят отражение в тесном переплетении с вопросами личности, философии человека» [Гайнуллина, 2018: 61].

В переживающем возрождение и развитие современном татарском рассказе как бы заново переосмысливаются возможности использования поэтических традиций. Рассказы А. Ахметгалиевой именно этой стороной привлекают внимание. Писатель придает важное значение жанровой форме, расширению содержания за счет особых приемов, тем самым добиваясь индивидуального стиливого своеобразия своих рассказов. В рассказах «Кем ул?» («Кто он?»), «Балам-багалмам» («Мое ненаглядное дитя»), «Өч тәңкә»

(«Три монеты») внимания заслуживает то, как автор через детальное описание эмоциональных переживаний в душе человека выражает преклонение перед такими ценностями, как отчий дом, взаимоотношения между поколениями отцов и детей. В её рассказах зачин и вступительная часть к основным событиям начинается с дорогих сердцу повествователя воспоминаний о прошлом, которые бережно хранит память. Об их значении читатель узнает лишь в самом конце рассказа и получает возможность сравнивать героя произведения в прошлом и настоящем, проанализировать его действия и поступки. В рассказе «Кто он?» повествуется о том, как Закир, из-за ошибок, совершенных в молодости, оказался на «дне жизни», а спустя много лет возвратился в родные края, где купил велосипед, который должен был подарить сыну – теперь уже мужчине средних лет – еще в детстве. Писатель начинает рассказ с риторического вопроса: «Кто он? Куда идет? Кто его ждет?» Понятно, что вопросы риторические: адресованы не только главному герою произведения Закиру, но и читателю. Концовка всех вышеназванных рассказов весьма поучительна, в них автор не предлагает готовых выводов, и остается чувство незавершенности, тем самым прозаик предоставляет возможность индивидуального прочтения. Эти произведения пронизаны философией экзистенциализма, их роднит то, что герои когда-то потеряли свою заветную мечту, и теперь испытывают чувство глубокого сожаления. В рассказе «Кто он?» старик, некогда обещавший маленькому сыну купить велосипед, но не сумевший сдержать своего слова, в безысходном состоянии оказывается на пороге давно им покинутого дома. В рассказе «Мое ненаглядное дитя» внук, не пожелавший прислушаться к мудрым наставлениям из народной педагогики, не усвоивший уроков воспитания в семье, совершает убийство своей бабушки, которая воспитывала его в детстве. Появляется ниточка к многозначности: каждый в тексте находит «свою» историю.

А в рассказах «Дөнья матур, дөнья киң» («Мир прекрасен, мир просторен»), «Соңгы өмет» («Последняя надежда»), «Мое ненаглядное дитя» писатель пошагово подходит к раскрытию духовного разложения героя – через судьбы людей, погрязших в алкоголизме и наркомании. Хотя в рассказах есть резкие сюжетные повороты, однако неспешный ход повествования позволяет читателю размышлять о происходящем. Какой бы теме не посвящались её произведения, А. Ахметгалиева помнит о своём читателе, всегда оставляет ему место для раздумий. Когда речь идет о судьбе или действиях того или иного героя, то через характерные особенности речи, внешнего облика, манеры поведения раскрываются своеобразие эпохи и места, где происходит событие. Автора не интересует, кем является его герой, какое у него социальное положение, эти сведения даны лишь для читателя. Самое главное – это характер поведения героя, отношение к людям и его психология, которая помогает все понять и почувствовать. В рассказе «Последняя надежда» через поучительные судьбы Шамсенура и Фагили показан путь сближения человека с Богом. Идеология советской эпохи отлучила людей от веры, а в результате устои морали и этики были расшатаны, деревенский народ погряз в болоте пьянства. Такие люди, как бабушка Шамсенур, даже в таких условиях сумевшие сохранить свою человечность, для многих становятся опорой. Жаль, но сама бабушка не успела увидеть перемен в деревне. В день её смерти шел проливной дождь. Этот ливень, принимая метафорический оттенок, выглядит как плач природы из-за того, что число грешных людей растет.

Еще одной характерной чертой творчества писателя является синтетизм. Хотя прозаик стремится точно определить жанр своего произведения, однако для более полного отражения общественных отношений и отношений между людьми ищет новые формы и изобразительные средства. Её произведениям присущи резкие повороты сюжета, обычно это наблюдается в конце повествования. А. Ахметгалиева

зачастую в рамках одного произведения использует признаки другой жанровой формы (например, новеллы). Как известно, «...новеллу и рассказ выделяют как острое, ярко выраженное событийное, напряженно-динамичное повествование (новелла) и, наоборот, как повествование с естественно развитым сюжетом, эпическое, спокойное» [Кожин, 1974: 309-310]. В рассказе «Диңгез кызы» («Дочь моря») события начинаются с того, что Гульнар получает поздравительную открытку. Кратко сформулированные слова поздравления уносят девушку в прошлое, она вспоминает свою юношескую любовь – Ильдара и девушку Зарину, которая увела его у неё. Таким образом, читатель незаметно для себя переключается с одного события на другое. Когда кажется, что произведение завершится пересказом прошлых событий, писатель через неожиданный сюжетный поворот связывает соперниц родственными узами – девушки оказываются сёстрами. Такая развязка побуждает по-новому взглянуть на рассказанные события, задуматься о превратностях человеческой судьбы, о том, к чему может привести стремление построить свое счастье за счет других и т.д.

Рассказы А. Ахметгалиевой отличаются остротой сюжета и психологизмом в композиционном плане. Её произведениям присущ возврат в прошлое (ретроспекция), иносказательность, использование ирреальных переходов. Эти свойства позволяют раскрыть героев рассказа в психологической плоскости, и тем самым усилить эстетическое и эмоциональное воздействие на читателя. В рассказе «Төсле моң» («Цветная мелодия») своему герою Нурисламу, всю жизнь ждавшему свою любовь – Гульмарьям, автор дарит встречу с молодостью. Чтобы вспомнить годы детства, оглянуться в прошлое и дать им некоторую оценку, с помощью риторических вопросов автор вводит в рассказ образы Памяти и Мечты. Влюбленных, строивших планы на будущее и мечтавших вместе прошагать по жизни, развели в разные стороны трудности военных лет. Нурислам на старости лет живет как бы в воображаемом мире, мысленно возвращаясь в

прошлое, встречается с мечтой своей юности и разговаривает с ней. Рассказ также заканчивается неожиданно для читателя – юная девушка, в самом начале повествования встретившаяся Нурисламу на дороге, оказалась внучкой Гульмарьям. Этот рассказ обогащен элементами нэсэра. Динамика повествования порождается детальным описанием чувств и переживаний. А воспоминания юности, мотивы мечты и надежды еще более усиливают эмоциональную насыщенность, свойственную нэсеру.

В рассказах А. Ахметгалиевой важное место занимают художественные детали. В произведении они могут помочь раскрытию смысла происходящего события, охарактеризовать героя, либо сыграть важную роль в объединении всей канвы повествования. В рассказе «Кичлэр дә ак иде...» («И вечера были белыми...») происходит как бы встреча прошлого и будущего. Девушку и юношу, которые любили друг друга, разлучают годы. Но главная героиня произведения, хотя прошло немало лет, продолжает оставаться такой же скромной и стеснительной. Волею судьбы спустя много лет она возвращается в родную деревню, где случайно встречается со своей юношеской любовью. А писатель переносит события в будущее: в конце рассказа взаимные чувства соединяют их детей. В этом грустном, полном душевных переживаний рассказе цветовая деталь пронизывает все произведение. В рассказе Белый цвет олицетворяет собой юность, свежесть, чистоту чувств, поэтому в светлые тона окрашивает все остальные вещи. Вот на плече девушки «голубое коромысло с белыми цветами», в лунном свете сияет ее «белое лицо»; в юности – «и вечера были белыми, и чувства были светлыми» и т.д. В отношении этого рассказа следует отметить удачное применение А. Ахметгалиевой приема ретроспекции. Раскрывая связи прошлого и настоящего, писатель затрагивает проблемы любви к родной земле, почитания родителей, кратковременности человеческой жизни.

Еще одной жанровой особенностью, наблюдаемой в рассказах А. Ахметгалиевой, является применение приема кольцевой композиции. Прием «события внутри события» («рассказ в рассказе») превращается в стилевое качество, характеризующее творчество писателя. Один из её самых сильных рассказов – «Синең өчен яшим» («Живу ради тебя») – начинается с беседы Дильбар и Фаезнура, с признания в сердечных тайнах. Дильбар начинает читать свой дневник, и действия переносятся в годы их молодости. Это событие, сформировавшись в отдельный рассказ, продолжается до конца произведения. К событиям начала произведения читатель возвращается только в конце. Сквозь призму этого события высвечивается мораль произведения, написанного в философском духе: *«Жизненный путь человека кажется состоит из одних только ухабистых дорог. Когда ни о чем не думая, торопясь изо всех сил, бежишь к своей мечте, внезапно спотыкаешься об невесть откуда взявшуюся кочку и останавливаешься, как вкопанный.... Видно, не суждено жить птице без крыльев, а человеку – без горя и печали...»* («Адам баласының гомер юлы сикалтәле сукмактардан гына тора, ахры. Аны-моны уйламыйча, ашыга-ашыга хыялыңа таба йөгәргәндә, аллә каян гына килеп чыккан түмгәккә абынасың да кинәт туктап каласың... Кошка – канатсыз, кешегә хәсрәтсез яшәү язмагандыр, мөгаен...») [Әхмәтгалиева, 2011: 135].

Эти слова автор вкладывает в уста Дильбар, пережившей смерть своего возлюбленного Ильдара, поруганной, отвергнутой своими родителями, уже готовой отказаться от жизни, но все же нашедшей в себе силы жить дальше. «Рассказ в рассказе» делает произведение более объемным и многослойным. Для рассказа «Диңгез кызы» («Дочь моря») также характерно наличие нескольких пластов («точек зрения»). В этом рассказе, реализуя этот прием, автор использует такую художественную деталь, как письмо. В письмах раскрывается душевное состояние Гульнар, которая узнает, что «дочь моря», некогда «похитившая» её возлюбленного, её родная сестра.

В рассказах писательница раскрывается как мастер психологизма. Для отображения душевного мира героев автор уделяет особое внимание подробной характеристике и описанию их портретов, явлений окружающей действительности. Например, в рассказе «Кто он?» душевное состояние Закира, когда-то предавшего свою семью, а теперь на склоне лет отчаянно желающего отыскать своего сына, передается через его внешний облик: *«Широченные плечи, где по обеим сторонам свободно могли усесться две Рахили, опускались все ниже и ниже, на черные волосы потихоньку легла изморозь, под глазами появились глубокие морщины...»* («Кайчандыр ике ягына ике Рахилане утыртырлык киң жылкылар салынганнан-салына барды, чем-кара чачларга ипләп кенә бәс кунды, күз төпләрендә тирән буразналар пәйда булды...») [Әхмәтгалиева, 2011: 68]. Богатство языка и изобразительных средств в арсенале писателя отражается и в рассказе «Живу ради тебя», где Дильбар признается в любви своему возлюбленному Ильдару: *«Подрастая, я все больше влюблялась в твои коричневые глаза цвета неспелой смородины, в твои уши, слегка оттопыренные, напоминающие листья лопуха»* («Үсә-үсә синең пешеп җитмәгән карлыгандай коңгырт күзләреңне дә, әрекмән яфрагын хәтерләтеп берәз тырнаешып торган колакларыңны да ярата башладым») [Әхмәтгалиева, 2011: 117]. С целью раскрытия непреходящих чувств тоски и любви героя автор обращается не только к явлениям природы, но и к образам дневника и сновидений, что и составляет своеобразие того или иного рассказа.

В начале XXI века в татарской литературе наряду с маститыми прозаиками, творившими в жанре рассказа, появились и новые имена. Одна из них – Р. Габдулхакова. «Бывают счастливые писатели, в самом начале творческого пути нашедшие свое русло и свой жанр. А вот у Р. Габдулхаковой основной лад и способ, позволяющий ей изливать переполняющую душу волшебную мелодию в большой мир, по-моему, это – жанр рассказа. Емкий, кратко-лаконичный, интеллектуальный,

эмоционально-поэтический рассказ!» – пишет М. Закир [Закир, 2002: 69]. Р. Габдулхакова, чутко улавливая вызовы современной действительности, пишет о простых людях, которые живут среди нас. Их чувства и переживания, мысли и поступки она воплощает в цельном образе, и глубоко эмоционально передает читателю.

Рассказ автора «Сират күпере» («Мост над адом») полностью подтверждает эту мысль. В рассказе поднимается тема войны, читатель оказывается погруженным в годы афганской войны. В татарской литературе произведений об этой войне немного, а автор затрагивает не только тему афганской войны, но через отображение внутреннего мира героев проникает в сокровенные уголки души читателя.

Рассказ начинается с лирического отступления. Здесь автор успешно применяет приемы неопределенности, повторов через незавершенность мысли в предложении. Потому что начало рассказа – это крик души рассказчика. Напрямую не изображая тягот и перипетий афганской войны, она живет в мире чувств. Скажем, повторением несколько раз предложения *«Они остались живы»* автор подчеркивает безмерную ценность жизни, то, что у ребят, *«в каждой душе, хотя бы еле-еле мерцая, теплился огонек надежды, семеро парней, совсем еще мальчишек, чьи жизненные пути пересеклись и соединились на афганской земле, в чужой стране, они – надежда и опора, частица сердца, ненаглядное дитя семи матерей – каждой своей клеткой невыразимо хотели жить»* («Һәр җанда, калтырый-калтырый булса да, өмет уты яна, гомер юллары афган дигән җирдә, чит-ят илдә килеп кушылган җиде малай-егет, җиде ананың йөрәк парәсе, багырь җимеше, өзелеп-өзелеп яшәргә тели иде») [Габделхакова, 2011: 323]. Читатель тоже проживает всю гамму чувств, которую вместил в себя этот небольшой фрагмент рассказа – описание чувств и переживаний семи парней. Парни – узники. Они – семь надежд семи матерей. Они знали: чем оказаться в плену у моджахедов, в тысячу раз лучше умереть! Хотя и знали,

но выбрали не смерть, а плен, потому что плен – это жизнь, какой бы она ни была. Когда открылась крышка погреба, им велели выйти. Автор рассказа передает своих героев в руки афганцев. Здесь не только афганцы, но даже афганское солнце беспощадное, его жаркие лучи, казалось, пропекают до костей. И тропа в горы, по которой ведут выстроившихся длинной цепью пленников, тоже длинна. Р. Габдулхакова через риторические вопросы подталкивает к догадкам об их будущем: *«Может, эта дорога и есть расстояние между жизнью и смертью?!»* (*«Балки бу юл яшәү белән үлем арасыдыр?!»*) [Габделхакова, 2011: 324]. Чтобы читатель успел заранее ощутить надвигающуюся угрозу, автор нарочито долго описывает этот путь. Парни, увидев перед собой пропасть, останавливаются. Над пропастью от одного берега до другого уложено несколько тонких жердин длиной примерно семь-восемь метров. Это – «сират күпере» или «мост над адом» (согласно исламскому учению, в рай попадут только те, кто сумеет перейти через мост тоньше волоса, то есть праведники перейдут, а грешники попадут в ад). Кто сумеет пройти по этому мосту, а кто сорвется в пропасть? Пленники тоже приходят к такому выводу: *«Оказывается, расстояние между жизнью и смертью всего-то семь-восемь метров...»* (*«Яшәү белән үлем арасы бары жиде-сигез метр икән...»*) [Габделхакова, 2011: 325]. Герои рассказа выстраиваются друг за другом, чтобы понести наказание, назначенное им моджахедами: по одному пройти по мосту над пропастью. Они были обречены на смерть. Лишь один из них – татарин по имени Рамиль остался жив благодаря тому, что вовремя вспомнил слова «шахады» (подтверждения приверженности вере ислама), которым учила бабушка, воспитывавшая его в детстве.

Р. Габдулхакова в своих рассказах активно применяет неполные предложения во вводной части начальных событий. Скажем, *«Они остались живы»*, *«Семь надежд семи матерей»*, *«...Идут»*, *«Тяжело подниматься вверх»* и тому подобные предложения хотя и служат зачином произведения,

но не выполняют обязанности дать читателю ясные сведения и быть намеком на содержание произведения. Смысл этих строк читатель поймет лишь в ходе чтения произведения. Автор, мастерски используя эти предложения, добивается создания произведения внутри произведения. Неполные предложения, поставленные в начале рассказа, далее вырастают до значения риторических вопросов. Чтобы постичь суть заложенного в основе произведения смысла, необходимо найти ответ на эти поставленные вопросы. Таким образом, Р. Габдулхакова ступень за ступенью ведет своего читателя, вынуждая находить ответ на заданные вопросы. В глубине каждого ответа как бы спрессована вся идея произведения. Например, *«Может, эта дорога и есть расстояние между жизнью и смертью?»* (*«Балки бу юл яшәү белән үлем арасыдыр?!»*) – через это предложение автор словно напоминает о кратковременности человеческой жизни, *«Что они задумали? Зачем нас сюда привели?»* (*«Нишләтергә уйлылар? Ниңә монда алып килделәр?»*) – от этих предложений сквозит желание парней остаться в живых, *«Кто перейдет этот мост над адом, а кто сорвется в пропасть?»* (*«Сират күперен кем кичәр дә кем укынга атылыр?»*) – этим вопросом автор как бы желает намекнуть, что дальнейшее развитие событий может оказаться трагическим. В кульминационной точке рассказа автор задает своему читателю главный вопрос: *«Что такое вера/иман? Что означают слова шахады?»* (*«Нәрсә соң ул иман? Нәрсә ул иман китерү?»*) Наконец, читатель прозревает и начинает понимать, в чем дело. Рассказчик тоже, ведя читателя по извилистым событиям и художественным деталям, выводит его на верную дорогу. На поставленные ранее вопросы отвечает тоже риторическими и эмоциональными предложениями: *«Хочется жить! Очень, очень хочется жить!»* (*«Яшисе килә! Бик тә, бик тә яшисе килә!»*). Эти слова произносят уже не только герои рассказа, но и каждый читатель. Таким образом автор добивается объяснения читателю основного смысла рассказа: *«Жизнь – это самый большой дар, который дается каждому человеку только один раз, и*

его цена слишком высока!» («Тормыш – һәр кешегә бары бер генә тапкыр бирелә торган иң зур булак һәм аның хақы артык кыйммәт шул!») [Габделхакова, 2011: 331].

Во второй части рассказа события еще более сгущаются. Здесь решается участь семи парней, которые должны пройти этот «мост над адом», и таким образом подтвердить свое право на жизнь. События в рассказе плотно теснятся и описываются очень подробно. Автор переходит к рассказу о прошлой жизни парней, которым предстоит перейти этот мост над пропастью. Таким образом, намекается на особенности воспитания каждого из парней разной национальности, их отношения к обычаям и обрядам своего народа.

Александр Дроздов в числе первых встает на тропу смерти. Он понимает, что не сможет пройти по узким подмосткам, но подчиняется приказу моджахедов. Да и приказ словно бы отдает не человек в серой одежде, а величественные горы и мощные скалы, чьи вершины уходят в небеса. Он успевает сделать всего несколько шагов – срывается в пропасть. Только после его гибели рассказчик говорит о нем, что был немногословным, душевным и мечтательным парнем, что еще вчера только был жив. Но его несчастная мать, как бы ни убивалась, припадая к земле, взывая к небесам и издавая душераздирающие стенания, больше никогда не увидит своего сына на этом свете... Гибель этого русского парня, о котором повествуется в рассказе Р. Габдулхаковой, совершенно не тронула афганцев. Автор замечает, *«Возможно, они осознали великую истину: душа бессмертна, душа вечна!» («Балки алар бөек хакыйкатыне аңлыйлардыр: җан үлемсез, җан мәңгелек бит!»)*.

На очереди – ширококостный, с толстой шеей, украинский парень Михаил. Вот он, как и Саша, стоит на краю пропасти, слышит те же слова: *«Произнеси шахаду!» («Иман китер!»)*. Этому красивому, здоровому парню, которому еще нет и двадцати, хочется жить, обнимать девчонок,

наслаждаться благами жизни! Однако жердинки такие тонкие, а ноги, ослабевшие от голода и жажды, почти без сил... Автор же по-другому решает судьбу парня: выводит его на противоположный берег. Потому что остальные пленники надеются выжить, они так нуждаются в этом! Р. Габдулхакова дарит такое счастье парням, но тут же обратно отнимает. Счастливые возгласы перебиваются звуком выстрела: Михаил грузно падает на землю. Дескать, *«мост над адом не проползают на карачках!»* (*«сират кунперен урмаләп чыкмыйлар!»*). Для героев рассказа смерть от вражеской пули намного предпочтительнее, чем с подмостков сорваться в пропасть. Эту мысль автор выражает и устами своих героев: *«Но только не на том берегу! Это – несправедливо! Это – чудовищная жестокость!»* (*«Ләкин теге ярда түгел! Бу – гаделсезлек! Бу – коточкыч рахимсезлек!»*).

Чья очередь теперь? На этот раз «мост над адом» вынужден пройти Рамиль. Мало пройти по мосту, он должен произнести слова шахады! Автор пошагово раскрывает внутренний мир своего героя. Потому что Рамиль, в силу бабушкиного религиозного воспитания, хорошо знаком со словом «иман/вера». Да, от смерти его спасут именно слова подтверждения веры – шахада. Не только спасут, но и в корне изменят, перевернут всю его жизнь... Но Рамилю для этого нужно вспомнить всю свою жизнь, детство, подростковую пору, годы проживания вместе с бабушкой, более того, очистить свое сердце, прийти к вере и подтвердить ее словами шахады... Автор не ставит точку на этом событии, а оставляет возможность читателю самому додумать ее исход.

В рассказе важное место занимают художественные детали. Автор через темы войны создает символический образ свободы, через пленение – высокую ценность жизни. А самая важная деталь – берега, на которые упирается мост. Сторона, на которой стоят парни, – это смерть, а на противоположной стороне – счастливый берег. Парня, выросшего в деревне, получившего бабушкино воспитание, судьба приводит на афганскую землю,

где он оказывается в ловушке смерти. Лишь только мост над пропастью как бы раскрывает его человеческие качества. Мост над адом становится многозначным символом. Он – с одной стороны, испытание судьбы, с другой стороны, важная веха, способствовавшая пробуждению Рамиля как «человека», который возвращается к своим корням, своему роду, своей истинной сути. Пройти через мост над адом – словно пройти через горящий огонь, а в пылающей голове Рамиля вертится только один вопрос: «*Что такое вера?*» («*Нәрсә ул иман?*»). Иман и бабушка должны быть связаны между собой, Рамиль понимает это. Он невольно восклицает: «*Бабушка! Дорогая моя, помоги мне! Я хочу жить, спаси меня!*» («*Әбием! Бағырыңаем, ярдам ит миңа! Минем яшисем килә, коткар мине!*») [Габделхакова, 2011: 329]. Печальные, горестные голоса пронизывают все произведение. В связи с этим рассказом необходимо отметить, что Р. Габдулхакова удачно использует прием вкрапления ирреальных явлений. Образ бабушки (ее души), пришедшей на зов Рамиля – одно из таковых. Бабушка, быстрыми и уверенными шагами идущая по мосту навстречу своему внуку, не только спасает его жизнь, но и зажигает в нем огонек надежды на продолжение рода. «*Произнеси шахаду!*» – эти грубо произнесенные слова были совсем не похожи на бабушкины, но она донесла до него эти самые важные слова, в полном смысле пробудила в нем истинную веру. Эти события нашли отражение и в конце произведения.

Еще одной жанровой особенностью, наблюдаемой в рассказах Р. Габдулхаковой, является использование приема кольцевой композиции. «*Рассказ в рассказе*» – этот прием, развиваясь, превратился в стилевое качество писателя. Мастерски переданы автором события и картины того, как Рамиль, готовящийся перейти мост над пропастью, произнес слова шахады, был освобожден моджахедами, вернулся в родную деревню и стоял там перед пустым домом с крест-накрест заколоченными окнами. Автор и здесь использует неполные предложения как средство передачи основной

информации. Скажем, «Вернулся...», «Опустился на колени...» – через эти предложения читатель понимает, что Рамиль осознал свои ошибки, что он пришел на могилу бабушки. Созданием одного события внутри другого автор «вдохнул» жизнь даже в надмогильный камень. Из надписи на этом камне читатель узнает, что день смерти бабушки совпал с днем произнесения шахады Рамилем – в тот роковой день у моджахедов.

В рассказе Р. Габдулхакова раскрывается и как мастер психологизма. Для показа внутреннего мира человека писатель уделяет большое внимание подробному описанию портретов героев, окружающей среды, в которой они обитают. Скажем, моджахедов она изображает как суровых мужчин «с горящим взглядом, черной бородой, с буравящими насквозь угольно-черными глазами». Лишь после того, как они услышали таинственные слова, их взгляд немного потеплел. Автор уделяет особое внимание описанию портрета единственного дорогого и близкого человека в жизни Рамиля – его бабушки: *«Её маленькие запавшие бусинки глаз, сморщенный из-за отсутствия зубов до размеров наперстка беззубый рот, выпуклую родинку величиной с горошинку на правой щеке – все-все отчетливо увидел Рамиль...»* (*«Егет аның эчкә баткан кечкенә төймә күзләрен, тешләре булмаганлыктан кечерәеп, жыерылып, уймак очы кадәр генә калган иренсез авызын, уң яңагында калкып торган борчак хәтле миңен – барысын-барысын ап-ачык күрде...»*) [Габделхакова, 2011: 330]. А потом у Рамиля, осознавшего смысл её слов только в той смертельной ловушке, словно бы *«откуда-то вливалась энергия в обессилевшее тело, а у умирающей души выросли крылья»* (*«хәлсез тәнәнә гүя кайдандыр көч иңә, үлеп барган жанына канатлар үсеп чыга»*). Для выражения тонких чувств героя, как сожаление, любовь, автор использует описание не только явлений природы, но и образов детства, родной земли, могилы, проецируя их на те или иные события, что, по нашему мнению, указывает на своеобразие её рассказов.

Рассказ Р. Габдулхаковой «Мост над адом» отличается богатством крылатых фраз. Авторские афоризмы здесь призваны усилить роль заложенной в основу произведения мысли о том, какие величайшие потери приносит война в жизнь человечества, какие чудовищные преступления творятся на войне. А в целом афоризмы учат ценить жизнь и дорожить ею: «На войне только одна справедливость: смерть оккупантам!», «Пришедшего с оружием хлебом-солью не встречают», «Цена жизни – верность своей вере», «Жизнь – это самый большой дар, который дается каждому человеку только один раз» («Сугышта бары бер гаделлек бар: илбасарларга үлем!», «Корал белән килгәнне ипи-тоз белән каршыламыйлар», «Тормыш бәясе – иман китерү», «Тормыш – һәр кешегә бары бер генә тапкыр бирелә торган иң зур бүләк») и др.

Р. Зайдулла в прозе завоевал признание как мастер рассказов историко-национальной тематики. По его мнению, вот уже более века рассказы являются самым любимым жанром татарского читателя в литературе. Первым условием для рассказов Р. Зайдулла считает краткость, богатство мыслей и образов. Вместе с тем, прозаик отмечает, что присутствие иронии, поэтических приемов, интриги еще более усиливает значимость, увлекательность рассказа [Зайдулла, 2022: 167]. Особенности творчества писателя проявляются уже в самом начале произведения. Среди рассказов подобного рода уместно выделить его рассказ «Алмалы ел» («Яблоневый год»). Здесь Р. Зайдулла активно использует иронию, сатиру и юмор, просторечие, заимствованные слова. Например, «шипящие (на кого-то)» («ысылдаучылар»), «натуральный дедушка» («бабай»), «гупчем» («в общем, совсем, вовсе»), «мач килеп тору» («в мазь»), «нәпсе» («желание»), «сөвәз» («связь»), «безабрази» («безобразие»), «зәрәдкә» («зарядка»), «сиклитар» («секретарь»), «кәжсүнни йорт» («казенный дом»), «напралум» («напролом») и т.д. – использование этих слов сближает автора с читателем. В целом, язык писателя богат на фразы иносказательного смысла, фразеологические

обороты, изобразительные средства. Роль крылатых фраз в языке могут играть, скажем, выражения: *«если протянуть руку утопающему, обычно он и тебя тащит на дно»*, *«мир - колесо»*. В рассказе мы встречаем фразы: *«ризасызлык парәвезен себереп төшерү»* («стереть с лица паутину/гримасу недовольства»), *«жыл-яңгыр тими торган төш»* («укромное место, где не бывает ни дождя, ни ветра»), *«ити булкилары агачта үсә дип ышану»* («верить, что хлебные булки растут на дереве»), *«гыйшык-мыйшык уенын уйнау»* («поиграть в любовь, игра в шуры-муры, любовь-морковь»), *«күз карашын жәңгә батыру»* («вонзить взгляд прямо в душу»), *«чәң-чәң килеп мигә бәрәп тору»* («ворчанием или руганью капать в темечко»), *«картлык чүленә күчү»* («переход в пустыню старости»), *«үз тагарагыңа борын төртү»* («уткнуться в свое корыто»), *«картлык тоңжымының хатын-кызга иртә сарылуы»* («паутина старости к женщине льнет раньше, чем мужчине»), *«Саргылт йортта эшләү»* («работать в “Желтом доме” (психбольнице)»), *«дөрәс ышкыланмаган кеше»* («неправильно обструганный человек»), *«уңжымдагы мажаралар»* («любовные похождения мужчины»), *«тәңең кереп, тамырыңа дегет агузучы»* («войдя в твою плоть, вливающий черную деготь в твою кровь»), *«кыяфәтәннән тәкәбберлек аңкый»* («от облика разит высокомерием»), *«чәч белән жир себерү»* («волосами подметать землю»), *«боз сөңгеседәй карашы»* («взгляд как острая сосулька»), *«әтәчнең суга төшкән тавык хәлендә калуы»* («превращение петуха в мокрую курицу») – эти и тому подобные речевые обороты играют важную роль в раскрытии характера героев, помогают понять их внутренний мир, заставляют читателя либо смеяться, либо задуматься. Писатель становится ближе к своему читателю. Р. Зайдулла любит использовать сравнения с саркастическим подтекстом: *«повесить знамя над ветхим домом – то же самое, что кривоногая девушка надела бы брюки в обтяжку»* («хәчтерүш өйгә байрак эләр кую – кәкрә аяклары кызның сыланып торган

чалбар киюе кебек»). Но все же, в этом рассказе использованное автором излюбленное средство – эвфемизмы.

Одной из особенностей творчества Р. Зайдуллы является наличие философского начала в рассказах. Автор в данном случае вступает в разговор не со своим читателем, а с рассказчиком. Для этого рассказчику необходимо быть не только сторонним наблюдателем, а он вынужден выполнять обязанности некоего судьи, дающего оценку каждому шагу и действиям героев. Через философскую мысль писателя, скажем, в рассказе «Яблоне́вый год» читатель сразу близко знакомится с Ахсаном Ренатовичем, поскольку в самом начале произведения представлен его портрет. Событие, рожденное в кульминационной точке рассказа, помогает найти ответы на риторические вопросы, возникающие в ходе этого философского видения. Если в многочисленных рассказах татарской литературы перемены в характере и поступках главных героев происходят в ходе всего повествования, то в творчестве Р. Зайдуллы это принимает другой оборот: оценка героя, его портрет, характер, отношения с другими героями раскрывается в самом начале произведения, лишь после этого автор переходит к основной части рассказа.

В рассказе «Яблоне́вый год» писатель повествует о людях, которые оказались на дне жизни и предпочли остаться жить там. Одна из главных героинь рассказа, Айгуль, возлагала на Ахсана Ренатовича светлые надежды и вышла замуж, лелея мечты мирового масштаба. Тем не менее, она понимает, что за богача старше себя на двадцать лет она выходит отнюдь не по любви. С Ахсаном Ренатовичем они познакомились, когда вместе работали в министерстве сельского хозяйства. Девушка, работавшая секретарем, сумела быстро оценить своего хозяина: *«Для засидевшейся в невестах девушки появление такого состоятельного, занимающего высокий пост кавалера – это большая честь и удача. Во всяком случае, он не из тех, с кем придется нищенствовать. Только вот у него есть жена, двое взрослых*

детей, дочь уже замужем, ребенок у нее бегаёт по дому, значит, Ахсан Ренатович стал уже дедушкой!» («Сазаган кыз өчен мондый булдыклы, дәрәжәле кавалер табылуы үзе бер мәртәбә. Һәрхәлдә ач-ялангач калдыра торганнардан түгел. Тик хатыны бар, ике баласы үсеп эжиткән, кызы инде кияүдә, баласы йөгереп йөри, димәк, Әхсән Ренатович бабай була инде!») [Зәйдулла, 2008: 110].

Одним из самых удачных творческих приемов Р. Зайдуллы является прием кольцевой композиции. В рассказе «Яблоневый год» автор очень близко подходит к этому приему в самом начале произведения. Создавая «рассказ в рассказе», он добивается рождения интриги: изображается нынешняя жизнь героини Айгуль, в самом начале показанной несчастной, и появляется почва для повествования о причинах ее несчастий. Рассказ написан мастерским языком, и читатель, погруженный в водоворот событий, совершенно забывает о начале истории, и только в самом конце произведения понимает, с какой целью автор повествовал об этих событиях. Из философских размышлений рождается вывод по рассказу, то есть, мысли вновь возвращаются к началу произведения.

Еще одна особенность творчества Р. Зайдуллы – обращение к фантастическим, ирреальным образам. Рассказ автора «Ак эт» («Белая собака») воспринимается читателем как сказочное произведение. В зачине произведения изображаются повседневная жизнь бабушки Жантай, её дом и надворные постройки, образ жизни жителей деревни. Однако события не разворачиваются друг за другом, как в обычных рассказах. Здесь особое внимание привлекает позиция рассказчика. Потому что он вступает в прямой разговор с читателем. Он сам задает вопросы и сам же отвечает на них: *«А кто же из наших видел её? Честно признаюсь, бабушку Жантай я никогда не видел» («Безнекеләрдән аны күрүчеләр кемнәр генә икән? Дөрөсен әйттим, Жантай әбине минем күргәнем юк»)* [Зәйдулла, 2008: 115]. Таким образом, создание загадочной скрытой ситуации служит причиной появления

ирреальных событий. Читатель верит в то, что бабушка Жантай может превращаться в белую собаку, может предсказывать будущее людей. Это находит подтверждение в конце произведения: в итоге собака была застрелена, и в тот же день умерла бабушка. Однако Р. Зайдулла оставляет свой рассказ открытым. На бумаге, найденной после смерти бабушки Жантай в её доме, были написаны такие слова, которые подталкивают читателя к продолжению рассказа.

В творчестве Р. Зайдуллы рассказы, построенные на мистико-мифологических образах, вымысле, религиозных суевериях, занимают особое место. Отметим, что автор с любовью использует образы-детали и символы. И эти детали или символы превращаются в центральную фигуру, раскрывающую основной смысл рассказа. В качестве примера обратимся к рассказу Р. Зайдуллы «Йорт иясе» («Домовой»). Главные герои произведения – отец и сын. Р. Зайдулла в своем произведении не дает характеристику этим двум героям, их характеры получают оценку только в ходе событий. Автор начинает события с описания «домового»: *«Правый глаз “Домового” был слегка косым. Каким-то странным существом оказался он. Не подчиняется его мыслям и чувствам, оказывает сопротивление каждому касанию. Эту сучковатую, ветвистую корягу он когда-то нашел в одной густой чащобе Раифского леса...»* («"Йорт иясе"нең уң күзе бераз кылыйрак иде. Әллә нинди сәер нәмәстәкәй булды әле бу. Аның фикеренә-хисенә буйсынмый, һәрбер орынуын карышып каршы ала. Әлеге чатлы, чабыр ботакны ул Раифа урманының бер чытырманьнан табып кайткан иде...») [Зайдулла, 2008: 4]. «Домовой» – это фигурка, выструганная из дерева героем рассказа. Именно эту деревянную фигурку «оживляет» автор и придает ей глубокий смысл.

Ещё один из использованных в рассказе – прием кольцевой композиции. «Рассказом в рассказе» Р. Зайдулла держит читателя в напряжении. Скажем, историю с домовым автор резко прерывает, вставляя новое событие – доставку телеграммы в мастерскую героя, которого он

представляет как «художника». Оказывается, после смерти матери художнику тоже принесли телеграмму. Автор устами своего героя высказывает собственное мнение: *«Телеграммы приносят не радость и добрые вести, а только несчастье, неожиданное горе»* (*«Телеграммалар сөөнөч, шатлык түгөл, гел хэсрэт, көтөлмэгэн кайгы ташый»*) [Зэйдулла, 2008: 4]. Из телеграммы художник узнает, что ему необходимо поехать домой к отцу. Герой вспоминает последнюю встречу с отцом. Эти события предлагаются автором как отдельный рассказ. В нем повествуется о том, что во время последней встречи отца и сына в деревне, отец проживал там один, испытал немало жизненных тягот, говорил о своем желании жениться. Сын тоже был не против женитьбы отца на женщине из соседнего села Нафисе, наоборот, помогал ему в налаживании семейной жизни и быта. Он даже приготовил подарок для «молодой» пары: *«Вооружившись стамеской, ножом и еще другими разными инструментами, начал обрабатывать фигурку будущего домового, которого он подобрал в Кулькерово. А у домовых бывает различение по полу? Нет, наверное... Только вот эта сучковатая ветка с каждым прикосновением ножа в руках художника становилась все более похожей на женщину. Глянь, а глаза-то у нее, кажется, разные по цвету... Излучающие ироничную улыбку губы, казалось, вот-вот широко распывутся и прямо под ухом раздастся звонкий хохот...»* (*«Өтерге, пычак, тагын алла намэстэкэйлэр алып, Көлкерүдэн алып кайткан йорт иясен игэ китерэ башлады. Йорт иясенең жєнене буламы икэн? Юктыр... Тик рэссам кулындагы чатлы ботак пычак тигэн саен гел хатын-кызга охшый бара иде. Чү, күзлэре да икесе ике төсле түгелме соң... Кинаяле елмаю бөркелгэн иреннэре жээлеп китар да колак төбөндө шаркылдап көлгэн тавыш ишетелер сыман...»*) [Зэйдулла, 2008: 16]. Только вот ему не понравилось, что мачеха назвала подарок «шурале» – мифическим лесным существом неприглядного вида. Автору таким образом удается в иносказательной форме донести мысли о том, что подаренная художником

фигурка должна была стать символом хранительницы семейного очага, и по вине молодой жены, не принявшей этот подарок, не оценившей теплоту семейных отношений, только что созданная семья окажется недолговечной. Первое событие заканчивается именно таким образом.

Держа в руках телеграмму, художник долго простоял, погрузившись в воспоминания, а затем заторопился в родную деревню. Автор в ходе рассказа испытывает и глубину чувств своего читателя. Взаимоотношения отца и сына он передает посредством риторических предложений: *«...Уже давным-давно отец и сын душой отдалились друг от друга, особенно сын – душа детей в вольной степи! Только вот, вызывая горечь в груди, острое чувство подкатило к горлу: любит же он своего отца, оказывается, ведь дорог же он ему! Как в детстве, от отчаяния и безысходности припасть к его груди, потереться щекой о его шершавую щеку и избавиться от давящей души тоски»* (*«...Инде күптән ата белән улның күңелләре бер-берсеннән ераклашкан, бигрәк тә улның – бала күңеле далада! Тик күкрәкне ачытып бер тойгы хәзер бугазга менде: ярата икән бит ул әтисен, кадерле икән бит ул аңа! Бала чактагы кебек чарасыз һәм гаҗиз булып күкрәгенә башны куясы, кытыршы яңагына яңакны ышкып җанны басып торган сагыштан арынасы килә»*) [Зәйдулла, 2008: 18]. С тревогой открыв входную дверь, художник увидел перед собой отца, чистящего картошку. Отец обстоятельно поведал ему, что семейная жизнь не задалась, что он хочет снова поехать за Нафисой и привезти её обратно, что ждет помощи от сына. Автор не случайно повторяет описание похожих событий, именно эти события приводят к самой сильной точке рассказа: *«...Едва войдя в сарай, он оторопел от увиденного. На поленице, задрав ногу, лежал домовый. Художник бережно взял его в руки, вытер с него пыль. Домовой же по обыкновению улыбался...»* (*«...Лапаска аяк басуга ул имәнен китте. Әрдәнә өстендә ботын күтәрәп йорт иясе ята иде. Рәссам аны сак кына кулына алды, өстенә кунган тузанын сөртте. Йорт иясе гадәтенчә елмая иде...»*) [Зәйдулла, 2008: 20].

Автором домовому была определена роль хранителя мира и согласия в доме, символа семьи, но он оказался выброшенным «молодой женой» на поленницу, а у читателя есть возможность самому сделать выводы о произведении. Но все же сын ради отца вновь отправляется в Карабик. Рассказ богат на диалектизмы («*намэстэкэй*», «*нэстэ*» («*нечто странное*»)), просторечия («*шыр жибареп*» («*солгать*»)), «*ыжылдап*» («*мимо со свистом*»)), «*чумашу*» («*присесть на корточки*»)), «*апкайту*» («*принести*»)), историзмы («*мээсүс*» («*обездоленный*»)), «*эшья*» («*предмет*»)), «*гауvas*» («*водолаз*»)), «*вакарь*» («*степенно*»)), заимствования («*курмы*» («*корм*»)), «*влач*» («*власть*»)), «*уптым*» («*оптом*»)) и т.д.), что выделяет его среди творчества других прозаиков. Это произведение писателя вполне правомерно отнести семейно-бытовым рассказам.

Таким образом, в современном рассказе, переживающем период развития, по-новому раскрываются возможности использования традиционных приемов татарской словесности. В центре внимания татарского рассказа остаются социально-психологические, семейно-бытовые вопросы и проблемы. Современные писатели основное внимание уделяют сложным композиционным структурам и эмоциональности текста. С целью привлечения внимания читателя писатели зачастую применяют прием кольцевой композиции и, создавая «рассказ в рассказе», добиваются эффекта неожиданности. Героями сегодняшних рассказов служат люди, которые не только не сломались под разными жизненными обстоятельствами, не потеряли себя, а наоборот, выстояли и вопреки всему остались сильными духом. Вместе с тем, современному рассказу не чужды и мотивы изображения далеких от реальности, фантастических или мифологических явлений и образов. Во многих произведениях речь героя, когда он говорит языком самого писателя, и его деяния служат намеком на раскрытие идеи произведения, указывают, насколько уместно были использованы символы и детали.

Литературный процесс продолжает развиваться в тесной связи с художественными традициями, несмотря на смену поколений; это позволяет прозаикам напрямую вести речь о проблемах и перспективах национального бытия. В татарской прозе преобладают реалистические и романтические произведения, однако активно применяются и приемы модернизма и постмодернизма. В произведениях, увидевших свет в последние два десятилетия, важное место занимают мифологические, архетипические образы и приемы, писатели отдают предпочтение изображению человека в пограничном состоянии, обращаются к притчеобразным структурам, а также условно-метафорической, символической образности.

2.2. Тематическое разнообразие рассказов

В современной татарской литературе малые жанры, в том числе и рассказ, достаточно полно отражают общественно-культурные изменения. Это можно объяснить трансформацией эстетических ценностей, экспериментальными поисками писателей в ответ на запросы времени, появлением новых жанровых особенностей, ростом разнообразия тем. Оценивая современный литературный процесс, А. Закирзянов пишет: «С коренным изменением жизненных ценностей исчезли прежде вызывавшие доверие, даже почитаемые идеалы, что побудило писателей искать оригинальные способы отражения жизни и действительности, новые типы героев, их противоречивое существование» [Закиржанов, 2011: 6].

Сложности и противоречия действительности проникают и в литературные произведения. Поэтому герои нашего времени всерьез борются за свое место в жизни: даже просто чтобы выжить, необходимо стремиться к новому, не поддаваться отчаянию, найти точку опоры. В противном случае человек получает лишь возможность жить в состоянии страха и вынужденного подчинения чужому мнению. Все это приводит к появлению в

современном искусстве слова разнообразия проблем и широкого круга тем. В современных рассказах такие вечные темы, как смысл жизни, любовь и ненависть, священный долг перед родителями и т. д., часто соседствуют с дружбой и верностью, семьей, родителями и детьми, отношением к труду, жизнью в соответствии с моральными ценностями и т. п.

В произведениях Г. Гильманова представлена философия осмысленной жизни в мире без страха перед противоречиями судьбы. Его герои – люди, познавшие жизнь, привыкшие постоянно двигаться вперед и стремящиеся к новым открытиям. Хотя эти слова звучат как мечта, для читателей – это стремление к идеалу. Как отметил сам автор, его рассказы и новеллы написаны не случайно, это ежедневные заметки и очерки, в которых события жизни излагаются в хронологическом порядке [Гильманов, 2014: 4].

Г. Гильманов – один из писателей, создавших свой стиль, свой мир образов в современной татарской прозе. Его уникальные персонажи живут на грани фантастики и реальности, и в то же время имеют шокирующе непростую судьбу, но остаются верными своим идеалам и духовному выбору. В рассказе писателя «Йодрык» («Кулак», 2001) рассказчик оказывается неожиданно «вовлечён» в события чеченской войны. Он находится в вагоне поезда среди пассажиров, напуганных появлением молодых людей, которые были участниками вооруженного конфликта. Мало того, кажется, что весь вагон, в котором они едут, застонал, когда они входят. Эти молодые люди сами совершили много зверства и утратили человечность. В рассказе они описываются следующим образом: *«У них не было ничего от великих героев, которые сражались, защищая свою землю и страну. Их пропахшие тошнотворным запахом водки тельняшки, видневшиеся под измятыми бушлатами, не могли внушить к ним иного чувства – только отвращение»* («Ватанын, илен яклап сугышкан алып батырлардан бер нәрсә дә юк иде аларда. Аракы катыш косык исе сеңгән бушлатларының изүеннән

күренип торган буй-буй тельняшкалары да аларга карата башка төрле хис – хөрмәт хисе уята алмады») [Гыйльманов, 2014: 5].

Рассказ о событиях, произошедших в Чечне, ведётся от лица самих героев. Они рассказывают о сражении у горы под названием Кулак, о том, что эта гора была «живой», о потере двадцати семи их товарищей у этой горы и о зверской казни сослуживцами молодого человека по имени Рамазан, которого они посчитали предателем. После услышанного рассказчик делится своими выводами: *«Ситуация такая: я осознаю силу своих кулаков. Вот они – две дубины, как каменные скалы. Мне хочется ударить и отдубасить этих двух парней, сидящих напротив меня... Но я ничего не могу сделать... Что не так? Когда твое сердце как у воробья, то не заметно, что твои кулаки как у великана...» («Шундый халәт: йодрыкларым бар икәнне тоям. Менә алар – таш кебек ике чукмар. Шул чукмарларым белән каршымда сөйләшеп утыручы теге ике егетне дәмбәслисем килә... Әмма берни эшләтә алмыйм... Нишлисең? Йодрыгың алыпныкы булу беләнмени, йөрәгең чыпчыкныкы булгач...»)* [Гыйльманов, 2014: 8]. Он не находит в себе сил противостоять молодым людям, которые вызывают у него отвращение, он смотрит на них со страхом, смешанным с ненавистью. Страх перед ними носит обобщенный характер: он звучит как приговор всему обществу.

Истории, рассказанные участвовавшими в чеченской войне солдатами, их издевательства над чеченскими девушками вызывают чувство отвращения. К концу войны эти «герои» утрачивают человеческий облик, а то, что они рассказывают, разрывает сердце. Могут ли солдаты, которые вернутся домой после этих и других подобных событий, быть духовно здоровыми, и какое влияние они окажут на общество – вот вопросы, которые автор ставит перед читателем. В результате различных военных конфликтов таких «героев» становится все больше, и вопрос, смогут ли многие из них вернуться к нормальной жизни, остается спорным, а это не может негативно не сказаться на моральном духе общества в целом.

Интересен и своеобразен подход Г. Гильманова к раскрытию темы любви. Главный герой рассказа «Саташу» («Бред») Искандер попадает в ловушку, расставленную Лилианой, земным близнецом ангельской девушки, которую он видит во сне и которую он стремится найти в жизни. Лилиана увлекает его в море наслаждения своей чувственной любовью. Но, как подчеркивает автор, такая любовь источает холод, она не настоящая. Сам Искандер понимает это всем сердцем: *«Такая нежность и любовь могут родиться только от божественной любви, произошедшей из снов и мечты. Однако... Почему так произошло? Почему эта любовь началась с тела? Она должна была начаться с души! Кровь прельщается душой, а душа соблазняется телом. Это – аксиома. На первый план вышли потребности тела, которым стали подчиняться души»* («Бу кадәр наз, сөү төштән күчкән илаһи мэхэббәттән генә туа ала. Шулай да... Нигә болай булды соң әле? Нигә тәннән башланды соң бу сөү дигәннәре. Җаннан башланьрга тиеш иде ләса! Кан – җанга, җан тәнгә ымсындыра. Бу – аксиома. Җаннар аңлашмый торып, тән ихтыяҗына буйсындылар бит алар...») [Гыйльманов, 2014: 129].

Подчиняясь желаниям плоти, игнорируя потребности души и духа, герой теряет свою истинную любовь – Адилю. В этой истории события переплетаются с фантазией и реальностью. Так автор создает определенную интригу для читателя: приберегает самую интересную часть произведения и использует в этой истории неожиданную концовку. Такой подход оказывает сильное воздействие на читателя, позволяя ему оценить характер Лилианы с воспитательной и моральной точки зрения. Судьба Лилианы, которая не может найти себя в жизни, сравнивается с судьбой Искандера, который после долгих поисков любви, увиденной им во сне, отказывается от нее ради минутного наслаждения. Описывая душевное состояние Искандера, впоследствии осознавшего свою ошибку, автор завершает свой рассказ следующим образом: *«Если ваша душа в растерянности и бредит, то не*

думайте, что вы сможете быстро вернуть её в первоначальное состояние...» («Күңелең бер саташса, аны үз асылына тиз генә кайтарам димә инде...») [Гыйльманов, 2014: 131]. По нашим наблюдениям, этот рассказ является одним из самых удачных произведений писателя.

У А. Ахметгалиевой также немало произведений, посвященных теме семьи и любви, в которых акцентируется внимание на бытовых вопросах, через них «проглядывает» философия жизни и актуальные этнические проблемы. В своих произведениях она постоянно подчеркивает, что семья и любовь – это те ценности, на которой держится судьба человека и народа, прослеживая национальные и социокультурные проблемы через истории отдельных семей. В этом отношении весьма примечателен рассказ автора «Жиде ят» («Чужая»). Литературная история такова: когда-то давно Нагима решительно выступала против отношений между своим сыном Рашидом и его возлюбленной Раузой. Желая видеть рядом с красавцем Рашидом совершенную во всех отношениях девушку, похожую на куклу, она несправедливо отвергает Раузу, выросшую сиротой. Реакция матери на выбор сына оказывается резкой: *«Если ты женишься на Раузе, рожденной от чужих родов, то на следующий день достанешь меня из петли»* («Шул жиде ят кавемнән булган Раузага өйләнсәң, икенче көнне мине баудан алырсың») [Әхмәтгалиева, 2011: 182].

В результате молодые люди расстаются, Рашид уезжает в город и, исчезнув на некоторое время, женится на кукольной красавице, а Рауза выходит замуж за сына Сании, соседки Нагимы. Автор использует здесь прием контраста: он оценивает действия героев на примере описания двух невесток. Невестка Нагимы, словно кукла, равнодушна к своей свекрови, и холодность между ними достигает такого уровня, что и невестка, и Рашид редко приезжают в деревню. О невестке соседа Раузе автор пишет: *«Ни разу она не проявила неучтивости. Она была благословением, словно луна и солнце, и для своей свекрови, и для Нагимы!»* («Ник бер караңгы чырай

күрсәтсен! Каенанасына да, Нәгыймәгә дә ай-кояш булып яшәде!») [Әхмәтгалиева, 2011: 182].

Прием антитезы использован в отношении другого инцидента: изможденная старушка Нагима, переживая за детей, которые живут в городе и у которых *«деньги так быстро утекают из карманов»*, держит огород и сажает картофель, надеясь оказать им хоть какую-то помощь. Она надеется, что дети вернуться, чтобы помочь ей: *«Эта надежда, казалось, придала силы тонким, иссохшим рукам старушки, и она, по-своему, еще больше замахнувшись, снова воткнула лопату в землю»* (*«Шушы өмет карчыкның жәлеге кипкән арык кулларына көч өстәгәндәй булды, ул, үзенчә тагын да жәһәтрак кыланып, көрәген жиргә батырды»*) [Әхмәтгалиева, 2011: 183].

Но все, что она получает от своих детей, – это сообщение: *«Мы уехали на море»*. Рауза же не только не держит зла на старуху, лишившую её любви юности, но и помогает ей сажать картошку вместе с дочерью и сыном. Говоря о контрасте в этой истории, подчеркивается еще одна важная деталь: именно дети Раузы станут будущим татарского народа, поскольку сумели сохранить не только обычаи и моральные качества, но и язык, в то время как дети, рожденные у *«красивой, как кукла»*, невесты, не умеют произнести ни одного татарского слова, кроме *«абика»* по отношению к Нагиме. Автор подводит читателя к такому выводу.

Современный герой живет в комфортных по сравнению с прошлым условиях, вдали от преследований войны, голода, репрессий, но он находится в конфликте со временем, даже в некоторых произведениях проявляется проблема остракизма. Так, Р. Габдельхакова известна как автор рассказов, в центре которых – судьбы людей с сильным духом и стойким характером, вынужденных зачастую в одиночку переносить тяготы жизни. В ее рассказах затрагивается тема взаимоотношений личности и общества. Героиня одного из таких рассказов, *«Кышлары салкын булса да...»* (*«Хотя зимы холодны...»*), переживает очень трудную полосу в жизни. Альмира – учитель немецкого

языка. Молодая женщина, которая не может насытиться радостью от покупки новой квартиры, еще не знает, что ей предстоит провести всю свою жизнь в холодной, в некачественно построенной квартире на первом этаже. Но первая же зима рушит и ее радость, и надежды на смену квартиры. Муж Амир, обеспокоенный тем, что не может обеспечить свою семью комфортной жизнью, уехал в Сибирь, много работал, потерял здоровье и в сорок лет ушел в мир иной. Альмира, оставшись с двумя детьми, вынуждена в одиночку переживать невзгоды в непростое для всей страны время. Как подчеркивает сама автор, *«Жизнь научила Альмиру быть осторожной. Теперь она может дать очень полезные и мудрые советы тем, кто не знает, как добиться многого с помощью малого. Судьба одинокой женщины с двумя детьми незавидна. Но нет смысла ныть и жаловаться»* («Тормыш Альмираны сак яшэргэ өйрэтте. Азны ничек күпкә житкерергә, дип баш ватучыларга ул бик файдалы, бик акыллы киңәшләр бирә ала хәзер. Ике балалы ялгыз хатынның язмышы көнләшерлек түгел. Әмма шыңшып, зарланып йөрүдән файда юк») [Габделхакова, 2019: 147].

Она часто размышляет о своей судьбе, которая могла сложиться иначе. Друг-учитель, который раньше работал в той же школе, очень удачно устроился за рубежом, ей советует: *«Возврата к прошлому нет, а будущее безнадежно. Эту страну ждут хаос и анархия. Вы хорошо говорите по-немецки. Те, кто уезжает в Германию, живут комфортно, нигде не работая и получая государственные пособия. Страна предоставляет вам место для проживания. У вас будет работа. Трудолюбивый человек никогда не потеряется. Не оставайся здесь, уезжай! Подумай о будущем своих детей!»* («Үткәннәргә кайту юк, ә киләчәк – өметсез. Бу илне хаос, анархия көтә. Син немец телен яхшы беләсең. Германиягә китүчеләр беркайда эшләмичә, дәүләт биргән пособиенга да гөрләтеп яшиләр. Торырга урын бирәләр. Сиңа эш булачак. Эшле кеше кайда да югалмый. Калма монда, кит! Балаларыңның киләчәген уйла!») [Габделхакова, 2019: 148].

В контексте общественно-политической ситуации в стране периода перестройки автор скептически смотрит на обещания правительства и будущее страны: *«когда железный занавес был снят, в Россию начали приезжать люди с иностранными фамилиями и, с благословения местных начальников, начали делить богатства страны. Сокровища, накопленные всем народом, быстро оказались в карманах нескольких человек. Население, не ожидавшее такого бесстыдства, осталась безмолвным и с открытым ртом...»* («Тимер пәрдаләр күтәрелүгә, Рәсәйгә ят фамилияле затлар кереп тулды да, өстәгеләрнең хәер-фатыйхасы белән, ил байлыгын бүлешергә керештеләр. Бөтен халык туплаган хазина күз ачып йомган арада әллә кемнәр кесәсенә керде дә утырды. Бу кадәр оятсызлыкны көтмәгән халык авыз ачып калды...») [Габделхакова, 2019: 147]. Хотя перемены приносят все больше испытаний, Альмира не сдаётся: берет на себя дополнительную работу переводчиком и старается дать своим детям высшее образование. Р. Габдельхакова видит причину, по которой простые люди не почувствовали облегчения даже спустя годы, в действиях тех, кто находится у власти.

Таким образом, Р. Габдельхакова освещает тему сильной личности, патриота, преданного родине. Автор хочет убедить читателя, что, какие бы трудности ни выпали на долю человека, он найдет счастье только на родной земле. В рассказе остается открытым вопрос: оправдаются ли надежды героини? Вечером Альмира возвращается в свою холодную квартиру, чувствуя холод и телом, и душой, когда получает сообщение от дочери из Казани: «хозяева приказали освободить дом, и девушке придется искать новое жилье». Это значит, что Альмире придется взять на себя новую работу и произносить новые речи о богатой, благополучной жизни в стране перед иностранными гостями. Она хочет светлого и теплого будущего для своих детей, и автор считает, что героиня рассказа достигнет своей цели, несмотря ни на какие трудности. С помощью этой истории, в центре которой образ сильной женщины, автор предлагает нам поразмышлять не только о

стойкости женщин, но и о судьбах отдельных личностей, не поддающихся ни «холоду», ни бурям судьбы.

В исследованных рассказах философия жизни раскрывается на примере поучительных событий. Авторы отвергают чрезмерную веру в судьбу и нежелание что-либо менять. Идея ответственности за свою судьбу и за свою жизнь проходит лейтмотивом через все произведения. При этом отвергается любовь, основанная исключительно на физическом удовольствии, и защищается чувство, основанное на чистых помыслах.

Быть готовым защищать и охранять свою Родину – долг каждого человека, живущего в стране. В современных рассказах часто встречаются люди, служащие в вооруженных силах государства, а также представители определенных организаций, играющих важную роль в обеспечении безопасности страны. Тем, кто служит в армии, особенно тем, кто наделен особыми полномочиями, доверена важная обязанность, поэтому их воспринимают как носителей справедливости, чести, силы воли, физической и духовной силы. Однако в процессе выполнения этой задачи уже сейчас выявляются самые «слабые» места государства. Это проявляется в рассказах «Кулак» Г. Гильманова, и «Тәре» («Крест») Р. Зайдуллы. В последнем рассказано о простом татарском юноше, который изнутри увидел армию во время службы в Чечне. Армия в повествовании авторов лишена справедливости и духовной силы, а физическая сила тратится лишь на издевательства и угнетение тех, кто слабее их самих. Объектами насмешек становятся и представители нерусских народностей. Это особенно ярко проявилось в трагической судьбе Хайруша в рассказе «Крест» [Зайдулла, 2008: 396-408]. Прежде чем пойти в армию, Хайруш насмотрелся на несправедливость в своей деревне. Мало того, односельчане хотят разлучить его с девушкой, считая, что он не пара дочери богатого чиновника. Но молодой человек не теряет самообладания и старается сохранить стойкость и морально-этические качества, свойственные татарским юношам. Но, когда он

отправляется служить в армию, жестокость и насмешки со стороны старшины лишают молодого человека мотивации. Он потрясен этим и вынужден принять крест, который священник держал в своих ладонях, надеясь, что это поможет ему выжить. Герой осознает свою беспомощность. Его неспособность защитить себя и осознание своей слабости не дают ему покоя. Он хочет доказать всем, что не трус, и когда пытается покрасоваться, сев на лошадь, то теряет упряжь и падает на землю. История заканчивается трагедией. Крест в конце рассказа превращается в ключевое слово, указывая на характер человека, который он вынужден нести всю жизнь.

В рассказе «Авылдаш» («Сельчанин») Г. Гильманов держит читателя в напряжении с первых же предложений произведения, а история заканчивается неожиданно. Этим он увлекает читателя и покоряет его сердце. Хотя тюремная жизнь здесь напрямую не изображена, один из главных героев, Госман, предстает перед читателем как человек, отсидевший пятнадцать лет в тюрьме за убийство. Моральный облик жителей деревни раскрывается в отношении к Госману. К сожалению, многие традиционные сельские обычаи человеческого взаимопонимания уже утрачены. Госман надеется вернуться в деревню, навести порядок в доме своей бабушки и спокойно жить и работать. Но жители деревни были хорошо подготовлены к его приезду: *«Кто-то вешал на дверь щеколды, до этого никогда не используемые, кто-то приспособил старое ружье, а если его не было, то делали палку и прикрепляли ее к дверному косяку...»* («Кем ишек-капкасына гомер булмаган келәсен элде, кем иске мылтыгын карап-юнәтеп куйды яисә, бер дә булмаса, таяк-тәпәч әмәлләп, ишек катына урнаштырды...») [Гыйльманов, 2014: 275].

На первый взгляд кажется, что от Госмана следует ожидать таких дурных привычек, как безнравственность и мстительность. Однако, как показывает повествование, нравственные устои самих жителей деревни весьма зыбки, былая духовная чистота потеряна. Это особенно заметно в

следующей детали: *«Говорят, Мансур, охранявший деревенские зернохранилища, тоже начал носить с собой ружье. Зачем ему оружие? Несмотря на то, что должен быть всегда настороже, он редко бывает трезвым, особенно когда его друг Халим приходит навестить его...»* («Авыл амбарларында каравыл торучы Мансур да мылтык тотып йөри башлаган, ди. Мылтык нигә кирәктер аңа... Сакта торса да, айныган чагы сирәк аның, бигрәк тә янына шешәдәш дуствы Халим керә калса...») [Гыйльманов, 2014: 276]. Эта деталь играет важную роль на протяжении развития сюжета и повторяется в сильной позиции рассказа. В деревне действительно начинаются перемены, но инициатором их является не Госман: *«Сначала они бросили камень размером с голову лошади в окно Госмана. Затем они сняли ворота и бросили их возле могильника в двух километрах отсюда...»* [Гыйльманов, 2014: 278]. События доходят даже до поджога дома Госмана. Хотя последнее исполняет сын одинокой женщины Рахимы, но ребенок, как говорится, обычно танцует под мелодию кубыза взрослого. Однако автор располагает события в хронологическом порядке и заставляет «вечного» охранника Мансура совершить преступление: он думает, что человек, проникший ночью на склад, – это Госман, но пришедший оказывается его другом собутыльником Халимом. После этих событий действие близится к развязке: «убийца Госман» делает неожиданное заявление: правила тюрьмы очень строгие, выживание Мансура там сомнительно, и он называет себя убийцей Халима. Этот поступок Госмана потряс всю деревню. Этой неожиданной развязкой автор заставляет читателей удивиться: люди верующие, построившие мечети, отталкивают Госмана, который им не навредил. Мало того, в поступке Госмана, не имеющего ни веры, ни религии в смысле внешнего соблюдения ритуалов, есть некая божественность. Автор описывает этот эпизод как шокирующий, направляющий эмоции читателя в неожиданном направлении: *«Вид зека Госмана, умоляющего и стоящего на коленях, словно в молитве, с ружьем в руках, совершенно потряс жителей*

деревни Коек. Дети Адама, не представляясь, начали преклонять колени один за другим, словно они стояли перед каким-то святым существом... Это был таинственный момент, когда Всемогущий Бог явил истину земле» («Каршыларында мылтык кочаклап, намазга тезлэнгән кебек тезләнеп, ялварып торучы зек Госман Көек авылы кешеләрен тамам тетрәндерде, ахры. Адам балалары, үз-үзләрен белештермиçә, ниндидер изге бер зат каршында калган кебек, берәм-берәм тезләренә чүгә башладылар... Ходай Тагаләнең жир йөзенә хакыйкәт иңдергән серле мизгеле иде бу») [Гыйльманов, 2014: 278].

Рассказ противоречиво рисует социально-нравственный облик сегодняшней деревни. С одной стороны, кажется, что жители деревни вернулись к вере и осознали свои ошибки, но это лишь внешняя сторона картины, иллюзия, а не вся реальность. Инцидент с Госманом помогает раскрыть истинное лицо многих людей, живущих в этой деревне. В связи с этими вопросами особое место занимает проблема алкоголизма, персонифицированная как корень всех бедствий. Жители деревни считают нормальным явлением, когда охранник и его друг опорожняют бутылку за бутылкой на своем рабочем месте. Но можно предположить, что шокирующий поступок Госмана также привел к изменениям в их сознании. Жители деревни преклоняют колени не перед молящимся стариком, а перед Госманом, который, чтобы спасти от тюрьмы человека, доставшего ружье и застрелившего соседа, готов взять на себя его вину. Г. Гильманов хочет донести мысль о том, что моральный облик деревни и общества можно спасти не только строительством мечети, но и благочестивыми делами.

Тема судьбы татарского народа лежит в основе многих современных произведений. В некоторых национальная жизнь изображается в контексте и параллельно с человеческой судьбой. В рассказе «Васыять» («Завещание») Ф. Замалетдинова поднимается проблему смешанных браков. Хотя эта проблема является одной из самых глубоко изученных в татарской

литературе, рассказ подчеркивает, что она по-прежнему актуальна. По мере того как читатель начинает знакомиться с событиями, он, на первый взгляд, приходит к выводу, что даже в такой семье могут царить равенство и любовь. В любом случае, Мария соглашается на брак с татаринном, хотя ее и расстраивает то, что придется носить белый платок вместо черного. Этот образ «платка» становится важной структурообразующей деталью двух религий. Через год-два Мария, не зная ни слова по-татарски, начала говорить бегло и свободно, как и все остальные, и из Марии превратилась в Марьям. Мария и соседка Малика вместе переносят горестные события, обрушившиеся на деревню. Они прожили бок о бок еще много лет, после того как их мужья ушли в мир иной. Образ Марии-Марьям в сознании читателя формируется как типаж русской девушки-женщины, уважающей религию, обычаи, язык и людей той деревни, где она проживает. Но писатель напоминает нам, что, когда приближается смерть, каждый ищет свою веру. В те дни, когда почувствовала приближение конца, Мария достала свою черную шаль и сообщила соседке Малике свое завещание: быть похороненной не на мусульманском кладбище села, а на чувашско-русском кладбище в соседнем Шимырши. Обратим внимание на важную деталь: никто из жителей деревни никогда ранее не ступал на кладбище, где хоронили христиан.

Однако было бы грехом не исполнять последние слова усопшего. Деревенские мужчины погрузили тело Марии в конную повозку и отправились в путь в ненастный день. Здесь автор вспоминает еще одну важную деталь: Мария, которую всегда изображали в ярких красках, была совсем не ангелом. Она привнесла в деревню и негативные привычки: жители деревни привыкли к самогону, которого покупали у нее. Когда пьющие мужчины состарились, привычка перешла их сыновьям и внукам. Произведение заканчивается на грустной ноте: на обратном пути в деревню мужчины, похоронившие тело Марии на чувашско-русском кладбище,

встречают другую девушку по имени Мария, на которую женился деревенский парень Гарифулла.

Если в татарской литературе советского периода село изображается как священное места, хранящее и поддерживающее обычаи, традиции и нравы народа, то в современных произведениях в качестве центральной проблемы часто показываются примеры невыполнения деревней роли хранительницы нравственности. В рассказе А. Ахметгалиевой «Дөнья матур, дөнья киң» («Мир прекрасен, мир широк») автор приводит многочисленные доказательства того, что село «катится» к своему концу: *«Под предлогом объединения они распустили процветающую школу. Животноводства больше нет, а молоко и мясо закупают по цене репы. Ни работы, ни отдыха. Когда клуб еще существовал, я открывал и закрывал его и зарабатывал немного денег. Прошло пять лет с тех пор, как в нашем районе последний раз проводились концерты или представления. Они знают, как заполнить магазин водкой и пивом, т. к. власти, вероятно, хотят, чтобы люди напились и превратились в послушных баранов»* («Берләштерәбез дигән булып, гөрләп торган мәктәпне тараттылар. Мал асрауның тулкысы калмады, сәтен-итен шалкан бәясенә жыялар. Эш юк, ял юк. Әле клуб бар чагында шуны ачып-ябып булса да берәз акча ала торган идем. Тот менә хәзер. Безнең якларга кәнсирт-спектакль килмәгәнгә бишбылтыр. Магазинга өеп-өеп аракыдыр, сырадыр кайтарып тутырырга беләләр, эчеп сарыкка әйләнеп бетсеннәр ди торгандыр инде хөкүмәт») [Әхмәтгалиева, 2011: 113]. Этот рассказ о повседневной жизни, заботах и тяготах семей, живущих в обычной татарской деревне. Здесь, какие бы «ветры перемен» ни дули, сельское население изображается бессильным перед ними. Наблюдая подобную ситуацию, рассказчик сам задает вопрос с некоторой долей удивления: *«Как только прибыл председатель, он раздал весь колхозный инвентарь неизвестным получателям – никто не проронил ни слова. На ферме забили половину коров – никто не заступился за своих безработных*

жен. Был ли это страх, безразличие или просто жест согласия с теми, кто был выше, как в поговорке: «Ворон ворону глаз не выклюет» («Рәис килгән уңайга колхозның бөтен техникасын билгесез хакка таратып бетерде – тел тибрәтеп сүз әйтүче булмады. Ферма сыерларының яртысын суеп, иткә озаттырды – эшсез калган хатыннарын яклап беркем сүз катмады.. Курку идеме бу, битарафлык идеме, әллә инде, карга күзен карга чукымый, барыбер өстәгеләр белән бер сүздә дип, кул селтәү идеме...») [Әхмәтгалиева, 2011: 113]. Эта история автора – голос души, она не направлена на преодоление равнодушия и упрямства, а скорее звучит как призыв «разбудить» жителей деревни от глубокого сна, бросить пить и позаботиться о своей судьбе.

В современных рассказах авторы ищут пути сохранения национальной идентичности через сложные ситуации в жизни героев. Например, в рассказе А. Ахметгалиевой «Яулык» («Платок») главная героиня Мадина встает в путь веры при странных и поучительных обстоятельствах. Когда она была молода, таинственный старик сказал ей следующие слова: *«На твоём лице светится вера, дитя мое, время не теряй. Учись молиться, стань ближе к Аллаху. Если ты этого не сделаешь, хочу предупредить, тебя ждут нелегкие времена. В этом мире достаточно зла и порока. Молитвами ты защитишь себя, своего мужа и своих будущих детей. Верь в Коран и в Аллаха. Прислушайся к предупреждению, дитя мое»* («Йөзеңдә иман нуры бар, балам, әрәм булып йөрмә. Догалар өйрән, Аллаһка яқынай. Шулай эшләмәсәң, авыр мәлләрең күп булыр, кисәтеп куясым килә. Бу дөнъяда яманлык та, явызлык та җитәрлек. Догалар белән үзеңне дә, иреңне дә, туачак балаларыңны да сакларсың. Коръангә, Аллаһка таян. Кисәткәнне тыңла, балам») [Әхмәтгалиева, 2011: 195].

Писатель выстраивает сюжет таким образом, что слова старика сбываются по мере развития событий. А. Ахметгалиевой удается довести до читателя свою мысль посредством использования в своем рассказе образа смерти. Мадина, которая чувствует угрозу потери новорожденного ребенка,

начинает видеть странные сны. В ее снах появляется Смерть и предупреждает, что скоро наступит конец, говоря: *«Ты не послушала предупреждения!»* Он повторяет это снова и снова. Только после того как Мадина встала на путь религии, ее сын вернулся к жизни, и кошмары больше не беспокоили ее. События, описанные в рассказе, отражают эмоциональное состояние Мадины в разные критические моменты. Психологизм достигается при помощи приема кольцевой композиции. Мадина на собственном примере объясняет, как сила Всемогущего достигает каждого. Автор выделяет в начале и конце своего рассказа только одну мысль, определяя ее как идею произведения: *«Есть кто-то, кто нас видит и слышит. Только те, кто обременен тяготами мира, не понимают этой истины в полной мере. Может они не хотят знать? Гораздо проще жить, поклоняясь деньгам и имуществу, не понимая и не желая понимать, кто или что имеет силу спасти человечество, которое медленно сходит с ума...»* (*«Безне күрүче, безне ишетүче бар. Дөнъя гаме белән басылганнар гына элге хакыйкатъне аңлап бетерми. Белергә теләмиләрме? Әкрэн генә акылдан язып барган кешелекне коткарыр көчнең кемдә, нәрсәдә икәннен аңламыйча, аңларга теләмичә, малга табынып яшәү күпкә жиңелрәктер шул...»*) [Әхмәтгалиева, 2011: 198]. Эта история, оценивающая роль религии в жизни человека и заставляющая читателя задуматься, звучит как предупреждение.

Таким образом, современные рассказы отличаются тематическим разнообразием. Среди них – и вопросы жизни, и вечности, отдельного человека и народа, страны в целом. Наряду с широким присутствием критического пафоса в рассказах, авторы охотно обращаются к философским и публицистическим началам. В них мы встречаемся с ярко выраженной авторской позицией, которой служит использование таких языково-стилевых средств изображения, как метафоричность, афористичность, художественные детали, символы и др.

2.3. Структурно-композиционная эволюция татарского рассказа

Каждое литературное произведение имеет определенную структуру-композицию, которая служит для раскрытия его содержания и позиции автора. Композиция – это «соединение частей или компонентов в целое; структура литературно-художественной формы» [Чернец, 1990: 115], то есть она служит для «связывания образов друг с другом, размещения событий в соответствии с основной целью, художественной организации всех элементов произведения» [Әдәбият ..., 1990: 72]. Поэтому, чем более объемным, сложным и масштабным является произведение, тем более сложной и разнообразной становится его композиция, то есть она состоит из большего количества частей-элементов. Это, в свою очередь, ставит задачу целенаправленного изучения элементов композиции произведения, их выделения, размещения в определенной системе, выявления выполняемых функций и, таким образом, вопросов структуры-композиции литературного текста в том или ином жанре.

Литература в научном плане считается довольно полно изученной в отношении композиции произведения. Особенно это видно в работах М.М. Бахтина, В.Н. Волошина, В.В. Виноградова, Г.А. Гуковского, Б.А. Успенского, а также в учебных пособиях Л.В. Чернец, А.Б. Есина, В.Е. Хализева, в татарской литературе – Г.Г. Сагди, Г.М. Рахима, Дж. Валиди, И.З. Нуруллина, Х.У. Госмана, Н.Г. Юзеева, Ф.М. Хатипова, Д.Ф. Загидуллиной и др., где определяется место данного понятия в структуре произведения, его функция в раскрытии содержания, а также роль отдельных элементов.

Как известно, композиция является центральным компонентом литературной формы, и «первая ее функция – «удерживать» элементы целого, делать целое из отдельных частей; без продуманной и осмысленной композиции невозможно создать полноценное художественное произведение.

Вторая функция композиции – самим расположением и соотношением образов произведения выражать некоторый художественный смысл» [Есин, 2005: 127].

В широком плане различают внешнюю и внутреннюю композицию. Внешняя включает в себя деление произведения на события, части, главы. Из-за большого объема в некоторых рассказах наблюдается деление на небольшие подразделы. А внутренней композицией называются все оставшиеся элементы.

В структуре произведения центральное место занимает сюжет и его элементы. Основными частями, составляющими «сюжетную композицию», являются пролог, экспозиция, завязка, развитие событий, кульминационный момент, развязка, эпилог.

Действительно, произведение может не иметь отдельных частей (обычно пролога и эпилога), исходя из своей особенности. В структуре произведения важное место занимают элементы, выходящие за рамки сюжета. Несмотря на то, что в вопросе группировки элементов, объединяющих текст в единое целое, у отдельных исследователей могут быть различные точки зрения, в основном наблюдается выделение следующих элементов:

- а) портрет и пейзаж, изображение места события, бытовые детали, раскрывающие характер героя;
- б) элементы вне сюжета, такие как пролог, введение, эпилог, вспомогательный эпизод и сцены;
- в) обоснование повествования, описания и оценок (мотивировка);
- г) лирические, философские и публицистические отступления;
- д) речь героев в виде монолога, диалога, письма, дневника и т.д.;
- е) точка зрения, которая в отдельных работах называется «формы повествования»: пространственно-временная, психологическая, идеологическая, фразеологическая, внешняя и внутренняя [Давыдова,

2003: 157].

Композиции состоит из частей, находящихся в тесной взаимосвязи, и их влияние друг на друга или вытекающие из этого новые литературные явления можно назвать композиционными принципами. Их четыре и наиболее часто встречающийся из них – повторение. Как известно, авторы обращаются к принципу повторения с целью укрепления той или иной мысли, привлечения внимания читателя, а также для усиления и развития уже обозначенной идеи. Принцип усиления же связан с одной частью произведения, иногда с эпизодом. Автор рассказывает о каком-то событии и для того, чтобы раскрыть его ценность, некую особенность, приводит похожее событие, сравнивает их, заставляя задуматься о результатах. Таким образом, с помощью усиления он привлекает внимание читателя. Для раскрытия одной из сторон характера героя с помощью принципа усиления придается схожее качество, развивается в новом явлении, сравнивается с другими героями и т.д. Принцип противопоставления встречается почти в каждом произведении. Авторы достигают изображения конфликта, поднимая этот прием до уровня принципа противопоставления с целью резкого разделения противоборствующих героев. Как видно, в этом случае изображенная жизнь разделяется на противоположные стороны, герои также глубже раскрывают свои позиции, за которые они выступают, и становятся достойными оценки читателя. Принцип монтажа же достигает новой значимости и раскрытия глубже лежащих качеств через обогащение и дополнение одной сцены новыми событиями.

Основная композиция, акцентируя внимание на типичном облике, приводит к понятию, называемому композиционными приемами, в результате наличия общих признаков. В литературоведении выделяют три из них, которые особенно широко используются. В татарской литературе наиболее распространена рамочная композиция, которая существует со средних веков. Ее основой является объединение схожих событий и явлений, подчиненных

общей мысли и идее в рамках одного произведения. В средние века они часто представляли собой довольно самостоятельные рассказы, притчи, которые нередко составляли объемное целостное произведение. В XX веке события и ситуации, связанные с судьбами отдельных людей, служат для раскрытия панорамы жизни народа определенного периода, эпохи с разных сторон. Второй прием, зеркальная композиция, предполагает повторяемость аналогичных действий персонажей и может проявиться в параллельности мотивов, образов и сюжетных линий. Он основан на противоположности событий и героев, изображенных в произведении, которые в финале сталкиваются со своим зеркальным самовосприятием. В этом случае место может не изменяться, меняется время, происходят различные события и ситуации, в результате чего взгляд героя на мир и его самосознание претерпевают серьезные изменения. Третий вид композиционного приема, кольцевая композиция, подразумевает обрамление главного события произведения определенной ситуацией или сценой как в начале, так и в конце. Она часто открывается как воспоминание-ретроспектива.

Композиция элементов в их взаимосвязи занимает серьезное место в раскрытии точки зрения автора или отдельных персонажей. Поэтому остановимся на этом подробнее. Точка зрения, связанная с выражением отношения писателя к изображаемому, впервые была изучена Б.А. Успенским. Он называет эту проблему центральной в композиции художественных произведений и пишет: «Различные точки зрения (системы оценок), представленные в произведении, вступают, следовательно, в определенные отношения друг с другом, образуя таким образом достаточно сложную систему противопоставлений...» [Успенский, 1970: 18]. Также следует отметить, что опора на точку зрения при анализе композиции произведения считается наиболее эффективным методом. Именно точка зрения – «позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования» [Лютман, 1970: 320]

– в конечном итоге доходит до читателя. Часто произведение оказывается многослойным, собравшим независимые мнения писателя по различным отдаленным областям. Как отмечает Н.Д. Тамарченко, «Точка зрения в литературном произведении – положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [Тамарченко, 1999: 556]. Следовательно, точка зрения – это отношение повествователя к событиям, которая приводит к «наслаиванию» различных начал. Даже если в литературном произведении несколько слоев соседствуют, один из них может играть ведущую роль.

В современных татарских рассказах особенно часто встречается психологическая точка зрения. В таких рассказах автор воссоздает, оценивает и описывает жизнь через сознание, размышления конкретного героя. С точки зрения психологического взгляда мы часто сталкиваемся с явлением полифонии. Оно связано с тем, как разные герои по-разному воспринимают события и явления. В рассказе А. Ахметгалиевой «Алдану» («Самообман») события полностью описываются с психологической точки зрения. Произведение начинается с описания внутреннего мира рассказчика, его чувств и переживаний, а последующие события показываются в порядке их развития. Вместе с этими событиями растут и душевные переживания героя, читатель начинает «жить» как герой произведения. Произведение рассказывается от первого лица, но автор все же перескакивает с одного события на другое.

Итак, рассказ начинается с мысли лирического героя во время поездки в автобусе: *«Да, я ужасный человек. Осознание этого само по себе наполняет всю мою сущность неизвестным огнем ненависти, его пламя сжигает и*

уничтожает все мое существование; от безысходности я метаюсь, как раненый зверь в клетке. Но... я не знаю, в ком, в чем есть сила изменить себя. Я не знал...» («Әйе, мин коточкыч кеше. Шуны аңлау үзе үк бар вәҗүдемне билгесез нәфрәт уты белән тутыра, аның ялкыны бөтен барлыгымны яндыра, көйдерә; чарасызлыктан читлектәге яралы жанвар кебек бәреләм-сугылам. Тик... үземне үзгәрттерлек көчнең кемдә, нәрсәдә икәннен белмим. Белми идем...») [Әхмәтгалиева, 2011: 157]. В этом произведении также наблюдается прием интертекстуальности: приводится выражение Г. Тукая, обозначаемое в татарском литературоведении как «поэтическая ложь» («*шагыйранә ялган ул*») [Әхмәтгалиева, 2011: 163]. Это выражение вводится повествователем, когда он размышляет о существовании любви с философской точки зрения. В итоге цитата из Тукая ставит под сомнение все описанное.

В рассказе «Самообман» повествователь выступает в нескольких ролях. Он является одновременно и действующим, и рефлексирующим героем произведения, зачастую выполняя функцию автора-рассказчика. Эти особенности отличают рассказ от других произведений автора. М.М. Бахтин считает, что личность автора явно проявляется в композиции произведения: «Мы встречаем его (то есть активность) прежде всего в композиции произведения: он расчленяет произведение на части (песни, главы и др.), получающие, конечно, какое-либо внешнее выражение, не отражающееся, однако, непосредственно в изображенных хронотопах» [Теория ..., 2011: 194].

Прием повторения одновременно является одним из самых простых и в то же время самых эффективных приемов. Он позволяет легко и естественно «закруглить» произведение, придать ему композиционную стройность [Есин, 2005: 128]. Повторение самых важных элементов в произведении служит для выделения таких важных мест, как возвращение к начальной точке жизни. А. Ахметгалиева успешно использует прием повторения в своих рассказах. Часто повторяющаяся фраза в ее рассказах намекает на идею произведения,

подталкивает к поиску ответов на внутренние искания главного героя и помогает охарактеризовать его личность. Например, в рассказе «Самообман» повествователь в процессе развития фабулы произведения, оценивая свои действия, повторяет одно и то же слово: *«Я ужасный человек»* («Мин коточкыч кеше») [Әхмәтҗалиева, 2011: 157].

Позже эту фразу несколько раз повторяет возлюбленная рассказчика Джамиля. Автор оставляет героя своей истории в плену внутренних конфликтов, а через риторические вопросы отражает не только его отношения с возлюбленной, но и психологическое состояние: *«Я все свалил на Нее, только на Нее. Почему же она решила полюбить меня – ужасного человека? Если она говорит, что любит, почему забыла, что в любви есть не только опьянение, но и прощение? Почему не потребовала, чтобы я падал на колени и умолял: «Не уходи!»? Если она убедила меня в том, что в мире есть красота, почему не научила сохранять эту красоту? Джамиля, Джамиля...»* («Мин барысына да Аны, тик Аны гаепләдем. Ни өчен әле ул мине – коточкыч бер кешене яратырга булган? Яратам диюе хак икән, ни өчен мәхәббәттә исерүләргә генә түгел, кичерүләргә дә барын оныткан? Ни өчен аягына егылуымны, «Китмә!» дип ялваруымны таләп итмәгән? Дөнъяда матурлык барына ышандырган икән, нигә әле шул матурлыкны сакларга да өйрәтмәгән? Жәмилә, Жәмилә...») [Әхмәтҗалиева, 2011: 165]. Через эти повторения автор, как бы оправдываясь, объясняет, почему он «ужасен», заставляя героя произнести следующие слова: *«...Я не умел любить. Я эгоист, могу любить только себя. Мое желание, чтобы она всегда была рядом, – это нежелание смириться с утратой образа, который когда-то был моим (!). Вот и все»* («... Мин ярата белми идем. Мин эгоист, үземне генә ярата алам. Аның һәрчак янымда булуын теләвем – кайчандыр минеке (!) булган сурәтнең югалуы белән килешергә теләмәвем. Бары шул гына») [Әхмәтҗалиева, 2011: 164].

Особенно эффектно выглядит так называемая кольцевая композиция,

когда устанавливается композиционная переключка между началом и концом произведения; такая композиция часто несет в себе особый художественный смысл [Есин, 2005: 128]. Возвращение к началу произведения в конце рассказа А. Ахметгалиевой «Самообман» является еще одним доказательством успешного использования автором кольцевой композиции. «Рассказ в рассказе» возникает в результате повторов. На протяжении всего произведения автор трижды обращается к детали портрета. В первый раз он представляет ее в виде картины на стене, подчеркивая одиночество автора: *«среди шума людей я один»* [Әхмәтгалиева, 2011: 158]. Позже рассказчик так привязывается к картине, что начинает с ней разговаривать. Но его дом разоряют, картину также крадут. В следующий раз автор изображает картину в живом виде. Герой произведения встречает девушку, изображенную на картине, в автобусе. Он обращается к девушке: *«Ты жила в моем доме, а потом тебя украли»* («Син минем өемдә яшәдең, аннан сине урладылар») [Әхмәтгалиева, 2011: 159]. До этого он считал себя неспособным любить, но теперь начинает бояться потерять Жанну-Джамилю: *«Сидеть на работе становится для меня невыносимой мукой: ее образ (о, Боже, снова образ!) не уходит у меня из головы... Она моя, только моя! Чужие глаза не имеют права на нее смотреть...»* («Эш урынында утыру минем өчен көннән-көн түзә алмаслык газанка әйләнен бара: аның сурәте (йә Хода, тагын сурәт!) күз алдымнан китми йөдәтә... Ул минеке, минеке генә! Ят күзләрнең аңа төбәләргә хакы юк...») [Әхмәтгалиева, 2011: 162]. В конце рассказа девушка исчезает, но картина снова появляется в его доме. Надпись под ней – «Мир спасает Красота и Любовь!» – означают, что в душе юноши родилась вера в красоту и любовь. Таким образом, с помощью кольцевой композиции автор приводит рассказ к единому состоянию, обращаясь к вечным проблемам в процессе демонстрации роста и изменения характера центрального героя.

Произведение Р. Габдулхаковой «Кышлары салкын булса да» («Хотя зимы холодные...») основано на приёме повтора. Его структура и архитектура

также построены на повторении. Произведение начинается с описания переживаний женщины, страдающей от отсутствия тепла: *«Это была такая длинная зима. Нигде не найти тепла. На улице холодно, на работе холодно. Дома тоже холодно...»* («*Бигрәк озын кыш булды бу. Беркайда жылы табып булмый. Урамда салкын, эштә салкын. Өйдә дә салкын...»*) [Габделхакова, 2019: 149]. Оно завершается аналогичным описанием холодной окружающей среды. Однако Альмира – сильная героиня, точнее, жизнь заставляет её быть такой. В Казани, из-за продажи квартир, хозяева просят студентов освободить дом. Альмире также предстоит найти деньги для риэлтора, чтобы свести концы с концами. Произведение заканчивается несколько обнадеживающими мыслями: *«Если нет, найдет... Разорвет на сорок частей, если упадет, снова вскочит, где нужно, улыбнется, взберется, встанет на колени, носом землю вспашет... Главное, чтобы дочери учились, стали людьми. Возможно, их жизнь будет другой. Более светлой... Более теплой»* («*Булмаса, табар... Кырыкка ярылып чабар, егылса, кабат сикереп торыр, кирәк жирдә елмаер, үрмәләр, тезләнер, борыны белән жир сөрер... Кызлары гына укысын, кеше булсын. Балки, аларның тормышы башкачарак булыр. Яктырак... Жылырак»*) [Габделхакова, 2019: 153].

Татарские прозаики успешно пользуются приемом усиления, с одной стороны, подробно рассказывая о сущности происходящих событий, с другой стороны, сопоставлением схожих событий-явлений, достигая смысловой глубины и увеличивая выразительность [Заһидуллина, 2007: 79]. Этот прием применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для создания художественного эффекта, когда требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей [Есин, 2005: 129]. Например, рассказ Р. Зайдуллы «Тәре» («Крест») основан на этом приеме. Прежде всего, отец Ляйсан, которая влюблена в простого, трудолюбивого, здорового татарского юношу Хайруша, не считает его равным дочери, хотя и не говорит этого прямо, намекает на то, что в их совместной жизни будет препятствие.

Позже Хайруш, призванный на службу в армию, попадает в Чеченскую войну. Однако автор уделяет больше внимания не ходу войны, а описанию отношения майора Сундукова к татарам. Ущемление достоинства юноши становится особенно ярким моментом: вместе с русскими солдатами он обязан принять благословение попа, вынужден терпеть окропление святой водой. Более того, он не может избавиться от медного крестика, который вручил ему русский священник. Жестокий майор Сундуков предупреждает: *«Смотри же, крест не потеряй! Каждую ночь буду проверять...»* (*«Кара аны, тәрәне югалтма! Һәр кичне тикшерермен...»*) [Зәйдулла, 2008: 33].

Третий момент усиления происходит в тот момент, когда солдаты подходят к лошадям, отличающимся диким нравом, и Сундуков, увидев, как он с интересом смотрит на лошадей, кричит: *«Трусливый татарин!»* (*«Куркак татар!»*). Хайруш, в состоянии аффекта садится в седло лошади и натягивает уздечку. В этот момент кто-то начинает стрелять из-за укрытия. От боли и страха аргмак в мгновение ока вырывается на улицу.. Событие заканчивается трагедией: когда солдаты подбегают к Хайрушу, то застают лишь его бездыханное тело. Здесь усиление происходит за счет психологического анализа схожих моментов в жизни героя.

По мнению Д. Загидуллиной, усиление осуществляется несколькими приемами: детальным описанием, обобщением и умалчиванием. Творческая реконструкция жизненной модели может быть детально представлена (крупный план) или оценена в общем (общий план). Деление и место-роль этих двух планов образует важный аспект построения произведения [Загидуллина, 2007: 79]. В рассказе Р. Галиуллина «Тимер капка артында» (*«За железными воротами»*) автор достигает усиления через подробное описание событий. Они касаются приезда большого чиновника на стройку, чтобы посмотреть на результаты работы «черных» рабочих, которые «согнули пояс» под тяжелыми картонными листами. Он «доволен» их работой, и «очень любит, как они скачут вокруг него, как обезьяны».

Чиновник также радуется, что его подчиненные смогли не столкнуться с черными рабочими: *«Его фразы снова превратятся в крылатые слова, подхалимы и холуи начнут свои выступления с этих слов! И-их! Сегодняшняя поездка ему понравилась!»* («Аның жәмләләре тагын канатлы сүзләргә әйләнер, ялагайлар, куштаннары чыгышларын шул сүзләр белән башлап жиберер! И-их! Бүгенге сәфәр ошады аңа!») [Галиуллин, 2012: 14].

Р. Галиуллин мастерски использует образы, приводящие к ускорению фабулы произведения: *«Вдруг ему показалось, что в его грудь ткнули твердой вещью. Взгляд чиновника потемнел, он вытащил из кармана рубашки номер, выбитый на серебряном металле. Внезапно перед ним возникло лицо обладателя золотого номера и он начал дрожать. Сегодня же вечером он предстанет перед ним. Хозяин золотого номера будет ругать его как собаку. Если еще на даст пинка под зад! Даже если ты подметешь землю своими волосами, ему это не понравится...»* («Шулчак күкрәгенә каты әйбер төртелгән сыман булды. Түрәнең күзаллары караңгыланып китте, күлмәк кесәсеннән көмеш металлга уеп язылган номерын тартып чыгарды. Шулчак түш кесәсендә алтын номер йөртүченең чырае күз алдында пәйда булып, калтырана башлады. Бүген кич аның каршына басачак бит ул. Эт итеп сүгәчәк инде аны алтын номерлы. Әле йөгереп килеп артына тилмәгәе! Чәчең белән жир себерсәң дә ярап булмый аңа...») [Галиуллин, 2012: 15].

Р. Галиуллин передает высшую точку усиления через оксюморон, заставляя читателя услышать от уст высокопоставленного лица, что трудовые работники на стройках — это «счастливые создания». Владелец серебряного номера, будучи лишенным возможности подчиняться вышестоящему, показывает, что хочет быть на месте чернорабочих, чтобы «никогда не увидеть лица обладателя золотого номера»: *«хоть на мгновение он мечтал о том, чтобы на груди у него была приклеена бумажка с номером...»* («бер мизгелгә генә булса да, түшенә катыргы кәгазьгә сугылган сан тагу турында хыялланып алды...») [Галиуллин, 2012: 15]. Таким образом,

автор, используя прием усиления, показывает жизнь представителей различных слоев общества в своем рассказе и стремится донести до читателя мысль: если вы хотите понять, кто вами управляет, найдите тех, кто заставил вас жить в постоянном страхе и кто не подлежит критике.

Противоположным повтору и усилению приемом является противопоставление. Из самого названия ясно, что этот композиционный прием основан на антитезе контрастных образов [Есин, 2005: 129]. Однако в современной литературе часто встречается совместное использование повтора и противопоставления. Серьезная, высокая и авангардная литература опирается на мысль о том, что «в жизни не должно быть абсолютно положительных или отрицательных людей, так и в литературе их не должно быть». Однако в авангардной литературе, особенно для оценки жизни на грани абсурда, этот принцип может быть поставлен в центр [Загидуллина, 2007: 79].

В литературе сочетание приемов повторения и противопоставления создает явление контаминации. Это, в свою очередь, порождает зеркальную композицию. А.Б. Есин, ставя зеркальную композицию выше других видов композиции, высказывает следующие мысли: «как правило, при зеркальной композиции начальные и конечные образы повторяются с точностью до наоборот. Прием зеркальной композиции – один из сильных и выигрышных приемов; его анализу требуется уделить достаточно внимания» [Есин, 2005: 130]. Д. Загидуллина также, говоря о зеркальной композиции, отмечает, что персонажи, события и ситуации, описанные в начале произведения, в конце меняются местами и становятся своей противоположностью [Загидуллина, 2007: 80]. Прием зеркальной композиции в своих рассказах успешно использует Р. Галиуллин. Возьмем, к примеру, рассказ автора «Тимер ишек артында» («За железной дверью»). В этом произведении события разворачиваются вокруг строительства дома, который возводится для представителя турецкой национальности на берегу реки Казансу. Дом

строят черные рабочие – «черноногие». Они пришли сюда в надежде на высокую зарплату. Среди представителей разных национальностей есть турок Халиль, немного знающий русский Дильдар, татарин Камиль из Казанской губернии и русский горожанин Иван. Рабочие, время от времени освобождаясь от тяжелого труда, любят собираться и изливать друг перед другом жалобы. Каждый из них говорит о необходимости прекратить подчиняться *«турецким мальчикам»*, и с наступлением лета начинают планировать, куда поехать. Сюжет принимает резкий поворот, когда на стройку приходит крупный чиновник, желающий осмотреть дом. После осмотра подвала, среди людей начинают ходить слухи о том, что чиновник не удовлетворен строительной фирмой и хочет уволить рабочих и пригласить другую команду. В конце произведения повторяется начальная часть, то есть все события повторяются в обратном порядке: в начале произведения идет разговор о жалобах рабочих на условия, сравнимые с рабством, критике чиновника и усталости от тяжелой жизни, в то время как в развязке произведения все погружается в радостные возгласы о необходимости работы, о том, что чиновник – отличный хозяин, и о светлом будущем, которого они ждут. Оставшиеся рабочие тоже *«вдыхают воздух, пропитанный дорогим парфюмом и замолкают»* [Галиуллин, 2012: 14]. Таким образом, писатель своей историей оценивает современное общество, поднимая вопросы несправедливости и социального неравенства через противопоставление различных слоев населения.

При анализе композиции современных татарских рассказов остановимся на еще одном приеме – монтаже. При монтаже два образа, расположенные в произведении рядом, рождают некоторый новый, третий смысл, который появляется именно от их соседства [Есин, 2005: 130]. Монтаж может быть принципом композиционного построения целого литературного произведения. Иными словами, благодаря соседству образов и элементов в произведении открывается новое содержание. Термин «монтаж»

пришел в литературоведение из киноискусства, у этого термина есть узкое и широкое понимание. В узком смысле он обозначает преобладание разрывов и делений на отдельные эпизоды в структуре литературного произведения, связан с авангардной литературой, ее отказом от целостного повествования, акцентом на случайные связи между фактами, фрагментированием жизни на эпизоды, стремлением разорвать естественные связи, что наблюдается в материале произведения [Заһидуллина, 2007: 80].

Свойства, близкие к принципу монтажа, можно встретить в рассказе Р. Галиуллина «Хушыгыз, кешеләр!» («Прощайте, люди»). Здесь наблюдается приход к совершенно новому содержанию через соседство и противопоставления, не связанные с упорядоченным развитием мысли писателя. Автор представляет свой рассказ в дневниковой форме, описывая события как переживания и воспоминания рассказчика. Произведение состоит из одиннадцати частей, между которыми на первый взгляд не ощущается связи. Рассказ описывает внутренний мир больного юноши по имени Раиф, его юношеские мечты и события сегодняшней жизни. В рассказе преобладает философская точка зрения: повествователь размышляет о жизни человека, смысле жизни, временности существования, роли любви в жизни человека, продолжении рода, оправдании и неоправдании надежд. Повествователь вступает в диалог с читателем, для чего ему помогают многочисленные риторические обращения.

В центре рассказа находится 19-летний юноша, который потерял отца и сам столкнулся с неизлечимой болезнью. Чувства этого героя раскрываются на трех уровнях: личные тревоги, чувства любви и эмоции, связанные с матерью. В процессе знакомства с произведением читатель воспринимает главы как отдельные события, однако в конце они объединяются в единое целое. Все это раскрывается в соответствии с названием рассказа. Рассказчик стремится объяснить своему читателю жизненную правду: *«Человеку для счастья не нужно много. Главное, чтобы рядом были близкие. Их не заменит*

ни деньги, ни богатство, ни дорогая машина, ни красивые одежды – ничто из этого не может заменить. Счастье – только рядом с близкими...» («Кешега бахетле булыр өчен күп кирәкми икән. Бары якыннарың янәшәңдә булсын. Аларны акча, байлык та, кыйммәтле машина, матур киемнәр дә – берсе дә алыштыра алмый. Бахет – бары якыннарың янәшәсендә генә...») [Галиуллин, 2012: 23]. Автор пишет самостоятельные главы, основываясь на философии жизни, письма, написанные в форме прощания с людьми, призывает осознавать ценность жизни и понимать суть счастья. В произведении смена чувств передается через природные явления (прием психологического параллелизма).

Все композиционные приемы могут выполнять в структуре произведения две функции, несколько отличающиеся друг от друга: они могут организовывать либо отдельный небольшой фрагмент текста (на микроуровне), либо весь текст (на макроуровне), становясь в последнем случае принципом композиции [Есин, 2005: 130]. Таким образом, композиционные принципы реализуются в структуре сюжета, расположении образов, изображенном мире и построении речи.

Рассказ, будучи коротким по объему, обычно не делится авторами на главы, а представляется целиком, события описываются от имени повествователя или одного из героев, что приводит к передаче мысли автора или оставляет возможность для анализа и вывода для читателя в смысловом и интонационном плане. В структуре текста рассказа важно отметить, что его начало и концовка играют значительную роль. Начало является одним из основных факторов, побуждающих читателя прочитать произведение на одном дыхании. Именно с помощью начала рассказчик заинтересовывает читателя, вводит его в событие и становится причиной дальнейшего чтения произведения. Начало раскрывает сильную позицию рассказа. Оно по темпу речи, методам «введения» («включения») в произведение, объекту описания и используемым языковым средствам в современных татарских рассказах

разделяется на два типа – динамическое и описательное.

Динамика начал художественных произведений характерна тем, что они мгновенно погружают в сюжет, увлекая читателя миром героев и их действий. В таких началах авторы применяют различные средства для усиления активности и темпа повествования. В рассказах наблюдаются средства, усиливающие динамичность начал, такие как конкретное время, экспрессивные слова, диалог. Например, произведение Г. Гильманова «Туй көне» («День свадьбы») начинается так: *«Залида дала согласие выйти замуж. За кого, спрашиваешь?! За человека, которого не любит. Ильгиз не плохой парень, совсем не плохой... Они вместе росли, вместе учились, вместе повзрослели» («Залида киягә чыгарга ризалыгын бирде. Кемгә диген?! Сөймәгән кешесенә. Илгиз начар егет түгел түгелен... Бергә үстеләр, бергә укыдылар, бергә яшь жжиткерделәр»)* [Гыйльманов, 2014: 323].

Часто используемыми следует назвать начала с конкретным временем. Примеры различных форм выражения времени: *«12 апреля 1961 года» («1961 елның 12 апрель көне»)* [Галиуллин, 2008: 195]; *«В один из красивых осенних дней Зия Ахмеров приехал в Елабугу» («Көзге матур көннәрнең берсендә килеп төште Зыя Әхмәров Алабуга якларына»)* [Галиуллин, 2008: 281]; *«В один из божьих вечеров милые и костлявые Адамовы дети сидят в горячей бане и свободно беседуют» («Ходаның бирмеш бер кичендә Адамнең сөйкемле сөякле балалары эссе мунчада иркәнләп гәп корып утыралар»)* [Галиуллин, 2008: 214]; *«Сегодня, казалось бы, впервые он забылся, все его тело и разум охватил сон» («Бүген беренче мәртәбә оеп-онытылып киткәндәй булды, бөтен тәннен, зиненен йокы басты»)* [Гыйльманов, 2005: 237]; *«В воскресенье утром Степана Петровича разбил паралич» («Якшәмбе көнне иртәнге якта Степан Петровичны зәхмәт сукты»)* [Зәйдулла, 2008: 80].

Следует отметить, что динамичные начала привлекают внимание читателя с первых строк произведения. Они очень важны для жанра короткого рассказа, ведь автор должен вложить в небольшой объем глубокий

смысл, интересный сюжет и оригинальных, запоминающихся персонажей.

Описательные начала, в отличие от динамических, посвящены детальному описанию природы и портретов персонажей, их привычек. Например, обратим внимание на следующий фрагмент: *«Старик Амиржан и сегодня провел день в трамвае. Как будто он родился там, прожил там всю жизнь, там же и сделал последний вздох... Последние годы своей жизни он проводит именно так, живя в трамваях: утром садится в первый попавшийся трамвай, а возвращается только под вечер, когда стемнеет»* (*«Әмиржан карт бүген дә көнен трамвайда үткәрде. Гүя шунда туды, шунда гомер кичерде, шунда соңгы сулышын алды... Гомеренең соңгы елларын ул шулай трамвайларда яшәп үткәрә: иртә белән беренче очраган трамвайга кереп утыра, кичке эңгер төшкәндә генә кайтып китә»*) [Гыйльманов, 2014: 323]. Такое описание вызывает интерес к персонажу, создавая уверенность в том, что в дальнейшем ходе повествования проявится некое удивительное событие. Действительно, в произведении Г. Гильманова «Гомер божрасы» («Кольцо жизни») рассказывается история любви старика Амиржана.

Персонаж, о котором идет речь, представляет собой уникальную личность, не имеющую равных в нашем селе, как будто он был отдельным индивидуумом, отмечает автор: *«Старик Ярулла был таким человеком, что его невозможно было сравнить ни с кем, он был один такой в своем роде»* (*«Ярулла карт безнең авылда берәү белән дә тиңләп, янәшә куеп булмастай, аерым исәптәге кеше иде»*) [Галиуллин, 2008: 148]. Описания, использованные автором, служат для передачи природных явлений, красоты природы, выражения глубокой философской мысли, а также для изображения определенного дня или времени суток. Например, *«Зимний ясный, один из прекрасных дней. Небо безгрешно, как чистая, светлая девушка. Солнце, еще не проснувшееся к весеннему обновлению, проявляет свою нежность»* (*«Кышкы аяз, ямьле көннәрнең берсе. Күк йөзе гөнаһсыз, ару кыз кебек саф,*

чиста, якты. Язгы яңарышка уянып эжитмәгән кояшның үз иркәлеге») [Галиуллин, 2008: 175].

Сравнение начал рассказов выявило некоторые преимущества использования описательных видов. Хотя динамическое начало произведения, особенно в малом жанре прозы, является показателем мастерства писателя, описательные начала с динамическим оттенком традиционно используются чаще.

Изучение внешней структуры текста также требует внимания к концовке произведения. В коротком жанре, таком как рассказ, часто используются определенные приемы: недосказанность, незавершенность и многоточие в сюжете, и оставление выводов на усмотрение читателя. Завершающая часть может отражать сильную позицию рассказа. Использование описательных или динамических начал зависит от целей автора и жанра произведения. Что касается концовки, в современных рассказах чаще применяется прием недосказанности. Это можно объяснить тем, что рассказ является малым жанром, небольшим по объему произведением. В концовках также наблюдаются особенности индивидуального стиля писателей.

В завершающей части произведения представление события заканчивается повествованием, приводится вывод автора, решается проблема, обозначенная в начале произведения. Например, *«Хотя наш белокожий юноша и не видел своих детей, но годами расплачиваясь, точно восемнадцать лет выплачивал алименты. Воспитал чьих-то детей»* (*«Нарасыйларын бөтенләй күрмәсә дә, ап-ак чырайлы егетебез, еллар ызанын ашый-ашый, төп-төгәл унсигез ел алимент түләде. Кемгәдер балаларын үстереп бирде»*) [Галиуллин, 2008: 250]. Или: *«Мальчики теперь вместе, а я... не открываясь перед ними, словно не имея касательства к происходящему, снова вот так же, как это дерево или как облако, медленно плывущее по небу, начну жить спокойно»* (*«Малайлар хәзер бергә, ә мин...*

мин, аларга артык сер бирмичә, хәтта беркемгә дә катышы булмаган бер жән кебек, менә шушы агач кебек яисә күк йөзәндә салмак кына йөзеп йөргән болыт шикелле, элеккә, тынычлап яши башлармын») [Гыйльманов, 2005: 310].

В отдельных случаях в концовке произведения помещается какая-либо глубокая мысль повествователя. Например, *«Письма не было. И не будет! Шкуру не снимают с не пойманного медведя»* (*«Хат юк иде. Булмады да! Тотылмаган аюның тиресен тунамыйлар»*) [Галиуллин, 2008: 208]. Или: *«Вот последняя страница. На ней пурпурным черным четко написано: “Жизнь каждого нового поколения важнее и длиннее, чем у предыдущего, потому что каждый человек должен жить за тех, кто умер, продолжать их жизнь”»* (*«Менә иң соңгы бит. Аңа шәмәхә кара белән ап-ачык итеп: “Һәр яңа буынның гомере алдагы буынга караганда да мөһимрәк, озынрак, чөнки һәр кеше үлгәннәр өчен дә яшәргә, аларның гомерен дәвам итәргә тиеш”, – дип язып куелган иде»*) [Гыйльманов, 2005: 246].

В незавершенных рассказах сюжет кажется недосказанным, что позволяет писателю оказывать глубокое влияние на читателя. Такая недосказанность может быть выражена с помощью диалога, риторического вопроса или призыва. Например: *«Но всё же, кто виноват, уважаемое общество?»* (*«Ә шулай да гаеп кемдә соң, мөхтәрәм җәмәгать?»*) [Галиуллин, 2008: 290].

Незавершённые сюжеты часто встречаются у Т. Галиуллина. Автор предпочитает оставлять разрешение конфликта на усмотрение читателя, предпочитая недосказанность финала, то есть таким образом писатель побуждает читателя к размышлениям, возлагая на него задачу «додумать» идею произведения. По этой причине рассказы писателя надолго остаются в памяти читателя, а поднятая проблема сохраняет свою актуальность на протяжении долгого времени. Что касается языковых средств, Т. Галиуллин, стремясь сохранить интригу событий и активность повествования до

последнего слова, использует прямые речевые предложения или риторические конструкции в своих произведениях («Кияу» («Жених»), «Мэкер» («Коварство» и др.).

Таинственные (мифологические) концовки похожи по значению и строению на предыдущие два типа. Их основное отличие заключается в использовании определенного символа или мифологического понятия. Например, *«Заброшенный соенок с серыми крыльями, коснувшись могил, поднялся в небо» («Зират өянкеләренә соры канаты белән кагылып шыксыз ябалак күккә күтәрелде»)* [Зәйдулла, 2008: 48].

В литературных произведениях поэтическим концовкам также уделяется особое внимание. Обращаясь к интертекстуальности, Г. Гильманов часто завершает свои рассказы поэтическими отрывками. Например, мелодичный, ласковый голос бабушки Мастуры успокаивает души, внушает надежду на прекрасное будущее, манит к полноценной, безопасной жизни: *«У нас, подобных нам людей, / Суть одна, родословная одна. / У человека есть своя земля, вода, / Духом своим силен он» («Безнең кебек бәндәләрнең / Асылы бердер, населе бер. Уз жире, суы бар адам / Рухы белән көчледер»)* [Гыйльманов, 2005: 285].

Рассказы обычно не делятся на главы из-за своей краткости, а подаются в виде сплошного текста, делаются моральные или философские обобщения на основе определенного события. Однако в некоторых случаях автор делит свою историю на части. В качестве примера можно рассмотреть рассказ Г. Гильманова «Саташу» («Бред»). В этом рассказе речь идет о конкретном событии: юноша по имени Искандер видит во сне прекрасную девушку с ангельскими глазами и крыльями на плечах и влюбляется в нее. Он начинает ее искать. Как видно, такой сюжет придает произведению сказочный оттенок. Влюбленность во сне и поиски возлюбленной – это мотив, который восходит к древнейшим временам, начиная с «Кыйссаи Йусуф» Кул Гали. Приключения героя также описаны в нескольких частях рассказа. В первой

части дается описание сна, во второй части раскрывается, как судьба улыбается Искандеру: ему неожиданно предоставляют выходной. На протяжении выходного он блуждает по пригородам Казани, похожим на деревни, в поисках места из своего сна. В третьей части Искандер находит этот дом. Описание этого момента вызывает тревогу в душе читателя: *«Кустарники, вьющиеся над забором, вишни, яблони, рябины возникли, словно пришедшие из совершенно другого мира. На улице ни одной живой души. Машин и прочих средств передвижения не видно. Какой-то странный переулочек. Странная тишина. Даже зловещая тишина... Искандер почувствовал это место где-то в глубине своей души. Мелодичный звон, знакомый с того самого загадочного, волшебного сна, начал постепенно звучать в его душе» («Койма башларыннан үрелеп карап торган куралар, чияләр, алмагачлар, миләшләр бөтенләй бүтән дөньядан килеп чыккан кебек пәйда булдылар. Урамда бер жан әсәре юк. Машина-мазар да күренми. Ниндидер сәер урам бу. Сәер тынлык. Хәтта шомлы тынлык... Искәндәр ул урынны күңеленең әллә кайсы җире белән генә тоеп, сизеп килде. Аның жан кылларында теге вакыттагы серле, хикмәтле төшеннән ук таныш моңлы чың зеңгелдәп, берәздән яңгырап ук тора башлады»)* [Гыйльманов, 2014: 225-226]. В четвертой главе раскрываются особенности Лилианы, девушки из сна, а также характерные для аморальных девушек манеры поведения. Хотя внешне она похожа на девушку из сна, ее слова и поступки не соответствуют тем, что присущи ангелоподобной девушке. Она первой предлагает юноше телесную любовь. Искандер, кажется, продолжает видеть смутный сон. Он поддается ее словам, испытывает телесное наслаждение. Но что-то не дает ему покоя. А самое важное – в момент, когда он влюбляется в Лилиану, дверь открывается, и появляется именно та девушка из сна – двойник Лилианы. Она тоже, месяц назад увидев юношу во сне, живет в стремлении его найти. Однако predetermined судьбой соединение этих пар разрушает податливость Искандера к похоти.

Рассказ Г. Гильманова «Нимес» («Немец») не только делится на главы, но у каждой из них есть свое название. Например, первая глава – «Наш деревенский немец», вторая глава – «Воспоминание о Мухамметгали-бабае», третья глава – «Многообразие лиц войны» [Гыйльманов, 2014: 207-211].

При исследовании жанровых особенностей, необходимо также учитывать разнообразие жанровых видов рассказах. Например, произведение Г. Гильманова «Кольцо жизни» представляется автором как печальный рассказ. В центре произведения – поиски стариком Амирджаном своей любви Амины и его ... находка. Печальный мотив заключается в том, что в начале старик не осознает, что молодая девушка не может быть его любимой Аминой. *«Какая бабушка? Какая Амина? Ты мне нужна, ты – моя Амина... Пойдем со мной... Я так долго тебя искал... Девушка уже молчит. Синими, как небо, чистыми глазами она смотрит, готовая расплакаться. Она не решается вырвать свои мягкие, стройные руки из его шершавых ладоней»* («Нинди эби? Нинди Эминэ? Миңа син кирэк, син минем Эминэм... Эйдэ минем белэн... Мин сине шулкадэр озак эзләдем... Кыз инде дәшми. Күк кебек зәңгәрсү, саф күзләрен тутырып, елардай булып карап тик тора. Кай арададыр картның кытыршы учларына барып кERGән йомшак, зифа кулларын тартып алырга да кыюлыгы житми аның») [Гыйльманов, 2014: 326]. Позже он находит утешение: его Амина жива, у нее есть внук, и нужно просто искать их с новой силой.

Таким образом, рассказам свойственна краткость, стремление раскрыть основной замысел автора с лаконичным использованием языковых средств. Если же события фрагментарны, то они могут быть представлены в виде отдельных самостоятельных текстов. Для ощущения цельности, авторы часто прибегают к композиционным приемам, таким как повтор и усиление. В структуре текста зачин (начало) и концовка играют важную роль. В начале произведения выделяются методы «введения» («включения») в текст, изображаемый мир и используемые языковые средства, а также

динамические и описательные виды повествования. В концовках чаще используется прием недосказанности.

Выводы по II-й главе

Изучение тематико-структурных особенностей жанра рассказа в современной литературе позволило сделать следующие выводы:

1. В современной татарской литературе жанр рассказа является одним из самых активных, он в полной мере отражает быстро меняющиеся реалии действительности.

2. В рассказах, наряду с сохранением традиционных жанровых требований, наблюдается обогащение отдельными поэтическими элементами: острый сюжет, широкое использование приемов психологизма, детальное изображение чувств и переживаний героев, обогащение жанровыми свойствами новеллы и нэсер (синтетизм): оригинальный сюжет, открытие духовного мира героя через эмоциональное состояние, активизация мифологических и архетипических приемов и др.

3. В тематическом плане современные рассказы охватывают различные аспекты жизни: философию существования, насущные проблемы повседневности, судьбу народа, счастье семьи, любовь и ненависть, сохранение морально-этических ценностей и многие другие. События, описанные в рассказах, отличаются жизненностью: в них раскрываются нравственные и социальные проблемы общества, причины, их вызвавшие, а также защиты прав и свобод людей. В исторических рассказах прошлое изображается во взаимосвязи с настоящим, создается образ памяти.

4. В ходе работы было доказано, что структурно-композиционная эволюция татарского рассказа проявляется в появлении элементов интертекстуальности, иронии, гротеска, игры со временем и пространством. Жанровые особенности формируются посредством переосмысления истории, когда в текстах мозаично создаются возвращение к «забытым» страницам

прошлого, переоценка исторических личностей и событий. Экзистенциальные мотивы как одиночество, поиск смысла жизни, вопросы свободы выбора, места человека в быстро меняющемся мире также способствуют изображению и оценке современной действительности.

5. Авторы часто обращаются к таким композиционным приемам, как повторение и противопоставление, особое внимание уделяется сильной позиции (начало и концовка).

ГЛАВА III. ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ И НЭСЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ

В литературоведении понятие «лирическая проза» достаточно полно изучено, и основные качественные характеристики выделены. В русской литературе его истоки связываются с народным творчеством. Как межродовая структура лирическая проза в русской литературе формируется в середине XIX века, активизируется в начале XX века, находя широкое отражение в творчестве И.А. Бунина и М.М. Пришвина.

В русской и других национальных литературах активизация лирической прозы наблюдается в 60-70-х годах XX века. В это время синтетизм воспринимается как результат преемственности традиций – возвращения в литературу индивидуальных переживаний и сильных эмоций, а также поэтических традиций средневековья. Кроме того, в словесном искусстве личность человека, его духовный мир начинают рассматриваться в связи с серьезными социально-общественными вопросами. Появляется немало произведений исповедального характера. В них волна чувств и переживаний также занимает особо важное место.

Жанрами лирической прозы литературоведы называют миниатюру, рассказ, повесть, эссе, хотя не все рассказы и повести бывают лирическими. Однако в национальных литературах функционируют и «свои», специфические единицы, что мы наблюдаем и на примере татарской прозы.

3.1. Художественное своеобразие татарской лирической прозы

В татарской литературе появление первых признаков лирической прозы относится к началу XX века. Во всех литературах среди причин этого – увеличение внимания к внутреннему миру человека, отношение автора к описываемым событиям, выраженное в «концентрации эстетических и

этических позиций автора» [Беляева, 2009: 5], а также активное обращение писателей как к прозе, так и к лирике.

Понятие «лирическая проза» последовательно оценивается с точки зрения наличия свойств поэтики двух типов изображения и выражения действительности: прозаического и лирического [Поспелов, 1978: 111]. По мнению О.В. Соболевской, лирическая проза «унаследовала от лирики субъективизацию повествования, преломление мира в индивидуальном сознании, представление о внешней действительности как об элементе этого сознания. К признакам лиризации прозы следует причислять моноцентричность повествования и монологизацию: как правило, в лирической прозе смысловым и структурным ядром служит один, обычно отчужденный от мира и / или ощущающий свою суверенность герой, чья точка зрения сближена с точкой зрения автора» [Литературная ..., 2001: 451]. По мнению исследователя, к лирическим свойствам относятся также ее смысловая и образная насыщенность и многомерность, усложненность тропов и суггестивность.

Лирическая проза как средство литературного познания мира изучалась в XIX веке В.Г. Белинским, Ф.Д. Нефедовым, А.А. Измайловым, А.А. Соловьевым и др. В XX веке в работах М.Б. Храпченко, Г.Н. Поспелова, Б.О. Кормана, Л.Л. Гинзбурга, С.И. Кормилова, В.М. Жирмунского, О.И. Федотова и др. исследуются жанровые и стилевые особенности, роль субъективного начала, богатство изобразительно-выразительных возможностей в литературных произведениях русскоязычных авторов.

В литературоведческой науке принято использование терминов «автобиографическая», «исповедальная», «мемуарная», «орнаментальная» – проза, для типологии лирической прозы. Однако вышеназванные термины не всегда подходят для уточнения лирической прозы: они могут обозначать и произведения прозы в целом. В связи с этим, существует мнение, что

«преобладание лирического начала» [Липин, 1978: 75] в повествовательном тексте всегда является отличительной чертой лирической прозы.

В татарской литературе лирическая проза издревле занимает большое место и используется в литературоведении в двух различных значениях: одно из них – «прозаическое произведение в стихотворной форме (роман в стихах, повесть в стихах, рассказ в стихах)»; другое – «прозаическое произведение лирического характера, которому присущи субъективизация повествования, восприятие внешнего мира в индивидуальном сознании, представление о реальной действительности как об элементе этого сознания» [Загидуллина, 2006: 612].

Формирование прозы в стихах в тюркских и татарской литературах восходит к средним векам. Как известно, в то время поэзия, требующая упорядоченности звукового строя, метафорического мышления и философичности, считалась истинным искусством слова. Проза же оставалась на периферии, оформляя смешанные явления письма (религиозные сочинения, исторические хроники и т.д.). «На Востоке пишутся поэмы, подобные романам, с объемными, сложными сюжетами, уделяющие большое внимание диалогам, портретам и жизненным сценам. Они в какой-то мере снижают потребность читателя в стихотворной литературе, эпических произведениях и частично удовлетворяют ее» [Татар ..., 2022: 271]. В произведениях, относящихся к жанрам сказки, дастана, поэмы, широко распространенных в средние века, встречаются ритмическая стройность и рифмование, несмотря на наличие сюжета.

Даже после формирования прозы как самостоятельного литературного рода и разделения этих двух составляющих художественной литературы, религиозно-дидактические произведения как отличительную черту сохранили эмоциональность: через множество чувствительных переживаний автора-рассказчика передавалось отношение к изображенному, возникала нравственная оценка, происходило увещание, воспитание читателя. В

литературах, долгое время развивавшихся в рамках мусульманской культуры, лиричности прозы оказывает значительное влияние традиционный для арабской литературы садж (Садж – (араб. سجع, буквально – воркование голубки) – рифмованная проза, третий вид художественной речи в классической арабской, персидской и тюркской литературах. Становление лирической прозы как самостоятельной межродовой структуры также происходит под сильным влиянием садж, стихотворной прозы в европейской и русской литературах, а также традиций эссе и очерка (особенно лирико-философского очерка) [Әдәбият ..., 2007: 128].

Татары использовали их в качестве образца для своих творческих поисков. Распространение переводов, особенно в XIX веке, оказало положительное влияние на развитие малых прозаических жанров. В этот период в татарской литературе появляется жанр рассказа: в рамках просветительской парадигмы формируются его особенности, определяется его место в литературе. По мнению А.М. Хасановой, «В начале XX века, основываясь на свойствах жанра рассказа, появляются новые для татарской литературы формы малых жанров: нэсер, очерк, этюд» [Хасанова, 2011: 11]. Наиболее традиционным для татарской литературы являлся нэсер (Нэсер – (араб.), литературный жанр, небольшое прозаическое произведение лирико-патетического содержания. Своей эмоциональностью и внутренней ритмикой сближается со стихотворной речью; строится часто на приёмах антитезы), который функционировал в мусульманских литературах еще в средние века для обозначения написанных прозой частей произведений. В начале XX века, чтобы подчеркнуть, что ритмизированные произведения не являются образцами поэзии, сами авторы под заголовком начинают указывать слово «нэсер», что означает «написано прозой». Со временем «нэсер» становится названием жанра.

В начале XX века татарская литература уделяет большое внимание таким жанрам прозы, как рассказ, новелла и повесть. Здесь стоит отметить,

что лиризм, указывающий на отношение автора к изображаемым явлениям прослеживается в произведениях, относящихся к различным литературным направлениям. Например, лирические новеллы Ш. Камала несут реалистическое содержание, в рассказах Ф. Амирхана преобладает романтическая образность, а в рассказах Н. Думави наблюдаются и модернистские приемы. В произведениях, которых мы относим к жанру нэсер (Ф. Амирхана «Татар кызы» («Татарская девушка»), «Шэрык йоклый... (Рэсемгэ даир)» («Восток спит...», (Относительно к изображению)), «Фэрештэлэр жуатсыннар сине» («Пусть ангелы успокоят тебя»), Ш. Ахмадиева «Шагыйрь моңая» («Поэт грустит»), «Кеше» («Человек»), «Сагыш» («Грусть»), М. Гафури «Бу кемнең кабере?» («Чья это могила?»), «Тээссорат (Жэй көненең төнге ай яктысында)» («Ощущения (Летней ночью, при лунном свете)»), А. Тангатарова «Анама» («Матери») и «Ни ул?» («Что это?»)), акцент делается не на самих событиях, а на внутреннем состоянии героя; связанные же с этим чувства автора-повествователя (он приближен к лирическому герою в поэзии) проявляются так же ярко и открыто. Большинство героев – бунтари, не находящие своего места в жизни, испытывающие страдания, протестующие; романтические личности, противостоящие законам жизни. Можно утверждать, что отличительная особенность нэсер в основном заключается во взаимоотношении между героем и его временем.

Прямая зависимость между природными явлениями и переживаниями литературного героя, изображенного при помощи контраста или сопоставления, занимает значительное место в прозе начала XX века. «В этот период усиливается эмоциональная утонченность стиля прозы и его созвучие с лирической поэзией. Лиризм в прозе вступает в тесные отношения с поэтикой пейзажа. Мы можем рассмотреть жанр эссе, который активно развивался в татарской прозе этого периода, как один из примеров этого явления. Особенно заметно созвучие прозы 1910-х годов с лирической

поэзией в текстах эссе и этюда. Увеличение эмоционально-лирического начала также активизирует роль повествующего “я”» [Татар ..., 1986: 293].

«В небольших по объему, но законченных с точки зрения смысла этюдах отсутствует сюжет, он представлен цепочкой настроения, размышления, чувств. Большую роль играют психологизм, эмоциональное начало. Подобные произведения встречаются в творчестве Бунина, Куприна, Бабеля, Хемингуэя, Фолкнера, а также и в творчестве А. Тангатарова. Формирование в начале XX века жанра нэсер – особой лиро-эпической единицы в восточных литературах, тормозит развитие жанра этюд в татарской литературе» [Хасанова, 2011: 11], – пишет А. Хасанова. То же самое можно сказать и об эссе – прозаическом сочинении «небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую и исчерпывающую трактовку предмета. (...) Эссеистический стиль отличается образностью, афористичностью и установкой на разговорную интонацию и лексику» [Литературная ..., 2001: 1247].

Хотя после 1917 года татарская поэзия традиционно активно развивается, в прозе происходит сужение субъективного, эмоционального начала. Тем не менее, в послереволюционный период нэсер полностью не уходит из поля зрения прозаиков. Одним из тех, кто в своем творчестве сохранял и развивал его, был Махмуд Максуд. В 20-е годы он пишет замечательные образцы лирической прозы: «Минем кануннарым» («Мои законы»), «Бардыр, бердер...» («Есть, он один...»), «Ожмах сезгә, дөнья безгә» («Рай вам, мир нам»), «Магнолия чәчәкләре» («Цветы магнолии»), «Яңа тормышның язында» («На заре новой жизни») и др. Его «Изге көрәшкә!» («На священную борьбу!»), написанный в 1919 году, становится образцом для подобных текстов, созданных в годы Гражданской войны.

Безусловно, нэсеры М. Максуда проникнуты идеологическим содержанием. Скажем, герой нэсера «Каравылда» («На карауле») хорошо понимает, что он вынужден взяться за оружие из-за стремления необузданных дикарей задушить свободу, завоеванную, возможно, ценой многих жизней и жертв [Максуд, 1980: 6]. В произведениях писателя этого периода широко представлено отрицание старой жизни и призыв к светлому будущему. Он вводит в татарскую советскую литературу нового героя, пронизанного духом романтической борьбы. «В послереволюционном нэсере нашло отражение развитие общественной жизни. В дальнейшем этот жанр постепенно теряет дух бунтарства, уступая место пафосу утверждения. Содержание и форма некоторых нэсеров основаны на широком социальном контрасте – борьбе двух миров» [Абдрафикова, 2015: 214].

Подъем малых лирических жанров в татарской прозе наблюдается в годы Великой Отечественной войны. В условиях трагедии войны, напряженности чувств и углубления личных переживаний в произведениях в более широком масштабе проникают интимные чувства, романтические стремления и субъективные раздумья. Обращение писателей к народному устному творчеству и его различным мотивам также открывает путь к развитию романтических традиций и выражению переживаний. Увеличение лиризма в прозе сказывается на рассказах и повестях военного времени.

В этот период Ш. Мударрис, Г. Баширов, М. Максуд, А. Еники и другие писатели активно работают в области прозы; лиризм приводит к активизации философских рассказов и нэсер. «Советский солдат, где бы он ни находился, всегда носил в своем сердце свою Родину, свою родную землю, любовь к родине и бесконечное чувство тоски давали советскому солдату силы. В прозе, написанной в годы Великой Отечественной войны, эти чувства особенно ярко выражены» [Татар ..., 1989: 116]. В условиях войны А. Еники, противопоставляя образы жизни и смерти, высоких человеческих качеств и бесчеловечности, справедливости и

безнравственности, в своих философских рассказах выражает негативное отношение к войне и её инициаторам, при этом проявляя глубокое уважение к мужеству соотечественников и преданность родной земле. В его нэсере «Цветок мака» («Мәк чәчәге», 1944) мак, выросший в бомбоубежище, изображается символом жизненной силы. Едва заметные на местах, опустошённых смертью, знаки жизни радуют сердце писателя. Движение чувств в душе рассказчика проявляется через красоту природы.

Среди произведений, написанных в годы войны, особое место занимают нэсеры А. Кутуя «Без – сталинградчылар» («Мы – сталинградцы») и «Сагыну» («Тоска») (1944). Начиная с середины 1950-х годов в татарской литературе происходит новый виток развития малой лирической прозы, и она быстро набирает силу. О преимуществах данного жанра, близкого к *стихотворению в прозе* в русской литературе, в татарском литературоведении ведутся многочисленные споры и дискуссии [Ивлев, 1979: 162]. Большинство исследователей и критиков считает стихотворений в прозе закономерным и характерным явлением литературного процесса. Мнение критикующих чаще всего было основано на некоторых неудачных произведениях, написанных на этой стезе.

Стихотворения в прозе – форма, близкая к лирической прозе по стилистическим, тематическим и композиционным признакам. С одной стороны, возникновение подобного явления под влиянием русской и европейской литератур стало своеобразным продолжением экспериментов татарских поэтов (Х. Такташ, А. Файзи и др.) 1920–1930-х гг. с интонационным стихом. С другой, как и в любой другой литературе, свидетельствовало о возвращении романтизма в татарское словесное искусство. Повышенная эмоциональность при небольшом объеме, общая установка на выражение субъективного переживания или впечатления связывали его с восточными традициями татарской литературы.

В 1960-х годах развитие лирической прозы отмечается во всей отечественной литературе. Успешные образцы из русской и других литератур находят отклик по всей стране, укрепляя её позиции и расширяя художественные горизонты (О. Берггольц, В. Солоухин, Ю. Смулл, М. Алексеев, В. Астафьев, Ю. Нагибин, В. Федоров и др.). В национальных литературах успешные примеры лирической прозы представлены произведениями М. Стельмаха, М. Слуцких, И. Друце, Н. Думбадзе, Э. Межелайтиса, Я. Брыля, Ч. Айтматова, Ю. Шесталова и других авторов.

По мнению литературного эксперта Ч. Гусейнова: «лирическая проза, возникшая в русской литературе (О. Берггольц «Дневные звезды»), проникла во всю советскую прозу. В данном случае речь не идет о влиянии одной литературы на другую, здесь главную роль играют внутренние законы развития литературных процессов. Социальная потребность привела к усилению лирического потока в литературе, в частности, к направлению, описывающему самые тонкие и интимные чувства души» [См.: Ивлев, 1979: 162].

По мнению Д.Ф. Загидуллиной, в 1960–1980-е гг. в татарской прозе, с одной стороны, происходит лиризация повествовательных произведений за счет использования таких композиционно-стилистических приемов, как внутренний монолог героя, исповедь, формы психологизации, различные хронологические деформации, ретроспективность, импрессионистичность (Ф. Хусни, М. Магдеев, Г. Сабитов, А. Баян, М. Галиев и др.). С другой стороны, появляются повести и романы в стихах [Загидуллина, 2007: 661-662]. К последним относятся романы «Йокысыз төннән соң» («После бессонной ночи», 1972) Э. Давыдова, «Чирмешән якларында» («На Черемшане», 1967) С. Баттала, повести «Олы юл буйлап» («По столбовой дороге», 1955) С. Баттала, «Күмер көйри» («Глеет огонь», 1983) Э. Давыдова, «Жир-әнкәнең сылу кызы» («Красавица дочь матери-земли», 1956) Ш. Маннура, «Яшел тасма» («Зеленая полоса», 1952) Ш. Мударриса и

другие. В них стихотворная форма стала жанрообразующим фактором, обуславливающим органическое единство эпического и лирического начал, мира автора и мира персонажей, изображения и выражения. Литературоведы считают появление подобных текстов – новаторским приемом, «возвращением к традициям» [Татарская энциклопедия, 2010: 133]. Может быть поэтому возникновение такой формы как *повести и романы в стихах* в условиях функционирования полноценной суверенной прозы стало «отправной точкой» в лиризации как татарских повестей и романов, так и рассказа и других малых форм. В свою очередь, татарская проза обрела такие свойства как субъективизация повествования, отражение внешнего мира в индивидуальном сознании, монологизацию, смысловую и образную насыщенность, многомерность, усложненность тропов.

В татарской прозе усиливаются взаимосвязанные лирико-эмоциональные и лирико-философские тенденции. Образцы подобных синтетических произведений представлены в творчестве Р. Тухватуллина, А. Гилязова, М. Юнуса, А. Баянова, М. Магдиева, В. Нуруллина и др. В 1980-х гг. к ним присоединяются представители молодого поколения М. Галиев, Р. Мухаммадиев, Н. Гиматдинова и др. Общая черта, присущая авторам, пришедшим в литературу в разные годы, во многом связана с их размышлениями о том, что они видели и пережили с желанием глубже раскрыть и объяснить это. Лирическое повествование, возникшее на фоне описания деревенского образа жизни, с его сентиментальным содержанием и стремлением к философской глубине, также проявляется при изображении других сфер современной жизни и в целом становится ведущей тенденцией в прозе. Как пишет Д. Загидуллина: «Их произведения, синтезировавшие в себе биографические, конкретно-исторические события с авторскими размышлениями о судьбах и проблемах этноса и народа, обладали особой степенью воздействия на читателя и давали возможность вести с ним прямой разговор» [Загидуллина, 2015: 54]. Этот стиль проникает и в произведения,

освещающие историко-революционное прошлое страны. В то же время, лирико-философское повествование обогащается и совершенствуется за счет осуществления публицистических и эпических приемов. Такой стиль помогает отражать жизнь человека в целостности и с разных сторон.

На рубеже XX–XXI веков татарская литература претерпевает значительные изменения, открывая новые горизонты в художественном мышлении, связанные с разнообразием тем и мотивов, а также богатством приемов и форм. Проза становится важным инструментом для осмысления современности и исторической памяти народа. Традиции лирической прозы, пользующиеся популярностью у читателей, также наполняется новым содержанием. Лирические новеллы и рассказы успешно развиваются такими авторами, как Ф. Замалетдинова, Р. Рахман, Р. Габдулхакова, Ф. Яхин, Р. Галиуллин, М. Кабиров и др.

Таким образом, вплоть до конца XIX века татарская проза развивается на периферии искусства слова. Появление светской художественной литературы, становление эпических жанров европейского типа (рассказ, повесть, роман) раскрыли новые содержательные и формальные качества татарской прозы. С самого начала XX века начинается формирование лирической прозы как межродовой структуры; ее становление происходит под сильным влиянием арабо-персидской «садж» («сэжегълы шигырь»). Кроме того, ощутима роль стихотворений в прозе, существующей в европейской и русской литературах, а также поэтики других межжанровых образований (эссе, этюд, очерк и т.д.). Среди жанров лирической прозы наиболее сильное развитие получает нэсер. В свою очередь, он стал «сдерживающим фактором» для таких традиционно-европейских жанров как этюд и эссе. К наиболее важным признакам нэсер относятся: единство повествования, обращение авторов к внутреннему монологу, приемы психологизма, использование литературных деталей, таких как символ, образ, метафоры, плотность и многозначность образов и т.д.

После 1917 года нэсер переживает определенные изменения: на передний план выходят внешние и внутренние конфликты, при этом последний принимает форму духовного противоречия героя, его борьбы с самим собой. По нашему мнению, активность жанра нэсер в татарской прозе первой половины XX века привело к сохранению субъективного взгляда автора на описываемое событие в татарской прозе в целом.

В 1950-е годы в татарской прозе наблюдается популяризация стихотворений в прозе. Повышенная эмоциональность при небольшом объеме, общая установка на выражение субъективного переживания или впечатления связывали его с восточными традициями татарской литературы. В дальнейшем, в 1960–1980-е гг. в татарской прозе появляются образцы повестей и романов в стихах.

Присущие лирической прозе характерные особенности: эмоциональность текста, широкое использование монологов, воспоминаний, душевных излияний (исповедей) и связанных с ними состояний чувств и переживаний – приводят к изменениям в эпических жанрах, в частности, в татарском рассказе в целом.

3.2. Герой в современной новелле: приемы индивидуализации

Новелла – одна из малых форм в письменной литературе. Большинство новелл отображают обычно лишь одну точку объективной реальности, ограниченную по времени и пространству, поучительное, но весьма небольшое событие, явление [Хатипов, 2014: 48]. С давних времен этот жанр малой прозы притягивает внимание авторов, интересует и оказывает на них свое воздействие. Авторы, которые предпочитают произведения малого объема, охотно творят в жанре новеллы, несмотря на то, что отношение к ней как к одному из видов рассказа стало довольно широко распространено [Загидуллина, 2013: 169].

Как известно, жанр новеллы зародился в литературе эпохи Возрождения в Италии. В «Декамероне» Дж. Боккаччо (1350–1353) насчитывается около ста новелл. В XIX веке этот жанр продолжает свое развитие в произведениях Т.А. Гофмана, П. Мериме, Э.А. По, позднее Г. де Мопассана, О. Генри, Л. Пиранделло, С. Цвейга, избравших жанр новеллы в качестве основной творческой формы. В русской литературе жанр новеллы развивается в творчестве А.П. Чехова, Л.Н. Андреева, И.А. Бунина, В.В. Набокова, И.Э. Бабея, М.М. Зощенко, Ю.М. Нагибина, А.Г. Битова и др. В татарской литературе новелла считается формой, пришедшей из западной литературы, однако она начала формироваться под влиянием средневековых персидских сказаний и тюрко-татарской малой прозы. Время зарождения этого жанра восходит к средневековому общетюркскому периоду, когда создавались произведения, основанные на обрамленной и ящичной композиции. Множество рассказов из наследия С. Сарай «Гөлестан бит-төрки» («Гулистан бит-тюрки»), М. Болгари «Нәһжел-фәрадис» («Открытый путь в рай») и др. являют собой пример воплощения некоторых особенностей жанра новеллы [Нуруллин, 1977: 77].

Но все же появление первых классических новелл на литературной арене было связано с творчеством Ш. Камала в начале XX столетия («Уяну» («Пробуждение»), «Буранда» («В метели»), «Сулган гөл» («Увядший цветок»), «Сукбай» («Бродяга»), «Депутат») и др.). Ш. Мухаммадов («Аз гына хата булган» («Ошибочка вышла»), «Судта» («На суде»)), Ф. Амирхан («Хәзрәт үгетләргә килде» («Хазрет пришел назидать»)), «Сәмигулла абзый» («Дядя Самигулла»)), Г. Губайдуллин («Исерек» («Пьяный»)), «Шомлы көн» («Тревожный день»)) с большим желанием использовали свойства новеллы в своих произведениях, применяя приемы, присущие этому жанру. В прозе советского периода успешные образцы жанра новеллы мы видим в творчестве Ф. Хусни, А. Еники, Ф. Шафигуллина, М. Хузина и др. В современной татарской литературе данный жанр не получает широкого

распространения [Әдәбият белеме сүзлеге, 1990: 123]. Тем не менее на рубеже двух веков были опубликованы новеллы З. Хакима, Р. Рахмана, Р. Зайдуллы, Г. Гильманова, А. Ахметгалиевой, получившие одобрительную оценку литературной общественности.

Хотя жанр новеллы имеет довольно большую историю, ее свойства и признаки, а также отношения с жанром рассказа по настоящее время вызывают споры. Поскольку в целом они уже достаточно полно изучены, то остановимся лишь на тех понятиях, которые являются опорными для нашего исследования. Жанр новеллы и его особенности рассматриваются в трудах И.В. Гете, В.Г. Белинского, М.М. Бахтина, В.В. Кожина, А.В. Лужановского, М.Б. Храпченко, Б.М. Эйхенбаума, Э.М. Шубиной и др. Вопросы развития жанра новеллы в последние годы в литературе разных народов, его сложные взаимоотношения с другими жанрами, а также трансформация жанра в отдельные периоды литературного процесса находят отражение в книгах и статьях Г.П. Поспелова, В.П. Скобелева, А.А. Нинова, В.Р. Аминовой, М.С. Барановой и др.

Перевод слова «новелла» с итальянского на русский язык подразумевает обозначение «новизны». «Это жанр повествовательной прозы, отличающейся динамикой в развертывании сюжета, строго выверенной композицией с отчетливо выделяемым пуантом и акцентированием коммуникативного момента в повествовании» [Поэтика..., 2008: 148]. В качестве основного признака авторами указывается парадоксальный сюжет, композиционное совершенство. Отдельные свойства жанра полнее раскрываются в сравнении с рассказом. Л.И. Тимофеев пишет следующее: «Небольшое художественное произведение, посвященное обычно отдельному событию в жизни человека, без детального изображения того, что с ним было до и после этого события» [Тимофеев, 1952: 123], то есть понятие, относящееся к форме произведения, он раскрывает, характеризуя его содержание. В.В. Кожин следующим образом рассматривает эти два

вида жанров: « ... новеллу и рассказ различают как повествование с острой, отчётливо выраженной фабулой, напряжённым действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ)» [Кожин, 1974: 309]. У другого литературоведа А.А. Нинова свой взгляд по данному вопросу: «Термин «новелла» применяется обычно для обозначения краткого повествования с острой фабулой и неожиданной, но закономерной развязкой. Рассказ в таком случае допускает большую авторскую свободу повествования, расширение описательного, этнографического, психологического, субъективно-оценочного элементов» [Нинов, 1971: 191].

Однако главным признаком новеллы является изображение чрезвычайных событий и явлений, их своеобразие и неожиданный финал. Это свойство отмечают почти все исследователи. Как пишет Б. Эйхенбаум, «Новелла должна быть построена на каком-либо противоречии, несоответствии друг другу, ошибке, контрасту. Но и этого мало. Новелла, как и анекдот, всю силу, все сливки должен приберечь для своего финала» [Эйхенбаум, 1925: 291].

В татарском литературоведении исследования в области жанра начинаются в начале XX века в трудах Г. Сагди, Г. Баттала, Г. Ибрагимова, Дж. Валиди. В своей книге «История татарской литературы» («Татар әдәбиятының барышы», 1912) Дж. Валиди выделяет основные роды литературы и определяет малые жанры прозы. В течение XX века жанр новеллы вызывал определенный интерес, были попытки изучить его с разных ракурсов. Ф. Хусни, будучи и сам признанным мастером рассказа, относительно жанра новеллы высказал весьма оригинальную, интересную и спорную точку зрения: «Если новелла, или как её представляют формалисты, новелла с «неожиданной развязкой» и построенная на «чрезвычайных» событиях, не служит моей эпохе, родной стране, моему народу и эстетическим принципам культуры народа, если в той новелле, да,

написанной точно по рецепту этих самых формалистов, в новелле с «неожиданной развязкой», построенной на «чрезвычайном» событии, не проступит теплота моей страны, не будет слышен шелест колышущегося овсяного поля на моей земле, не повеет грустью от могил моих предков, то какой толк нам от такой новеллы!» [Хәсни, 1945: 60]. Он считал, что неожиданный финал произведений не вносит ясности в сюжет и далее развивает свою мысль: «Подобная концовка новеллы не только не развязывает плавный ход сюжетного узла, наоборот, своим неожиданным финалом заново запускает его» [Хәсни, 1945: 61]. Литературовед И.З. Нуруллин, обращая отдельное внимание на данный вопрос, отмечает, что такие особенности, как краткость, необычность ситуации, неожиданный финал, свойственные жанру новеллы, не являются жанрообразующими качествами [Нуруллин, 1977: 37]. По этой причине, он предлагает рассматривать новеллу как один из видов жанра рассказа.

Разумеется, в первую очередь важно то, насколько новелла богата по своему содержанию, способна ли она заинтересовать читателя и, более того, оказать определенное воздействие на его духовные запросы. Во-вторых, новелла должна обладать «привлекательной внешностью», прекрасным гибким языком, увлекательным сюжетом. Эти требования служат дополнением к особенностям, свойственным форме и содержанию только новеллы. Жанр новеллы в плане формы и объема «привлекает» к себе читателя не многословием, а наоборот, своей недосказанностью. В произведении краткость придает ритмичность и мелодизм повествованию, усиливает динамизм хода событий, а резкие повороты рождают в душе читателя противоречивое чувство, вызывая ощущение беспокойства и тревоги. Поэтому, по нашему мнению, встречающиеся в новелле картины пейзажа, детали, мелкие явления – все вместе на одной волне должны двигаться в направлении концовки новеллы. Финал новеллы – это решающий момент, определяющий, как будут развиваться события, случившиеся с

героями. Он не включает в себя содержание будущих событий, но дает возможность читателю остановиться и подумать, прийти к определенным выводам.

«Новелла» по смыслу означает новизну, и этим самым дается намек на довольно важную сторону произведений данной формы, то есть предполагается, что произведения жанра малого объема способны улавливать и зафиксировать в себе бесконечно разнообразный и непрерывный поток жизни – происходящие в данный момент крупные и мелкие события в их первоначальном, новом виде. «Новеллы привносят в письменную литературу новый жизненный материал, события, которые до сей поры встречались лишь в фольклоре, рассказывались лишь в мзэзках. В силу этого, в отличие от традиционных произведений, этот жанр начинает отражать новое отношение к жизни, к людям разных сословий и социальных групп, к царящим в их среде морально-этическим нормам. По характеру эти новости могут быть и чрезвычайными, и весьма странными» [Хатипов, 2000: 184]. В качестве отличительных черт жанра отмечается отсутствие изобразительных элементов и психологической рефлексии, но наличие элементов символизации [Тимергалин, 2017: 560].

Говоря об отличиях между новеллой и рассказом и их жанровых особенностях, Ф. Хатипов подчеркивает следующую мысль: «Новеллу и рассказ некоторые ученые считают произведениями одного жанра, другие же рассматривают каждый из этих видов как самостоятельный жанр. В данном вопросе ближе к истине, кажется, срединная позиция. Действительно, новелла и рассказ не являются самостоятельными жанрами, резко отличающимися друг от друга, в то же время нельзя не заметить и небольших различий. Между ними имеются как общность, так и определенные различия. Каждый из них относится к малой форме эпического вида, друг от друга отличается лишь признаками, не носящими принципиального характера. Новеллу и рассказ было бы правильней рассматривать как две ветви

эпической формы малого объема» [Хатипов, 2000: 182]. Мысль И.З. Нуруллина о том, что «рассматривать рассказ и новеллу как два отдельных жанра, значит, безосновательно, есть только жанр рассказа» [Нуруллин, 1977: 38], развивается А.Г. Ахмадуллиным в «Словаре литературоведения»: «частный вид жанра рассказа, жанровая форма малого объема» [Әдәбият ..., 1990: 123]. Несмотря на то, что в этих рассуждениях остается место для споров, исследователи придерживаются единого мнения по основным свойствам новеллы: острота и компактность сюжета, неожиданный финал. «Хотя в некоторых новеллах освещаются отдельные стороны человеческого характера (ревность, жадность и др.), но и в них характер и событие не имеют одинаковых прав, характер существует в подчиненном положении. В современных новеллах роли меняются, характер завоевывает равные права с сюжетом. Далее, заметно смягчается и понятие «чрезвычайное», оно меняется, если так можно выразиться, и понемногу теряет былой авторитет. В ткань повествования проникают и вполне обычные повседневные обстоятельства. Но, тем не менее, острая ситуация и неожиданный финал в новеллах и сегодня считаются её важными свойствами», – пишет Ф.М. Хатипов [Хатипов, 2014: 47]. По нашему мнению, именно этим обусловлено наличие резкого сюжетного поворота в произведениях. Опираясь на вышеизложенные мнения, следует сказать следующее: новелла не должна служить только неожиданной концовке. Подобное композиционное построение сродни тому, будто мысли читателя вначале направили по одному руслу, а в конце повернули в совершенно противоположную сторону. Из-за чего читатель будет вынужден заново прочитать произведение и отыскать ту самую исходную мысль, которая служит намеком на неожиданную развязку в конце.

Композицию произведений в жанре новеллы принято рассматривать, условно разделяя на две группы: первая – это новеллы, построенные на остром сюжете, заканчивающиеся неожиданным финалом; вторая – это

лирические произведения, где на первый план выступает духовная жизнь героя. Во втором виде новеллы, помимо острой формы, резких поворотов, более всего отражается внутренний мир рассказчика. Как известно, в татарской литературе преобладал второй вид новеллы и в сегодняшней литературе именно второму виду отдается предпочтение. В новеллах данного вида читателя больше пленяют чувства лирического героя, эмоциональность, мотивы грусти и печали в его душевном мире, чем события, встречающиеся в ходе повествования.

В современной татарской литературе наблюдается активизация прозы, а являющиеся ее основными жанрами романы, повести и рассказы пишутся в большом количестве, занимая довольно значительное место в литературном процессе. Писатели стремятся к разнообразию жанров, выражая свои поиски художественного отображения мира и не ограничиваясь привычными жанрами. Примером служат произведения в жанре новеллы. Вызывает интерес определение места новеллы в современном литературном процессе и присущих только ей свойств, а также и выявление героя, олицетворяющих их в себе. Эта серьезная проблема исследуется нами на примере творчества известных прозаиков – Г. Гильманова, А. Муталлапова, З. Хуснияра.

Новеллы Г. Гильманова являют собой пример того, как произведения привносят в литературу новизну, касающуюся изучения и рецепции жанра новеллы, поскольку «в произведениях Г. Гильманова встречаются поиски новой формы, стремление к разнообразию, обращение к образам и явлениям, связанным с мифологией и фольклором, использование приемов гротеска, пародии, метафоры главного события» [Закиржанов, 2020: 85]. Сборники Г. Гильманова «Тозлы яңгыр» («Соленый дождь», 1993) и «Һәркемнең үз догасы» («У каждого своя молитва», 2018) содержат рассказы и новеллы. В последней книге автор представляет новеллы, размещая их в хронологическом порядке: новеллы, относящиеся к начальному периоду творчества (начиная с 1987 года) и написанные в последние годы. Такое

разделение позволяет выявить не только особенности творческого роста писателя, но и рассмотреть новеллы в плоскости общелитературного процесса. Тематика и проблемы, поднятые в произведениях, включенных в сборник, тесно связаны с детством автора, с его юношескими воспоминаниями. Данный подход он объясняет следующей задачей: «Казалось бы, выражая искреннюю любовь к родной земле, родному дому, нашим матерям, связанным с ними сакральным переживаниям и чувствам, как-то неловко ставить конкретные даты. Тем не менее, чтобы читателю стали более понятны мои душевные переживания, ход развития мыслей и взглядов, мое формирование как писателя, в этом сборнике я решил в конце каждого произведения обозначить год и день его написания» [Гыйльманов, 2018: 185]. Рассказы, вошедшие в эти книги, также разнообразны. В таких рассказах, как «Замана баласы» («Дитя своего времени»), «Өчәү» («Трое»), «Кашемир яулык» («Кашемировский платок»), событийность, стремление раскрыть характер героя хотя и находятся в центре внимания, однако там имеют место и отдельные признаки, свойственные новелле (острый сюжет, своеобразная развязка). Мы же обращаемся к произведениям, где отчетливо видна природа жанра.

Представленные в этих сборниках новеллы вобрали в себя нравственные и философские проблемы, встречающиеся в нашей повседневной жизни. Автора интересует его современник, осознание им смысла жизни, его желания и стремления, отношение к духовным и материальным ценностям. Через происходящие события в каждом произведении оригинальный образ рассказчика раскрывает позицию автора, внося ясность в дела и поступки героев, подводя читателя к определенным выводам.

В новеллах писателя сохраняются и традиционные признаки, свойственные этому жанру. Раскрывая сюжетные элементы, автор добавляет новые детали к характеристикам, что усиливает их влияние на читателей и

придает им более глубокую ценность. Психологическая новелла Г. Гильманова «Жилбэзек кыз» («Легкомысленная девушка») отличается также драматизмом сюжета. В основе структуры произведения лежит такая деталь, как письмо, которое и стала толчком развитию событий, приведших их к неожиданному завершению, к оценке героев. Современная молодежь встречается с широким спектром мнений о любви, что порождает разночтения в отношении моральных аспектов поступков. В событиях, которые происходят в жизни героев, отображается влияние любви на моральные устои человека. События начинают разворачиваться после того, как студент по имени Фарит получает любовное письмо от «первой красавицы» факультета – девушки Алсу. С содержанием письма парень знакомит и своего друга Фаниса. Тот объясняет получение письма тем, что якобы девушка просто пошутила, рассказывает, что видел ее в обществе других парней. Своим чрезмерным спокойствием и терпеливостью снискавший прозвище «трус», Фарит поддается сомнениям и не отвечает на письмо. Вскоре он уезжает в другой город на практику. Когда практика уже подходит к концу, он снова получает письмо – внутри находится приглашение на свадьбу от Фаниса и Алсу.

Автор в произведении практически не дает характеристику своим героям, они раскрываются лишь посредством их дел и поступков. Особенно успешно показаны душевное состояние и переживания Фарита с помощью приемов психологизма. При знакомстве с первым письмом Фанис называет Алсу «легкомысленной девушкой», но это еще ничего не объясняет читателю. Узнав о том, что девушка, признававшаяся в любви к Фариту, вышла замуж за другого парня, читатель приходит к выводу, что она действительно легкомысленная девушка. Фанис, которого выбрала девушка, тоже оказался двуличным и подлым человеком, действовавшим исподтишка. Читателю дана возможность самому строить догадки об их будущем. Неожиданный ход, резкий поворот сюжета в этом произведении

преподносятся как следствие встречи героя с неприятным, безнравственным явлением в жизни, что и подталкивает читателя к самостоятельным нравственным выводам.

Г. Гильманов в своих новеллах удачно использует художественные детали, образы предметов. В их числе мы встречаемся с такими деталями, как письмо, дневник, часы, серьги и т. п. С их помощью автор обостряет события, а дела и поступки героев приобретают напряженный характер, а также добивается обогащения событий нравственным и философским содержанием.

Произведение писателя «Көмөш алкалы кеше» («Человек с серебряными серьгами») хотя и содержит в себе повествовательность, похожую на рассказ, небольшую характеристику героя, однако такие признаки, как неожиданное событие, его развязка, композиционная стройность и открытость, позволяют рассматривать это произведение в рамках жанра новеллы. События начинаются с того, что многие с удивлением смотрят на человека, возвращающегося в родную деревню после долгих странствий на чужбине. Людей удивляют серебряные серьги в его ушах: *«Собравшийся народ сразу разглядел его серьги, одни, как бы говоря «береженого Бог бережет», отпрянули в сторону, другие же, наоборот, дабы получше рассмотреть странного человека, вплотную приблизились к нему»* («Жылып торган халык аның алкаларын шунда ук күрөп алды, берәуләр, «сакланганны саклар» дигән кебек, читкәрәк тайпылды, икенчеләр исә, киресенчә, бу сәер кешене якыннанрак күзәтү өчен, янына ук килделәр») [Гыйльманов, 2018: 10]. Рассказчику тоже кажется, что тот впервые оказался в этих краях. Однако и он не смог удержаться от желания подойти к странному человеку и задать вопрос о серьгах. Раскрывается поучительная история этих серег. Когда жил в городе, Салим тяжело заболел. Он был уже на краю отчаяния, но от матери начинают приходить «гостинцы», в итоге он выздоравливает и встает на ноги. *«Что бы он делал, если бы не было этих*

«гостинцев», присланных матерью из деревни?» («Нишләр иде икән ул, әгәр дә авылдан әнисе жибергән «күчтәнәчләр» булмаса?») [Гыйльманов, 2018: 10] – с этой мыслью он возвращается в родную деревню. Мать уже умерла, а дом обветшал и разрушился. Соседи сберегли, оказывается, сундук, оставшийся от матери, в котором находился небольшой сверток. А в нем он обнаружил квитанции, выдаваемые донорам с суммой оплаты за сданную кровь, и серебряные серьги. Салим был потрясен, узнав, что мать, сдавая свою кровь, спасла ему жизнь. Писатель мастерски иллюстрирует его размышления о прошлом и о настоящем, в особенности те моменты из детства, что связаны с воспоминаниями о матери. Размышления мужчины о человеческой жизни, о смысле существования дополняют новеллу философским содержанием. В итоге Салим дает себе слово до последней минуты жизни носить в ушах серебряные серьги своей матери. Произведение завершается мыслями рассказчика: *«Сияющие в его ушах серьги уже не казались мне неприглядными, а выглядели вполне подходяще к его янтарному оттенку загорелого лица... Моя душа беззвучно сотрясалась от рыданий в эту минуту...»* («Колагында янып торган алкалары инде минем күзгә шыксыз, ямьсез булып түгел, балки аның кояшта янган гәрәбәдәй йөзәнә килешле үк күренәләр иде... Күңелем сулкылдап-сулкылдап елый иде бу минутта...») [Гыйльманов, 2018: 11].

Другая философская новелла Г. Гильманова называется «Биш минут хақы» («Цена пяти минут»). Событие опирается на впечатления самого рассказчика и начинается как знакомство с дневником одного человека. В поезде внимание рассказчика привлекли часы на руке одного из пассажиров: *«...взгляд упал на его часы. Другие же ответили ему: «Восемь минут десятого». Должно быть, часы этого дядьки остановились»* («...Күзем аның сәгатенә төште. Башкалар «Унынчы сизез минут», – дип жавап биргәннәр иде ләса. Бу абзыйның сәгате туктаган булырга тиеш») [Гыйльманов, 2018: 191]. В этот момент странный человек у своего соседа тоже

интересуется, который час. Раздумья рассказчика сменяются чувством удивления: *«Вот те раз! Имея свои часы на руке, этот субъект у других спрашивает, который час. Интересно...»* (*«Менәтерә мә! Кулында үз сәгатә була торып, башкалардан вакыт сорап йөри бу бәндә. Кызык...»*) [Гыйльманов, 2018: 191]. Очнувшись от своих мыслей, рассказчик задает вопрос об этом. Перед читателем разворачиваются события, происходившие шесть лет тому назад. Этот странный человек однажды получил телеграмму о том, что его мать находится в тяжелом состоянии. Однако он не успевает проститься, мать скончалась перед его приездом. Сердце матери перестало биться ровно в час дня, он опоздал всего на пять минут. Герой новеллы спустя год снова получает телеграмму такого содержания: *«Отец в тяжелом состоянии, скорее возвращайся»*. Хотя он как можно скорее тронулся в путь, но снова не успел. Отец покинул этот мир ровно в пять минут второго, герой же опять опоздал на пять минут. Часы странного человека тоже показывали именно это время. Это явление автор описывает как чрезвычайное происшествие: *«Перед смертью отец спросил о времени. Видно, отец понимал, что умирает, и свой последний вздох приурочил ко времени смерти матери»* (*«Әткәй үләр алдыннан вакыт сораган. Күрәсең, әткәй белеп үлгән, үзенең соңгы сулышын да әнкәйнең вафат булу сәгатенә туры китергән»*) [Гыйльманов, 2018: 192]. Таким образом, автор держит своего читателя в напряжении в течение всего произведения, лишь в самом конце приводит к неожиданной развязке. Прекрасный язык, описание состояний и явлений, обращение к миру мечтаний – все это привлекает читателя, не позволяя ослабить внимание к ходу развития сюжета. Событие, призванное поставить точку в финале новеллы, заключается в следующем: странный человек ехал в поезде, оказывается, на свадьбу сына своего брата. Автор сообщает читателю, что время входа молодых в зал торжеств ЗАГСа назначено именно на пять минут второго. Таким образом, эта новелла привлекает внимание отображением поучительных историй – пять минут времени могут сыграть

фатальную роль и оставить незабываемый отпечаток в жизни человека. Через эти события автор поднимает важные нравственные и философские проблемы: жизнь так коротка, что следовало бы порой остановиться и подумать об истинных ценностях бытия.

В детской и подростковой литературе Г. Гильманов создал уникальный стиль, делающий его работы особенными. Каждое его произведение наполнено оригинальной символикой, в которой скрыты глубокие смысловые нюансы и философские идеи, а также отражен национальный колорит [Минһажева, 2019: 162]. С целью пробуждения и развития фантазии, мира мечтаний читателя, более полного и всестороннего освещения жизненных событий Г. Гильманов обращается и к приемам мистики, романтических мечтаний. С примером удачного отражения подобного подхода мы встречаемся в новелле «Илаһи көн» («Божественный день»). В этом произведении, которое можно назвать новеллой-сказкой, изображаются события прошлого. Во время весеннего половодья сын деревенского муллы Шаехзаде наступает на кусок льдины и уплывает. Деревенский люд ничем не мог помочь. Однако неожиданно случается чудо, льдина, на которой стоял парень, отделяется от бурного потока и прибывает к берегу, а ее пленник спасается. Введение произведения погружает читателя в величественную силу природы, что вызывает ассоциации с картинами окружающего мира из различных рассказов. Г. Гильманов придает особую эмоциональную окраску картине ледохода: *«...наблюдать за тем, как бело-голубые льдины, ударяясь друг о друга, рассыпаются на мелкие кусочки, как вспарывая темную гладь воды, успокоившейся лишь на мгновение, неожиданно дыбятся вверх громадины льда, будто желая взлететь в небо, но тут же, теряя мощь, шумно шлепаются обратно, было и интересно, и тревожно»* («... аклы-зәңгәрле бозларның бер-берсенә бәрелеп, таралып төшүен, шундый ук мәһабәт бозларның бер минутка гына тынычланып торган су тизлеген ватып-җимереп калкып чыгуын, күккә ашарга теләп тә, егәрләре бетеп,

шапылдап суга килеп төшүен карап тору кызык та, шомлы да иде») [Гыйльманов, 2018: 22]. Используя знаки-символы, метафоры, автор создает мифический образ. Здесь он преподносится как некое страшное существо, рождающее бурное половодье, – *«распластавшийся на дне речки зверь»*, который ввергает деревенское население в тревожное состояние. В ходе весеннего ледохода оказавшийся в бедственном положении Шаехзаде раскрывается как праведная душа. В произведении он наделен выразительными эпитетами: *«белый сверток», «безгрешная душа»*. *«Распластавшийся на дне речки зверь»* в качестве аллегорического образа играет роль испытания для людей с чистой душой. Сыну муллы он не только не причиняет вреда, а, наоборот, помогает в его спасении. Бурное половодье, обретая символический оттенок, с одной стороны, используется в смысле испытания, преграды, с другой стороны, оно воплощает в себе силу Всемогущего Аллаха. Таким образом, *«зверь со дна речки»*, до этого забравший жизни немало количества людей, на этот раз совершает неожиданный шаг – спасает человеческое существо. Нравственный вывод: дела и поступки человека раскрываются в связи с его праведными деяниями. Эпитет, символ и своеобразная деталь создают волнующий финал, который позволяет нам оценить произведение как новеллу, благодаря необычайным обстоятельствам.

В творчестве Г. Гильманова мы встречаемся с оригинальной формой жанра – новеллой-парчой. В науке парчой (фрагментом) называется миниатюрная запись, вобравшая в себя чувства и переживания, философские мысли и наблюдения автора, родившиеся по тому или иному поводу. Г. Гильманову удастся создать произведение, объединившее свойства двух жанров. Как отмечает сам автор, в новеллах-парчах эпическое начало обильно приправляется лирическим звучанием (мелодикой). Чем более усиливается чувственное начало, тем короче становится произведение. Поэтому новеллу-парчу можно назвать самой короткой формой этого жанра.

В «Изге сүз» («Священном слове») также присущие жанру новеллы свойства нашли отражение внутри небольшого по объему произведения. Создание одного события внутри другого – это то, что автор искусно подает в новелле-парче. Основное происшествие состоит из воспоминаний односельчанина рассказчика Салиха-абый. Конец Великой Отечественной войны. Эпизод, связанный с этим обстоятельством, передается следующим образом: *«Гонец, мчавшийся из района с вестью о победе, первым встретил на своем пути немого Салиха. Он велел ему забраться на самое высокое место в деревне и во всю мощь прокричать: «Победа!» («Районнан жиңу хэбаре алып килгән чапкын юлына беренче булып әпә Салих очраган. Ул аңа авылның иң биек урынына менеп, «Жиңу!» – дип кычкырырга кушкан»)* [Гыйльманов, 2018: 220]. Конечно же, гонец, несущий радостную весть, не стал расспрашивать, кто такой Салих, может ли он разговаривать или нет, сообщив ему эту весть, он умчался дальше. Салих тоже хотел как можно скорее донести радостную весть до своих односельчан. Стараясь выполнить данное ему поручение, он поднимается на гору и во все горло кричит: «Победа!», таким образом прошла его немота и он заговорил. Короткое событие завершается следующим образом: *«Достоверна ли эта байка, точно не могу сказать. Если спросить об этом самого Салиха-абый, то он только грустно улыбается, глядя на вершину горы...» («Бу сөйләк дөрестермә юкмы, төгәл генә әйтә алмыйм. Салих абыйның үзеннән кабат сорасаң – үр тавына карап моңсу елмая гына...»)* [Гыйльманов, 2018: 220]. В произведении повествуется вроде бы о коротком событии, однако его внутренняя энергия, сила воздействия весьма велика. Война, как всенародное горе, отпечаталась в каждой душе. Поэтому ничто не может сравниться с радостью победы. Она обладает такой мощью, что способна влиять не только на духовную силу, но и на физическое состояние человека. Именно это и обостряет событие, рождает неожиданное состояние. Герой этого произведения Салих хотя и показан только в одном, но чрезвычайно важном

деле, он запоминается как образ, отражающий дух своей эпохи. Главной особенностью новелл Г. Гильманова выступает их психологическая и философская направленность на раскрытие характера героя, умение во всех подробностях описывать состояние человека, его эмоции, появление в центре новелл мифологических образов, привносящих новизну в современную татарскую литературу.

В современной татарской литературе одним из авторов, получившим признание своими рассказами и новеллами, посвященными деревенской жизни, является Амирджан Муталлапов. Его новеллы повествуют о быте, традициях и культуре татарского народа. В отличие от других писателей, свои произведения малого объема и с открытым сюжетом он называет новеллами. Так, его произведения, обладающие неожиданным поворотом или краткой развязкой, составляют некий синтез с признаками рассказа и новеллы.

Книги автора «Без дә малайлар идек...» («И мы были мальчишками...», 2014) и «Шобага» («Жребий», 2013) включают в себя рассказы и новеллы. В последних освещаются разные аспекты бытия, темы любви, дружбы и патриотизма, поднимаются социальные и моральные проблемы современности. Писатель мастерски изображает внутренний мир и эмоциональное состояние своих героев, что позволяет читателю понять их чувства и сопереживать вместе с ними. Амирджан Муталлапов подспудно убеждает читателя в необходимости сохранения культурного наследия татарского народа и, подчеркивая важную роль традиций, обращает внимание на духовное богатство и семейные ценности.

Новеллы А. Муталлапова весьма богаты и разнообразны по тематике. В них находят отражение актуальные вопросы, начиная от освещения исторических событий и до жизнедеятельности реально действующих лиц современности. Автор ставит в центр повествования повседневную жизнь простого деревенского жителя, то, как он ведет хозяйство, трудится на земле,

строит взаимоотношения с односельчанами. Заметим, что в этих новеллах нет резких поворотов, они напоминают, скорее, короткий рассказ. А. Муталлапов обогащает присущие этому жанру особенности простотой и искренностью, так как «новелла не гасит творческую искру художника-рассказчика, а позволяет ему по-разному раскрывать свою индивидуальность» [Хәсни, 1945: 55-62]. Этот жанр требует плотности и заманчивости сюжета. Писатель стремится к этому, однако временами чрезмерно увлекается бытовыми деталями. Также напряженность сюжета смягчается тем, что произведения посвящены только деревенской жизни. Например, в произведении «Карга баласы» («Вороненок») автор подробно, с помощью богатых изобразительных средств повествует о том, как он на обочине дороги увидел беспомощно трепыхавшегося вороненка, принес его домой и как, опасаясь нападения кошки, поместил вороненка в пустующий кроличий домик в саду и дал ему пищу. В этом коротеньком произведении автор находит место для изображения того, как вороненок готовится вступить в «большую жизнь»: подробно, в деталях рассказывая, как оглушительным карканьем откликнулась стая ворон, увидев сидящего в гнезде вороненка, как подружились вороненок и кошка, как в доме стали появляться осколки стекла, мелкие монеты, куски блестящего металла и т.д. В конце содержится намек на некий поворот сюжета, когда рассказчик, вернувшись с работы, с большим удивлением обнаружил лежащие на столе карманные часы с цепочкой, но это осталось всего лишь «интересной деталью». Хотя в новелле не повествуется о последующих событиях, но произведение заканчивается следующим образом: *«Вот уже два года часы с цепочкой висят на гвозде, специально прибитом к стене. (...) Зажав во рту какой-нибудь блестящий предмет, кажется, вот-вот в окно влетит наш вороненок» («Менә инде ике ел чылбырлы сәгать стенадагы кадакка эленеп тора. (...) Авызына ялтыравыклы эйбер кабып, тәрәзәдән менә-менә каргабыз очып кайтып керер сыман»)* [Муталлапов, 2014: 106].

Произведения А. Муталлапова вызывают интерес тем, что на первый план он ставит общечеловеческие вопросы о взаимосвязи между миром людей и природой, об основополагающих законах бытия. В этой связи рассмотрим его философскую новеллу под названием «Игелек» («Благое дело»). Хотя сюжет опирается на вполне знакомое всем событие, новелла привлекает внимание мастерским построением сюжета и компактностью. События начинают разворачиваться с того, что мальчишка по имени Ильдар на лыжах катается с гор, он в чудесном настроении и наслаждается прекрасными видами окружающей природы. Как и свойственно новелле, сюжет в нескольких местах делает резкий поворот: внезапно ухо мальчика улавливает чужеродный голос, затем Ильдар видит попавшую в капкан большую серую собаку, и даже узнает, чья это собака – все это держит внимание читателя в напряжении. Мальчик находит способ вызволить собаку из плена и помогает ей выйти из леса, а потом провожает её до дороги, ведущей в соседнее село. Развязка событий происходит явно в пользу назидательности: однажды на речке во время купания начала тонуть трехлетняя сестренка Ильдара – Альфия, далее повествуется, как с противоположной стороны большая серая собака стремглав кинулась к речке, ухватила ребенка за одежду и поплыла на берег. Произведение заканчивается тем, что мальчик и собака узнали друг друга. Учитывая, что чувства и переживания, философские размышления по поводу происшедших событий здесь выходят на первый план, произведения А.Муталлапова, можно было бы назвать лирическими новеллами.

В современной татарской литературе к числу тех, кто пробует себя в жанре новеллы, относится и писатель З. Хуснияр. Его «проза охватывает разные жанры, обращается к разным литературным направлениям, автор дает собственную оценку времени, в котором живет, облекая ее в разные формы, и передает на суд читателя» [Эбүдарова, 2017: 156]. Л. Абударова в своей статье приводит слова самого литератора: «Обновление жанра новеллы – это

требование времени. Наша эпоха сама как новелла ошеломляет своими неожиданными поворотами» [Эбӯдарова, 2017: 156]. Критики расценивают З. Хуснияра как достойного продолжателя традиций известных мастеров пера – Гаяза Исхаки, Фатиха Амирхана, Ибрагима Гази, Фатиха Хусни, Магсума Хузина и др. [Лерон, 2007: 105]. Отмечается отражение серьезных проблем современности в произведениях: «Если среди многочисленных произведений прозы Зиннура Хуснияра мы обратим внимание на самые яркие жемчужины в его творчестве, то заметим, что освещаемые в них общественные отношения, взгляды на личность и философию, а также проблемы человека, связанные с происходящими изменениями в социуме, преподносятся в одной связке с философскими проблемами» [Гайнуллина, 2023: 148]. З. Хуснияр завоевал симпатии широкого круга читателей своими произведениями, в которых органично сочетаются особенности и признаки новеллы и рассказа. Его новеллы написаны на иносказательном языке, порой колючем, богатом на сатиру и юмор, и адресованы подготовленному читателю.

Новеллам З. Хуснияра присуща одна особенность – события начинаются внезапно, а события прошлого разворачиваются в ходе повествования согласно кольцевому построению композиции сюжета. Например, новелла «Парлы бию» («Парный танец») начинается следующим предложением: «*Когда перед Сабантуем они приехали в деревню, весь народ «ахнул»*» [Хуснияр, 2020: 17], чем создает интригу для читателя относительно героев произведения. Рассказчик в этом произведении постоянно доказывает, что чувство любви является самой высшей из чувств, а национальное бытие, духовные ценности зависят от силы этого чувства. В произведении «Парный танец» посредством образа парного танца автор возводит любовь до ранга истины, скрепляющей воедино смысл жизни и бытие человека, а самого рассказчика ставит в позицию человека, постигшего эту истину и стремящегося донести ее до читателя [Гайнуллина, 2023: 150]. В этой

новелле, построенной на философии бытия, законах человеческого сосуществования, наиважнейшая роль любви в жизни человека утверждается как главная идея, пронизывающая весь ход событий. Автор посредством отдельных событий и явлений дает подсказку-ответы на волнующие рассказчика вопросы. Философию любви автор раскрывает в преломлении через деревенскую жизнь и праздник Сабантуй: *«Сабантуй для меня был прекрасен потому, что там была Файруза!.. Не могу знать, конечно: может и сейчас Сабантуй интересен подросткам, у которых есть свои «Файруза...» («Сабан туге минем өчен Файруза булганга матур иде!.. Белмим тагы: балки «файрузаларе» булган яшүсмерларга эле да кызыктыр ул Сабантуй...»)* [Хәснийяр, 2020: 17]. В центре произведения оказались судьбы героев, которые из-за несчастной любви, встреченной на жизненном пути, так и не смогли найти себя в этом огромном мире. Заслуживает внимания тот факт, что, свободно владея всей палитрой изобразительных средств, используя аллегорические образы, сравнения, З. Хуснийяр добивается обогащения содержания произведения. Скажем, для освещения отношений рассказчика с Зухрой, человеческая память сравнивается с паутиной.

Еще одна особенность новелл З. Хуснийяра – название произведения обладает свойством сильной позиции. В новелле «Парный танец» название само звучит как символ сильной любви, и оно преследует героев произведения до конца повествования. Дело в том, что образ «парного танца» «появляется» только тогда, когда герои испытывают взаимное чувство любви. В произведении возникает другой танцор, который исполняет парный танец лучше, чем главные герои. А это в свою очередь выражает некое угасание чувств. На рассказчика, которому довелось пережить измену Файрузы, сильное впечатление производят слова Зуфара: *«Люди до сих пор вспоминают, как тогда вы вдвоем исполнили парный танец!» («Теге чакта сезнең икегезнең ничек парлап буюегез хакында һаман да сөйләләр эле!»)* [Хәснийяр, 2020: 19]. Отношение этого героя к Зухре, которая намного

моложе его, автор также связывает с танцем. Тем не менее, рассказчик, повествуя читателю об этих событиях, всю жизнь тоскует по Файрузе. Произведение начинается с яркого события – Сабантуя – и завершается тоже Сабантуем. Чтобы убедить читателя в том, что в заветном уголке души рассказчика все еще жива его роковая любовь, автор применяет прием повторения события. С течением времени, любовь Булата к Файрузе постепенно угасает, она уже еле тлеет где-то в глубине души, в итоге парень своей спутницей жизни выбирает Зухру. Как и свойственно новелле, в конце произведения они, подчиняясь зову души, вновь встречаются на Сабантуе.

3. Хуснияр, сравнивая влюбленную пару с птицами счастья, и в конце произведения использует прием сильной позиции. Как и свойственно психологическим новеллам, продолжение истории новеллы «Парный танец» вверяется воле и фантазии самого читателя, и завершается следующим образом: *«Мы, внимая угасающему голосу звезд, сорвавшихся с Божественных небес, под мелодичное стрекотанье стройного хора сверчков притягиваемся друг к другу для парного танца, и начинаем плавно кружиться»* («Без, Илаһы кугеннән атылган йолдызларның сүнен барган тавышын тыңлый-тыңлый, бакчадагы чикерткәләр сайраган көйгә парлашып, жай гына әйләнергә керешәбез») [Хәснийәр, 2020: 27]. Таким образом, название новеллы служит цели раскрытия основной идеи произведения.

3. Хуснияр в своей новелле «Тажлы мэхәббәт» («Любовь с короной») в центр ставит образ одинокого, страдающего, ищущего свое место в жизни героя, рассматривая философию любви в плоскости духовных ценностей. Произведение, где повествуется воспоминания рассказчика о своей жизни, носит характер размышления-анализа. Философские раздумья о любви в произведении как бы вращаются вокруг девушки по имени Зухра. Повествователь ищет ответ на вопрос: «Что же такое любовь?» и свою любовь к Зухре называет: *«огненная точка, которая жжет на уровне*

грудь». В целом, в новелле много крылатых выражений. Например: «наверное, в мире нет большего наказания, чем жить с нелюбимым человеком»; «романтиками становятся только те, кто в юности сгорал в пламени любви»; «в этом мире, оказывается, нет ни справедливости, ни равенства»; «весь мир, оказывается, состоит из «химии!»; «бурю» надо вовремя обуздать»; «молодость – безумство»; «человек, не сумевший соединить свою судьбу с избранником своего сердца, потом всю жизнь будто не в себе»; «любовь это такая вещь, которая как напасть сваливается на голову человека» («яратмаган кеше белән яшәүдән дә авыррак жәза юктыр бу дөньяда»; «вакыт адам баласының Ходай тарафыннан бирелгән елларын гына түгел, күл-елга, хәтта диңгез суларын да кимерә, суыра, эчә»; «яшь чагында мәхәббәт утында дөрләгәннәр генә хыялый була»; «дөнья бер дә гадел һәм тигез түгел икән»; «дөнья «химия»дән тора икән ләбаса!»; «давылны вакытында йөгәнләргә кирәк»; «яшьлек – жүләрлек»; «йөрәге сайлаган сөйгәне белән кушыла алмаган адами зат гомере буе иләс-миләс була»; «мәхәббәт ул яшькә карап тормый»; «мәхәббәт дигән нәрсә адам башына төшә торган бер афәт инде ул»). Подобные афористично звучащие мысли словно дают оценку характеру главного героя, потому что он называет себя человеком, «загнанным в духовную стеклянную химическую «пробирку».

3. Хуснияр на примере новеллы, построенной на философии экзистенциализма, для характеристики иного вида бытия придумывает термин «жалкая философия». «Моя несчастная любовь, вон, на какие мысли толкает меня. Моя безответная любовь, искренние любовные чувства закипают во мне в жалкую философию о нравах народа. Как от способа заливать кровавую рану «перекисью», должна же быть какая-то польза, должны же они очистить дух» («Бәхетсез мәхәббәтем, энә, нинди фикерләргә этәрә мине. Жавапсыз гыйшыкым, эчкерсез ярату хисләрем, халык холкы турында мескен фәлсәфә кайнатып чыгара. Канлы жәрәхәткә «перекись» салган кебек, файдалы

булырга тиеш ич инде бу, рухны сафландырырга тиеш») [Хәснийр, 2020: 35], терзается душа рассказчика. Постоянно встречающийся в произведении образ озера с водяными лилиями служит признаком любви и счастливых мгновений в жизни героя. В новелле «Любовь с короной» душевные терзания героя, попавшего в ловушку несчастной любви, предлагаемые в виде дневниковых записей, переплетаются с философскими размышлениями о поиске путей избавления от этой ловушки. Авторский язык, насыщенный крылатыми выражениями, не только привлекает внимание читателей, но и обогащает современную новеллу новыми свойствами.

Новелла З. Хуснияра «Рәхәт» («Блаженство») – авторская находка. В произведении, написанном в сатирическом духе, в центре оказывается герой по имени Ниязбик, живущий в обществе слабохарактерных, бессильных и трусливых людей. «Авторская философия формируется через неожиданную подачу мотива страха. Страх формирует общественное сознание, превращающее в обыденность клевету на родственника, чтобы посадить его в тюрьму, оправдывающее любую распущенность нравов и т.д. И надевание наручников на руки, протянутые для теплой встречи, как повторяющееся событие, получает символическое звучание при создании обычного портрета современного человека» [Гайнуллина, 2023: 151]. Ниязбик Рахмаев изображается настолько контрастным в сравнении с односельчанами, что это бросается в глаза и способствует разоблачению доведенных до абсурда человеческих качеств: состояния животного страха у духовно неразвитых людей, чувства зависти и недоброжелательности, проявляющиеся в их повседневном бытовом поведении. События не получают развязки до конца новеллы и держат читателя в некотором напряжении. А Ниязбик сам – идеал писателя. Свойства его характера до такой степени идеализируются, что он якобы даже не замечает насмешек над собой, не чувствует подвоха со стороны окружающих, в каждом человеке видит только доброе начало. В произведении Ниязбик представлен как философ, своей открытой улыбкой,

неординарным мышлением разительно отличающийся от остальных. Говоря в целом, новелла З. Хуснира «Блаженство» несколько отличается от других его произведений, поднимая социальные проблемы человечества, своих героев он изображает в контрастной плоскости, размышляет о моральном облике, воспитании современного человека, разоблачает равнодушие отдельной категории людей, дает психологическую оценку их образу жизни и исповедуемым ценностям, однако анализ изменения характера героя исходя из такой особенности жанра, как неожиданные повороты сюжета, он вверяет своему читателю.

Таким образом, в современной татарской литературе относящиеся к жанру новеллы произведения занимают важное место, и они по построению сюжета, его завязки и развязки в основном соответствуют характеристикам, принятым в литературоведении. В новеллах присутствует неожиданность в качестве основного свойства, тем самым вовлекая читателя в происходящее событие, овладевая его чувствами, зачастую через неординарные явления, не укладывающиеся в привычную логику бытия, подводит к серьезным размышлениям. Авторы в своем творчестве опираются на жанровые формы, редко используемые в современной татарской прозе: психологическая новелла, философская новелла, новелла-сказка и новелла-парча.

В современной прозе чаще всего новеллы делятся на два типа: 1) новеллы, построенные на остром сюжете и заканчивающиеся неожиданным финалом, и эти новеллы, преимущественно, основаны на юморе, сатирическом материале; 2) лирические новеллы, лиризм в которых выражается в новелле не в остроте формы, резких поворотах, а во внутреннем мире рассказчика, его специфических переживаниях, и такие новеллы играют роль в формировании у читателя определенного душевного состояния. Мы с уверенностью можем сделать вывод, что в татарской литературе отдается предпочтение лирическим новеллам. Выделяются не столько интересные события, которые встречаются в таких новеллах в ходе

повествования, сколько эмоциональность, грусть лирического героя. А также в произведениях применяется прием «событие внутри события», проблемы бытия зачастую преподносятся в аллегорической форме и тем самым усиливают эффект неожиданности. В целом, писатели посредством своеобразных свойств и признаков жанра новеллы способствуют показу серьезных проблем окружающей действительности, что служит обогащению и жанровому разнообразию современной татарской прозы.

В новеллах Г. Гильманова в центре повествования духовный мир нашего современника, поэтому авторское отношение к литературным деталям помогает добиться более целостного восприятия характера его героев. Обращаясь к прошлому и настоящему героя, через его мечты, надежды Г. Гильманов мастерски передает состояние человека в неожиданных ситуациях. А. Муталлапов в своих новеллах обращается к повседневной жизни обычного деревенского жителя и через эмоциональное состояние своих героев раскрывает его внутренний мир, позволяющий понять чувства героев и сопереживать им. Главный герой в новеллах З. Хуснияра – ищущий свое место в жизни человек. Перед читателем постепенно открываются обстоятельства, причины, в силу которых он оказался в кризисном положении. Своеобразное начало и конец произведения, а также умело найденное автором название также способствуют раскрытию сложной и противоречивой судьбы героя, тем самым делает образ узнаваемым.

Таким образом, в современной татарской новелле образы героя или рассказчика играют важную роль, которую можно определить как жанрообразующую. Это еще более сближает новеллу с рассказом.

3.3. Специфика жанра нэсер и художественные средства ее выражения

В результате поисков в области формы и содержания, которые велись на стыке двух веков, особенно широкое звучание получили жанры рассказа и новеллы. Как одна из форм малого жанра, нэсер также претерпевал серьезные качественные изменения. Они связаны, в первую очередь, вниманием авторов к внутреннему миру человека. В свою очередь, это приводит к поиску путей раскрытия личности в тесной связи с окружающей средой. В результате, в произведениях этого жанра, наряду с возрастанием внимания к элементам психологизма, довольно большое место занимает и философское начало в качестве поиска ответа на вызовы современной действительности.

Нэсер – это арабское слово, которым обозначают «произведение, написанное прозой». Корни данного жанра уходят в арабскую литературу Средневековья, где он был особенно популярен и широко распространен [Абдрафикова, 2014: 212]. В средние века появляются успешные примеры речи, сочетающей рифму и ритм, тесно связанные с формой произведения. Как известно, такие приемы «повторяются и используются для передачи эмоционального состояния и динамики произведения» [Заһидуллина, 2007: 128]. В татарской литературе нэсер как один из малых жанров прозы формируется в начале XX века и уже в тот период получает широкое признание в литературном процессе. В это время происходят поиски в области содержания и формы литературных произведений. В качестве одной из форм писатели начинают создавать короткие произведения, в которых чувства и переживания человека занимают особое место, подчиняясь определенному ритму. Чтобы подчеркнуть, что такие «ритмичные произведения» не являются стихотворениями («назм»), авторы используют термин «нэсер», означающий прозу.

Сегодня жанр таких произведений принято определять как «проза в стихах», близкое к поэтической речи по своей эмоциональности и ритмической структуре. В качестве отдельных признаков его характеризует

то, что это «ритмическое (метрическое) и рифмованное прозаическое произведение» [Заһидуллина, 2007: 128]. Иными словами, нэсер (на арабском языке означает «рассыпанную речь») – это обычно небольшое по объему эмоциональное, близкое к поэтической речи лирико-патетическое прозаическое произведение. В зависимости от объема существуют случаи, когда произведения, называемые «рассказом» или «повестью», также именуется «нэсер» в связи с наличием эмоционального содержания. Например, произведение Г. Рахима «Итиль» («Идел») написано в жанре «повесть». Однако в журнале «Идел» [Рәхим, 2009: 12-33] опубликовался в рубрике «нэсер», подчеркивая, что содержание, эмоциональность и передача чувств соответствуют требованиям этого жанра. Исследователь жанра З. Бакиров дает такое объяснение: «Нэсер – это небольшие прозаические произведения, напоминающие лирическую поэзию по своему стилю и пафосу. В русской литературе его также называют «проза с элементами поэзии» («стихотворение в прозе»). У нэсера есть свои уникальные особенности, которые отличают его от других жанров. В нем характер не изображается через завершённые события, а показывается лишь в определенный момент этих событий. Такое изображение образа способствует краткости нэсера. Вместо прямого отображения отдельных явлений реальности в нэсере на первом плане стоит изображение переживаний лирического героя, возникающих в результате встречи с теми или иными жизненными явлениями» [Бакиров, 1960: 142]. В других литературах также существует жанр, близкий к определению «стихи в прозе». Прозаическая поэзия или поэзия в прозе – это, с одной стороны, близкая к поэзии промежуточная форма, с другой стороны – ритмическая проза. Однако проводить полную аналогию между ними не следует. Как отмечает А.З. Хабибуллина, в их поэтике есть общее основание. Особое место и в нэсерах, и в стихотворении в прозе занимает ритм, который создается разными способами, в том числе с помощью повторов, пауз, инверсии и т. п.

Справедливо утверждать, что ритм как свойство поэтики стиха, складывающейся в сфере разных национальных языков, по-своему передает их уникальность. Необходимо иметь в виду, что нэсер и стихотворение в прозе сложились в контексте разных типов культур и национальной идентичности татарского и русского народов [Хабибуллина, 2018: 230]. Разные тропы, интонационно-синтаксические построения, ритмические фигуры, с одной стороны, помогают индивидуализации речи, а с другой стороны, усиливают эмоциональность речи. Из простейших тропов сравнение, эпитет, метафора, синекдоха и др., а также из ритмических фигур риторический вопрос и риторическое обращение, анафора, рефрен, инверсия и др. во множестве используются в современных нэсерах. Как бы то ни было, в жанре нэсер, стоящем очень близко к лирическим стихотворениям, ритм нисколько не отвергается. «Поэтому мы, конечно, имеем право говорить о ритме нэсера. Но его нельзя отождествлять с поэтическим ритмом» [Бакиров, 1960: 142]. Д. Сулейманова называет нэсер жанром, находящимся между прозой и поэзией, и продолжает свою мысль следующим образом: «Чтобы написать нэсер, писатель должен быть в какой-то мере поэтом. Я бы назвала это поэтической прозой» [Сөлэйманова, 2019: 27]. Поэт Р. Салах же ставит под сомнение популярность нэсера. Он ставит его на уровень оперы и балета. Анализируя состояние нэсера, он творчески подходит к вопросу: «Нэсер – это тонкое искусство, драгоценное и тихо читаемое. Писать нэсер принципиально отличается от создания стихов. В поэзии ты близок к жизни, тогда как в нэсере необходимо дистанцироваться от реальности. Нужно погрузиться в тему, ощутить состояние прозы и жить ею, чтобы перейти в иной мир. Поэтому нэсер действительно является высоким искусством» [Сөлэйманова, 2019: 28]. Таким образом, подчеркивается, что нэсер обладает эмоциональностью и внутренней ритмикой, близкой к поэтической речи, часто построенной на антитезах, без последовательного развития сюжета, и в

ней рассказывается лишь о каком-то важном событии и герое, а пейзажные сцены и лирико-философские размышления выходят на передний план.

В начале XX века в татарской литературе в творчестве Ф. Амирхана, М. Ханафи, А. Тангатарова и др. появляются успешные образцы нэсера. В этих произведениях, в целом, звучат мотивы социального и политического неравенства, размышления о человеческой судьбе, субъективные переживания по поводу различных событий. В нэсере на первый план выходят не события и не герои, участвующие в них, а отношение героя к этим событиям, его чувства и переживания, стремления и желания. Однако «лирический герой не занимает резонерскую позицию, он делится своими сердечными чувствами с читателем, обращается к нему напрямую, призывает его к чему-либо, побуждает. И именно поэтому романтическое стремление в нэсере почти всегда получает преимущество, придавая ей патетический оттенок, приближая её к публицистике» [Татар ..., 1989: 115-116].

Как показано в предыдущем разделе, развитие жанра нэсер в татарской литературе было неравномерным. Возрождение в начале XX века продолжилось и после революции 1917 года (М. Максуд и др.). Однако, с уменьшением внимания к личности, на первый план вышли государственное строительство и коллективизация, что привело к угасанию жанра. Возрождение нэсера стало особенно заметным в творчестве А. Еники, например, в его произведении «Мэк чэчэге» («Цветок мака») воссоздается ситуация времен Великой Отечественной войны. В последующие годы, из-за внешних факторов и внутренних противоречий, количество нэсеров значительно сократилось. Второй подъем этого жанра, который занял достойное место в литературном процессе, пришелся на 1960-е годы [Хатинов, 2000: 234].

Конец XX – начало XXI века в прозе отмечен тем, что жанр нэсер стал характерен лишь для некоторых авторов. Однако это не свидетельствует о его угасании. В этом жанре успешно работают Р. Галиуллин, Г. Гильманов,

М. Кабиров, Р. Рахман, Ф. Яхин, И. Набиуллина и др. Авторы стремятся охватить различные аспекты жизни. При этом их в первую очередь интересует сохранение традиций, образа жизни татарского народа. Писатели стремятся отразить именно этнические особенности через присущие человеку качества, как результат его действий. Это приводит к обращению приемам психологизма.

Развитие нэсера, его распространение тесно связаны с наличием, эволюцией данного жанра в родственных литературах. В башкирской литературе, как отмечает Г.Х. Абдрафикова, развитие этого жанра в XX веке было неравномерным. В начале века на первый план выходила противоречивая личность, выступающая против социального неравенства, а после революции акцент сместился на отношение личности к природе. В этот период активность жанра снизилась, и поиски стали менее интенсивными. Только в 1960–1970-х годах в башкирской литературе наблюдается возрождение жанра нэсер. По мнению автора, в башкирской литературе в нэсерах с жизненным, реалистическим содержанием большую роль играют иносказательность, весомы детали и важны философские обобщения, на передний план выходят нэсеры в виде размышлений о смысле жизни, философское и психологическое начало [Абдрафикова, 2014: 212].

Одним из активных писателей в жанре нэсер в современной татарской литературе является Р. Харрасова (Р. Рахман). Она привлекает читателей высокоморальными героями, особенно женскими образами, которые, сталкиваясь с серьезными трудностями, не теряют смысла жизни. Автор на протяжении всего своего творчества затрагивает жизненные проблемы, исследуя современные нравы и обычаи в контексте древних традиций и положительных качеств старшего поколения. Она размышляет о крепости татарской семьи, отношениях между молодыми людьми, любви и верности, выборе второй половинки и других актуальных вопросах. В её книге «Йолдызлар төстән язганда» («Когда со звезд сходит цвет», 2013) собраны

рассказы и нэсеры. Несмотря на печальное название сборника, здесь также есть место для света, надежды и доверия. Внимание Р. Рахман к жанру нэсер подчеркивает её постоянный поиск и стремление к самовыражению.

Нэсер Р. Рахман «Киттем» («Ушла», 2013) на первый взгляд напоминает письмо. Автор и сам признается, *«если бы эти слова были написаны в письме, (он) прочел и понял бы, кто ушел от него»* («эгэр бу сүзлэр хатка язылса, (ул) укыр һәм үзеннән кем киткәнлеген аңлар иде») [Харрасова, 2013: 82]. Здесь во всех тонкостях и нюансах раскрывается душевный мир, мысли и чувства женщины, страдающей не только от жизненных неурядиц, но и от равнодушия и непонимания близкого человека, от несчастливой и односторонней любви.

Р. Рахман чувства и психологические переживания своего лирического героя открыто демонстрирует читателю. Здесь отчетливо выражены её безответная любовь и боль, обида и сожаление за неразделенные чувства. Произведение изображает внутренний мир, мысли и чувства главной героини без утайки. В других эпических жанрах писали бы о семейной жизни героев, их любви, событиях, происходивших до сегодняшнего дня, и о развитии их отношений. Также было бы уместно остановиться на поведении другого героя, который хотел бы отказаться от своей любви и возлюбленной. Биография двух главных героев могла бы потребовать введения дополнительных персонажей. Однако в произведении Рифы Рахман этого нет. Она лишь открывает перед читателем чувства лирического героя и его психологические переживания. Через его переживания мы понимаем, насколько сильна любовь лирического героя. Он говорит: *«Я ушла, как бы ни было сложно, и нашла способ покинуть это место. Я выбрала множество способов ухода и сотни слов для прощания, но в итоге все эти приготовления оказались совершенно лишними»* («мин киттем, ничек тә китәргә эжай таптым. Китүнең мең төрле юлларын, киткәндә әйтеләсе сүзләрнең йөз төрлесен сайладым, һәм шул хәзерлекләрнең бөтенләй кирәге

булмаган булып чыкты»). Слова этой женщины звучат как чувства страдания, обиды и сожаления. По ее мнению, самое досадное, что *«[Ты], похоже даже не осознаешь моего ухода: все обнимаешь и целуешь...»* (*«(Син) киткәнемне аңлап та бетермәгәнсең бугай: кочасың, үбәсең...»*) [Харрасова, 2013: 83]. Некоторые мысли в произведении Р. Рахман обретают свойство крылатых фраз. Скажем, фраза: *«Я поняла: кто в паре, те не замечают, как становятся одинокими, оказывается, точно так же одинокие не видят свою пару, находящуюся рядом с ними!»* (*«Аңладым: парлылар ялгыз калганын сизмәгән кебек, ялгызлар янәшәдә йөргән парларын күрми икән ләбаса!»*) – из их числа. В нэсере делается акцент только на одно главное качество характера лирического героя: она страстная и сильная женщина, стремящаяся отстаивать свое право на счастье. Ее роль в человеческом бытии, профессиональная деятельность, цели и мечты остаются за кадром у писателя. Название нэсера «Ушла» противоречит его содержанию: лирический герой, сколько бы ни думал о том, чтобы уйти, на самом деле не покидает любимого человека, что свидетельствует об отсутствии физических действий. «Уход» лирической героини – это ее психологические стремления, шаг, который она мечтает осуществить в светлом будущем, ее душевный порыв. Это подтверждается риторическими предложениями в эссе: *«Вот так можно уйти!»*, *«Слышишь, я ушла от тебя!»*, *«В твоих объятиях я ушла от тебя!»* (*«Болай да китеп була икән!»*, *«Ишет инде, мин синнән киттем!»*, *«Болай да китеп булсын әле!»*, *«Кочагыңда килеш синнән киттем!»*) и т.д.

Как и свойственно жанру нэсер, в произведении не повествуется о завершенных событиях, а показываются лишь определенные моменты этих событий. Р. Рахман свой нэсер заканчивает, предоставляя читателю возможность прийти к разным выводам: *«Так кто же ушел от тебя, с гордой осанкой, с безразличным видом во всем облике?!»* (*«Синнән горур рәвештә, битараф калган бер кыяфәттә кем генә китте соң?!»*) [Харрасова, 2013:

83]. По мнению автора, любовь убивается равнодушием. В этом нэсере «диалектика души» всецело служит раскрытию душевного мира лирического героя. Хотя ход событий и не ощущается, их философский дух делает произведение сильным. Как и в прозе в целом, события сами по себе не изображаются напрямую, а лишь передается взгляд автора на эти события и возникающие под их воздействием переживания. Аналогично в поэтических произведениях автор выражает свои чувства от своего имени, создавая образ лирического героя.

Среди произведений, повествующих об эмоциональном состоянии лирического героя через поток чувств и переживаний, есть и нэсер Р. Галиуллина «Юлларда жил ак иде...» («На дорогах ветер был белым...», 2012). Лирический герой – мечтатель, шагающий по жизни с надеждой на светлое будущее, храня верность своим целям и мечтам. Этот нэсер, написанный о дороге, солнце, небесах, ветре, деревьях и растениях, разных животных и других явлениях природы, напоминает лирическое стихотворение. «Поток сознания», как один из приемов психологизма, посредством приподнятой, эмоциональной и ритмической речи доносится до читателя: *«Белая дорога... Она абсолютно бела, беспредельно широка, невероятно светла. Солнце – без пятен, небеса – открыты, ветер – попутчик. Настроение – приподнятое, шаги – тверды... Природа – свежа/чиста, мир вокруг – радостен, люди – искренни»* («Ак юл... Ул чиксез ак, чиксез киң, чиксез якты. Кояш – тапсыз, күк – ачык, жыл – юлдаш. Куңел – күтәренке, адымнар – нык... Табигать – саф, тирә-як – шат, кешеләр – ихлас») [Галиуллин, 2012: 143]. Использование коротких предложений из одного-двух слов, помимо краткости, способствует усилению интонации и эмоциональности нэсера. Отдельное слово сравнительно независимо, и оно часто интонационно равно целому предложению. Использование одного слова вместо предложения, как правило, связано с краткостью произведения, в то время как самостоятельное слово вместо целого предложения также

усиливает эмоциональность и интонацию текста, каждое слово, каждая пауза в предложении обогащает текст неопределенностями. Образы «дороги», «белой дороги» в этом нэсере не только раскрывают содержание, но и служат источником идеи, которую хотел выразить автор. Р.Галиуллин передает внутренний мир лирического героя, его мысли, направление его «пути» следующими строками: *«Этот радостный путь мой – только вперед, только прямо. Пока я не вижу ни его края, ни его грани: узкий он или широкий – ничего из этого не вижу, но в мечтах – цель, которая будет достигнута очень скоро – большой путь будет таким же белым, таким же чистым и ветреным, как сегодня. Эта мысль вдохновляет меня еще больше, мои шаги становятся еще более стремительными»* («Шушы сөнечле юлым – бары тик алга, бары тик турыга. Элегэ мин аның чиген да, кырыйларың да: тармы, киңме ул – берсен да күрмим, амма хыялдагы – бик тиздән ирешеләчәк максаттагы – олы юл да бүгенгедәй ак, бүгенгедәй саф җилле булачагына иманым камил. Шушы уй мине тагын да үсендерә, адымнар ым тагын да кызулана төшә») [Галиуллин, 2012: 143]. В отличие от других нэсеров, Р. Галиуллин здесь не ограничивается изображением психологического состояния человека в отдельном моменте, но раскрывает и небольшой поступок героя. Поэтому изображение «пройденного пути» героя, как некий аллегорический образ, позволяет читателю глубже понять его. Не представляется случайной его встреча на своем пути со старушкой с морщинистым лицом и глубоко запавшими, печальными глазами. Пожелание бабушки, чтобы по дороге ему встречались только добрые и отзывчивые люди, а злые ветры обходили стороной, побуждает положительно оценивать дела и поступки главного героя, невольно вызывает уважение к нему. Действительно, осознание того, что он является положительным героем не остается без отражения в его мыслях и представлениях: *«Мне показалось странным, но в то же время немного смешным, что она (бабушка) сидела на обочине белой дороги, по которой я шел, с распростертыми объятиями, в*

старой одежде» («Аның (эбинең) мин атлаган ап-ак юл читендә, кулларын жәеп, ап-ак теләкләр сибеп иске-москы киемнән утыруы сәер, шул ук вакытта берәз көлке дә тоелды») [Галиуллин, 2012: 144]. Этими строками автор как бы намекает на то, что жизнь не всегда состоит только из светлых моментов, что в ней постоянно встречаются несправедливость и безысходность. Р. Галиуллин дает своему лирическому герою еще один жизненный урок: на его пути появляется довольно свирепая и злая собака. Простодушный герой обращается к ней: *«Играй со мной, дружище, гавкай! Этот мир — лишь игра и улыбка! Люди, как и облака или маленькая травинка, умеют улыбаться! Вот и смеющаяся береза лежит на такой же белой земле, как и она сама...»* («Уйна әйдә, дускай, һау-һаула! Бу дөнья бит уеннан, елмаюдан гына тора! Кешеләр кебек үк болытлар да, нәни генә үлән дә елмая белә! Әнә көләч каен да үзе кебек үк ап-ак жиргә сузылып яткан...»). В этом отрывке автор, используя риторические обращения, эпитеты и метафоры, достигает изображения красоты жизни, включая оценку лирического героя. Однако лирический герой все равно спотыкается, падает на землю. Он не сдаётся перед первым жизненным испытанием, автор ведет его уверенными шагами к надежному будущему. Лирический герой, сам того не замечая, смотрит вдаль, видя белую точку, он убежден, что его будущее будет счастливым. Этот нэсер, словно окутанный в размышления, действительно, построен на психологических переживаниях и философских размышлениях, стал произведением с глубоким смыслом, нашедшим своего читателя. Умелое и свободное использование автором риторических призывов, вопросов, повторений, а также рефрена «ветер белый... белый...» («жил ак... ак...»), напоминает читателям о вере лирического героя в преодоление трудностей. Поэтому *«стремление скорее увидеть красоту, которая ждет его впереди – в будущем, еще сильнее подстегивает шаги лирического героя»* («алдагы – киләчәктәге – матурлыкларны тизрәк күрү теләге адымнарын тагын да ашыктыра»). Он продолжает свое вечное

путешествие. В нэсере, насыщенном мыслями, идеями и ярким миром мечтаний, довольно большое место занимают психологические переживания.

Мастер рассказов и новелл Г. Гильманов считает, что жанр нэсер «не получил должной оценки в татарской литературоведческой науке» [Гыйльманов, 2018: 239]. В своем сборнике, написанных в жанрах парчи и нэсера, «Һәркемнең үз догасы» («У каждого своя молитва», 2018) писатель высказывает довольно интересные мысли: «Литературные произведения парча и нэсер могут иметь свои жанровые формы: воспоминание, повествование, мудрость, этюд, монолог, диалог, эссе, баллада, легенда, сказание, письмо, портрет (образ), пейзаж и другие. Как бы то ни было, все эти прозаические произведения объединяет одно: в них присутствует яркое образно-лирическое начало. Литературоведы, в зависимости от преобладания того или иного элемента, такие произведения классифицируют как «прозаическую поэзию» или «поэтическую прозу». Термин «поэтическая проза» в татарской науке впервые использовал Гали Рахим, назвав ее «звучной нэсер» [Гыйльманов, 2018: 239].

Чем привлекает автора данный жанр? Г. Гильманов отвечает на этот вопрос: «В этом жанре литературы можно использовать практически все приемы поэтики: ритмические формы, виды рифмы, внутреннюю рифму, повторения, соединительные приемы, рефрен, элементы аллитерации и ассонанса, а также все виды образов, метафор, различные символы и поэтические коды. Конечно, в этих произведениях активно применяется и мой любимый прием новеллизма. Мне также нравится, что фрагменты эссе поднимают и изображают один маленький момент человеческой жизни или природы. Этот момент может быть представлен как внезапно вспыхнувшее событие, воспоминание, полет мечты, недоступный для человеческих мыслей и чувств, или как мысль-идея, проходящая через сознание...» [Гыйльманов, 2018: 239].

В другом виде нэсеров есть стремление постичь философию бытия посредством раскрытия отдельных черт характера, духовного мира человека. В этом плане весьма своеобразным нам представляется нэсер Г. Гильманова «Көзге яфрак хыялы» («Мечта осеннего листа»). Он с помощью риторического вопроса, анафоры усиливает интонацию, повышает эмоциональность речи и настраивает читателя на эту же волну: *«Вы знаете, о чем мечтает пожелтевший, засохший осенний лист? Он хочет стать солнцем. Самим солнцем!»* («Саргаеп, кибеп беткән көзге яфракның ни хакында хыялланын беләсезме? Кояш булырга тели ул. Кояшның үзе!») [Гыйльманов, 2018: 241]. Речь автора обладает уникальным лиризмом, индивидуальными эмоциональными оттенками и ритмичностью, что очень близко к поэтическому жанру. В этом произведении, пропитанном детской искренностью, писатель поднимает серьезные проблемы человечества. Осенний лист, трепетавший на ветру, желая стать солнцем, олицетворяет собой образ природы, которой *«стоит лишь впитать в свое тело солнечные лучи и окраситься в ослепительный ярко-оранжевый цвет, так она невесть что начинает воображать о себе»* («тәнәнә күзнең явын алырдай кызгылт-сары төс сеңдерү белән үк үзен алла кемгә куя башлаучы») [Гыйльманов, 2018: 241]. Листок – аллегорический образ, он ставится в один ряд с земным человеком, упрямым, совершенно не желающим поддаваться ударам судьбы, в то же время готовым пойти на все ради достижения своей цели. Однако лирический герой смиряется со своей судьбой. А вскоре начинает радоваться тому, что он не солнце. *«Если бы он был солнцем, то неделями мучился бы, оставшись за черными облаками. В зимние лютые холода, находясь один на небесах, мерз бы. Самое главное – он бы не слышал благодарных щебетаний полевых мышей, строящих норы из листьев»* («Әгәр кояш булса, ул көннәр, атналар буе кара болытлар артында калып тилмерер иде. Кышның зәмһәрир салкыннарында күк йөзөндә берүзе калып, өшөп-туңар иде. Иң мөһиме – яфрактардан куыш корган кыр тычканнарының рәхмәтле

чыелдауларың ишетмэс иде...» [Гыйльманов, 2018: 319]. В поэтике произведения метафора «кар асты кояшы» («подснежное солнце») тоже занимает важное место. Внушив мысль о том, что в природе все имеет свое место, автор наводит на размышления о человеческом бытии, о его миссии на земле.

Нэсер Г. Гильманова «Ярчык һәм орден» («Осколок и орден») написан в форме монолога, в котором центральным образом является солдат, участвующий в войне за свою родину. Солдат получает ранение от осколка мины, который остается в его теле. За свою храбрость он награждается орденом. Победив врага и вернувшись в родное село, осколок мины еще больше приближается к его сердцу. Этот металлический осколок размером с зерно пшеницы уводит героя войны в последний путь. Он излагает свои размышления в стиле «обдуманых мыслей». Автор сам утверждает: «*да, герои тоже, оставив свои ордена, закапываются с осколками...*» («*эйе, геройлар да, орденнарын куеп, ярчыклары белән күмелә шул...*»). Эти размышления приводят его к осмыслению трагедии войны, ее жертв и философским раздумьям о свободе страны. Автор изображает своего односельчанина как патриота с сильным национальным духом. Эмоциональный слой повествователя переплетается с философией жизни и смерти: «*Ордена же остаются, чтобы увести их в вечность*» («*Орденнары исә аларны мәңгелеккә илтү өчен калалар*») [Гыйльманов, 2018: 241].

Нэсер «Чэчәккә әверелгән йолдыз» («Звезда, превратившаяся в цветок») представлен в форме легенды. Внутри произведения через легенду автор знакомит читателя с тем, что гвоздика – символ мужества, вручается фронтовикам, ветеранам. Лирический герой произведения, внук фронтовика, идет на встречу с учениками в школьный музей, следуя за своим дедом. Хотя он не очень понимает слова деда, его взгляд падает на буденовку, висящую на стене. «*Эта реликвия, немного подмокшая на ветру времени*» («*Заман җилендә берәз уңып өлгергән бу ядкяр*»), притягивает лирического героя

своим звездным символом, точнее, потемневшим местом на ткани, где когда-то была приколотая звезда. Но куда же делась звезда еще не слишком изношенной буденовки? Автор передает эти события через уста фронтового деда: *«На могилу солдата кладут его буденовку, и вдруг прикрепленная к ней красная звезда отрывается и падает на землю, превращаясь в ярко-красную звездику»* (*«Солдатның кабере өстенә будёновкасын куялар, шунда аңа беркетелгән кызыл йолдыз кинәт өзәлеп төшә дә жиргә тама һәм кып-кызыл канәфер чәчәгенә әверелә»*) [Гыйльманов, 2018: 255-256].

В данном произведении ярко проявляются характерные для новелл качества: сжатость, краткость и неожиданный финал. В своих многочисленных нэсерах Г. Гильманов поднимает важные темы материнства, семьи, отцов и детей, а также воспитания. В его творчестве значительное место занимает тема любви. Поэтому его нэсеры насыщены риторической речью и ораторскими приемами. Писатель мастерски передает свою любовь к родному краю, оборачивая это в лирические чувства. Таким образом, достигается синтез жанров. Произведение расширяет традиционные границы нэсера, приобретая философский смысл и служа вечным свидетельством памяти о погибших от ран на войне солдатах.

В татарской литературе жанр нэсер, хоть и не многочисленный, вызывает значительный интерес у читателей и активные обсуждения. Одним из авторов, нашедших своего читателя, является И. Набиуллина. В своих произведениях она рассказывает о поучительных судьбах людей, восхваляет красоту родного края и описывает трагические и драматические события современности. Основное внимание в творчестве писателя уделяется жизни сельских жителей, их чувствам и переживаниям. Автор размышляет о любви, уважении к родителям, тоске по родной земле, красоте деревенской жизни и природы, а также смысле человеческого существования. Эти темы занимают центральное место в её лирически окрашенных нэсерах.

И. Набиуллина у своих читателей обновляет воспоминания о родном доме и родителях, призывая к верности святому чувству любви и привязанности. Автор с особенной теплотой описывает глубину ностальгии в человеческой душе и ее оттенки. В своих нэсерах она широко использует риторические вопросы и призывы, создавая интригу и вызывая интерес у читателей. Например, *«Когда ваше сердце уходит далеко-далеко, когда вы переживаете минуты тоски и сердечной боли, о чем вы думаете, глядя в окно?»* (*«Күңелегез белән әллә кайларга китәрдәй булган вакытларда, эч пошудан, йөрәк әрнүдән өзгәләнгән минутларда, тәрәзәдән карашыгызыны еракка-еракка төбәгәндә нәрсә турында уйлыйсыз?»*) [Набиуллина, 2014: 242]. Нэсер И. Набиуллиной «Сагынмаган кая ул» («Как же не заскучать») написан под влиянием произведения классика татарской литературы А. Кутуя «Сагыну» («Тоска»). Метод интертекстуальности в сравнении двух нэсеров позволяет глубже понять суть ностальгии и её изменения. Мы рассматриваем нэсер И. Набиуллиной в зависимости от уровня чувств, разделяя его на четыре части: ностальгия по детству, дому, землякам и матери. Автор показывает ностальгию по родному селу через два периода в жизни героя: первый – юность, когда он уехал из села учиться, и второй – боль и сожаление, возникающие после ухода родителей и сельчан, когда середина жизни уже прошла и вернуть прошлое невозможно.

Лирический герой, где бы он ни находился, не может забыть свою родину и детство, живя с тоской. Он задает читателю вечный вопрос: *«Что может быть дороже родной земли для человека?»* (*«Кеше өчен туган җирдән дә кадерлерәк тагын ни бар?»*) [Набиуллина, 2014: 244]. Тоска героя так велика, что, по его словам, *«Когда обстоятельства не позволяют мне вернуться, я в душе представляю, как хожу от дома к дому, собирая односельчан и узнавая об их делах»* [Набиуллина, 2014: 244]. Эти размышления приводят его к выводу: даже если человек живет в городе, его душа остается привязанной к родным местам. Язык И. Набиуллиной прост и

народен; автор находит слова, которые передают самые яркие моменты жизни героя. Выражение чувств и переживаний привлекает внимание тем, что не основано на схемах, а описывается как божественная сила, движущая человека.

Еще одной немаловажной особенностью произведений И. Набиуллиной является то, что эмоциональные оттенки переплетаются со стихотворными строками. Такой прием еще больше усиливает лиризм произведения, сближая нэсера и поэтическое произведение. Это часто встречается в ее произведениях о матерях. Писатель призывает ценить близких, пока они живы, и получать их благословение. В нэсере «Инекэем» («Матушка») образ матери представлен в крылатых словах и выражениях, которые еще больше развивают его, приближая к читателю: *«Человек, как гора, не может быть недоступным», «Гнев старит, смех молодит», «Язык не рвется, потому что он гибкий, зубы не выпадают, потому что они крепкие», «Минутная терпимость предотвращает ста дней сожалений», «Характер человека проявляется прежде всего в том, как он говорит о других», «Работа любит умелых. Умный завершит дело, дурак – себя»* и т.д. Произведение начинается стихами и продолжается народными песнями. В этом нэсере чувство ностальгии ставится в центр и передается в двух плоскостях: первая – ностальгия лирического героя по своей матери во сне, вторая – ностальгия по воспоминаниям, связанным с умирающей матерью. Чувство тоски переходит из стихов, песен к самому лирическому герою, усиливается, становится эмоциональной волной и захватывает душу читателя.

Нэсеры Фарита Яхина, представляют собой удачные образцы жанра. Автор создает их как ответ на сложные вызовы современности. Его лирическая проза доказывает наличие уникального стиля и мастерства. Он является мастером, обогатившим лирическую прозу новыми качествами. В нэсерах «Бэхет туфрагым бар» («Стою на земле счастья»), «Төнге шәһәр»

(«Ночной город»), «Исэнме, әбием!» («Здравствуй, бабушка!»), «Бозга әверелу» («Преобразование в лед»), «Хәтердә калу» («Остаться в памяти»), «Сүз» («Слово»), «Ялганчы илче» («Лживый посланник»), «Бар икән янасылар!» («Еще будем гореть!»), «Күрсәтегез!» («Покажите!») и др. чувства и переживания передаются через тонкий лиризм и живой язык. В нэсерах отражается образ лирического героя, погруженного в воспоминания, способного тонко чувствовать, но при этом обиженного судьбой и испытавшего несправедливое обращение. Хотя нэсер «Стою на земле счастья» на первый взгляд кажется автобиографическим, в конце произведения раскрываются вопросы и ответы, важные для каждого человека. Оказывается, лирический герой всю жизнь занимался поиском смысла понятия «счастье». В его размышлениях раскрывается философия жизни: *«Я видел, как по Волге проплывали большие корабли, помню, как восхищенно смотрел на них, долго провожал взглядом. Загораживающее зрелище. Просто чудо. Кормой разрезают воду. А если наблюдать издали, то со стороны кажется, что они легко скользят над Волгой, будто утюжат водную гладь. Наверное, и люди также?»* («Минем Иделдән йөзеп барган зур көймәләрне күргәнем, аларга сокланьп карап торганьм, аларны озатып калганьм хәтеремдә. Гаҗәеп күренеш. Могҗиза. Суны ерып баралар. Ә читтән, ераграктан күз салсаң, Идел өстеннән җиңел генә йөзалар, үтүкләгән кебек шуып кына йөриләр сыман. Кешеләр дә шулайдыр инде?») [Яхин, 2015: 138]. Произведение звучит как гимн красоте родного края. Завершение автора в риторическом тоне подчеркивает особенности жанра: *«Такова жизнь: если ты отделился от своей земли счастья, ты не успокоишься, пока не вернешься обратно. Возможно, бесконечное беспокойство души — это лишь отражение чувства земли в сердцах?»* («Тормьши шулдыр инде ул, бәхет туфрагыңнан аерылсаң, анда кире кайтарылмыйча — тынычланмыйсыңдыр? Җаннарның туктаусыз өталәнүе

шул туфрак хисенең күңелләрдәге кайтавазы гынадыр бәлки?») [Яхин, 2015: 138].

В нәсере Ф. Яхина «Еще будем гореть!» (1998) выделяются эмоциональность и романтичность. Лирический герой способен погружаться в бурные чувства, испытывать глубокую любовь и жить в тоске. Он воспринимает любовь не просто как чувство, а сопоставляет ее с понятием «моң»: *«Разум ближе к традициям и старине, в то время как чувство всегда стремится к новизне. В нашем народе много мелодий, но мало чувств. Мелодия – это очень личное, даже интимное ощущение и его течение. Если ощущение остается статичным, мелодия не возникает. Однако нельзя объяснять мелодию исключительно через ощущения и их особенности. Так же, как невозможно оспорить, что мелодия – это интимное переживание, неверно и отрицать наличие общей мелодии»* («Акыл ул — кадимилекне, искелекне якынрак күрә. Хис кенә һаман яңалыкка омтыла. Безнең халыкта моң — күп, хис — аз. Моң ул — бик тә шәхси нәрсә, хәтта, әйтер идек, үтә дә шәхси тоем һәм аның ағышы. Тоем бер халәттә генә калса, моң тумый. Хәер, тоем һәм аның үзенчәлекле ағышы белән бәйлә генә дә моңны аңлатып булмый. Моңның үтә дә шәхси нәрсә икәнлеген бәхәс кылып булмаган кебек, гомуминең моңын да инкарь итү дәрәс түгелдер?») [Яхин, 2015: 80].

В произведении связь событий отсутствует. Автор, стремительно переходя от одной мысли к другой, демонстрирует душевное беспокойство лирического героя: *«А у меня дела не просто плохи, они совершенно испорчены, сломаны, разрушены. Я все еще живу, тоскуя и любя тебя... Все еще есть, кого любить...»* («Ә минем хәлләр китек кенә түгел, тамам яргаланып, сынып, бозылып, жәмереләп беткән. Сине сагынып һәм яратып яшиселәрем бар икән әле... Бар икән әле янасылар...») [Яхин, 2015: 80]. Риторическое обращение автора сеет в душе читателя семена размышлений. Мысли о судьбе писатель передает преломляя их через жизнь родного села и его удивительных людей.

Таким образом, в современной татарской прозе жанр нэсер занимает важное место. Хотя таких произведений не так много, они отражают внутренний мир автора, его мысли и чувства, что помогает раскрыть художественные особенности его мышления и мировоззрения. В поэтике произведений особое место занимают выразительные средства и приемы, такие как аллегория, символы и метафоры. Каждый нэсер отличается тоном, ритмом и внутренней духовной силой, способной затронуть читателя. Именно волны чувств, запечатленные в произведении, проникают в душу читателя, оживляют его эмоциональное состояние и пробуждают надежду.

Выводы по III-й главе

Результаты выполненного исследования подтверждают, что «лирическая проза» оценивается с точки зрения наличия свойств поэтики прозаического и лирического типов изображения и выражения действительности. Основными признаками лиричности малых жанров считаются моноцентричность повествования и монологизация. К жанрам лирической прозы относят миниатюру, новеллу, эссе. Однако в национальных литературах функционируют и «свои», специфические единицы, что мы наблюдаем и на примере татарской прозы.

В татарской литературе лирическая проза издревле занимает определенное место. Она имеет в литературоведении два значения: первое – это «прозаические произведения в стихотворной форме», например, роман в стихах, повесть в стихах, рассказ в стихах; второе – это «прозаические произведения лирического характера», которым характерны большая субъективность повествования, восприятие внешнего мира лишь в сознании. Это – новелла, нэсер и, формулируя кратко, можно сказать, что их отличительной особенностью является взаимоотношение между героем и его временем.

В ходе исследования стало очевидно, что в 1960–1980-е гг. в татарской прозе, такие писатели, как А. Баян, М. Галиев, М. Магдеев, Г. Сабитов, Ф. Хусни и др. создают прекрасные образцы малых жанров за счет использования композиционных и стилистических приемов (внутренний монолог героя, исповедь), форм психоанализа и хронологических изменений реальности, импрессионистичности описаний. Эти же традиции лирических малых жанров продолжают в лирических новеллах и рассказах современных писателей (Ф. Замалетдинова, Р. Рахман, Р. Габдулхакова, Ф. Яхин, Р. Галиуллин, М. Кабиров и др.).

Важно отметить две тенденции в создании композиции новеллы. Первая – это новеллы, заканчивающиеся неожиданным финалом; вторая – это лирические произведения, где на первый план выступает психологический мир героя. В начале XX века в татарской литературе преобладал второй вид новеллы, современные писатели, продолжая традиции, отдают ему предпочтение. В этих новеллах на первый план выходят не события, а чувства лирического героя, его эмоциональность. Например, прекрасным примером служат новеллы Г. Гильманова. Он вносит в литературу новизну в рецепции жанра новеллы, в произведениях встречаются стремление к разнообразию форм, обращение к образам и явлениям, связанным с мифологией и фольклором, использование приемов пародии, метафоры.

В данной главе на основе литературных примеров впервые создана специфическая типология современных нэсеров. Словно «рассыпанная речь», нэсер является небольшим по объему эмоциональное, близкое к поэтической речи лирико-патетическое произведение малого жанра прозы. В жанре нэсер на первом плане находится передача внутренних переживаний героя, которые возникают в результате жизненных явлений. В них отсутствует прямое изображение явлений действительности. В татарской литературе конца XX – начала XXI века жанр нэсер встречается не часто, лишь в

творчестве отдельных писателей и требует высокого мастерства описания событий через отражение в сознании и внутреннем мире героев. В этом жанре успешно работают Р. Галиуллин, Г. Гильманов, Р. Рахман, Ф. Яхин, И. Набиуллина и др.

Через анализ ключевых символов, этнических мотивов представляется возможным более глубокое понимание культурного контекста, в котором были созданы произведения в жанре нэсер. Например, главной особенностью произведений-нэсеров И. Набиуллиной является то, что эмоциональные оттенки переплетаются со стихотворными строками. Нэсеры Ф. Яхина, созданы как ответ на сложные вызовы современности, его лирическая проза, мастерство и уникальный стиль подточены под лирическую прозу.

Наше исследование подтвердило, что лирические произведения, созданные в малом жанре, вобрали в себя нравственные и философские проблемы повседневной жизни. Татарских писателей волнует его современник, осознание им смысла жизни, его желания и стремления, отношение к духовным и материальным ценностям. События, которые описываются в каждом произведении, и оригинальный образ лирического героя-рассказчика раскрывают позицию автора, подготавливая читателя к определенным выводам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном татарском литературном процессе малые жанры прозы занимают ведущее место, презентуя способность художественного сознания меняться и трансформироваться. Малая проза остается мощным инструментом для исследования человека, общества и окружающего мира. Она позволяет татарским писателям быть гибкими и смелыми в своих экспериментах, а читателю – получать насыщенный художественный опыт даже в условиях постоянной нехватки времени.

Определение понятия «малые жанры прозы» является важной теоретической проблемой как для современного литературоведения, в целом, так и для татарской литературы, в частности, так как благодаря своей адаптивности, способности к лаконичному выражению глубоких идей и растущей в цифровую эпоху популярности данные формы стали одними из самых актуальных и динамично развивающихся жанров современной литературы.

С учетом положений, изложенных в трудах авторитетных исследователей (Ю.Б. Борев, Ю.М. Лотман, Г.Н. Поспелов, Б.В. Томашевский, Б.Я. Успенский, В.Е. Хализев, Б.М. Эйхенбаум и др.), нам удалось определить жанровую природу и раскрыть эволюцию малой прозы в

современной татарской литературе. Будучи свободным в своем творчестве, писатель стремится раздвинуть рамки литературной традиции, в которой творит, ищет новые субъектные сферы, новаторские техники передачи коммуникативных стратегий и социокультурных отношений, новые формы отражения действительности.

Исследование формирования и эволюции малых жанров татарской прозы позволило раскрыть отразившуюся в данных прозаических формах на разных этапах их развития специфику национального мышления, этнических духовных и нравственных ценностей. Становление жанра рассказа восходит к активно использовавшемуся в средние века жанру *хикайат*, которому присущи эпичность, наличие сюжета и описательность. В современном понимании малые жанры татарской прозы начали формироваться на рубеже XIX–XX веков и развивались на протяжении всего столетия, претерпевая изменения под влиянием различных факторов. Особенно заметные качественные изменения в жанре рассказа произошли в начале XX века и в 1960-х годах, когда он фактически «возглавил» трансформационные процессы в татарской литературе в целом. На современном этапе развития искусства слова малые жанры татарской прозы также занимают ключевую позицию как оперативная форма выражения авторской позиции и важный структурный элемент литературы. Среди данных жанров рассказ выделяется не только большим количеством относимых к данной форме произведений, но и широтой тематики и богатством художественных средств.

Проведенный анализ показал, что одним из достижений современной татарской прозы является художественный синтетизм, который обеспечивает многозначность небольших текстов. Кроме того, наблюдается усиление процессов взаимодействия жанров рассказа, новеллы и нэсер, что приводит к размыванию жанровой структуры, стиранию жанровых границ. Данные процессы отражают потребности современного читателя в эффективном и

мобильном освоении изменяющейся реальности в емких и экономичных формах.

В рамках исследования доказывается, что в современной татарской прозе жанр рассказа расширяется и углубляется в содержательном плане, это связано с социально-культурными особенностями эпохи и художественными поисками авторов. В произведениях А. Ахметгалиевой, Р. Габделхаковой, Р. Галиуллина, Т. Галиуллина, Г. Гильманова, Ф. Замалетдиновой, Р. Зайдуллы, А. Имамиевой, З. Хуснияра и др. наблюдается новое, отличное от предшествующих периодов тематическое разнообразие, которое охватывает различные аспекты жизни и направлено на раскрытие актуальных вопросов действительности. Современным рассказам свойственны кольцевая композиция, адаптирование приемов, присущих другим родам и жанрам, мотивированность образов-символов, зачастую произведения структурируются по принципу «рассказ в рассказе». Для раскрытия действий и характерных черт героев эффективно используются портреты, описания места и времени, а также детали быта, сны, символические и мифологические образы.

Важно отметить, что в современной прозе и особенно в малых ее жанрах прослеживается активность лирических, философских и полупублицистических начал. Татарские прозаики, осознавая высокую ответственность за соответствие своего творчества духовным запросам читателя и стремясь донести до него своеобразие собственного художественного мышления, ведут серьезные поиски в области содержания и формы, жанра и жанровых видов, приемов выразительности и изобразительных средств. В рассказах, написанных на рубеже XX–XXI веков, находят отражение разные грани народной жизни, раскрываются самые прекрасные качества, свойственные татарскому народу, ощущается переживаемое авторами чувство горечи за имеющиеся проблемы.

В диссертационной работе представлена типология современного татарского рассказа (психологический, философский, экзистенциальный), демонстрирующая структурную и идейно-эстетическую эволюцию малых прозаических жанровых форм. Исследование ключевых символов, образов и мотивов обусловило более глубокое понимание социально-исторического контекста, в котором было создано каждое произведение, этнических ценностей и идеалов эпохи. Так, например, на современном этапе актуальным становится изображение человека в экзистенциальном контексте, делается акцент на его одиночестве в онтологическом плане. Для раскрытия поступков и характера персонажей авторы используют портретные описания, пейзажные зарисовки, письма, дневниковые записи, сны, предметный мир, а также символические и мифологические образы.

Исследование нами произведений татарских писателей, созданных в жанре новеллы, и трансформаций этой жанровой формы на рубеже XX–XXI веков показало, что изменения в ней связаны с включением в структуру текстов мифопоэтики и элементов народного фольклора; авторы нередко экспериментируют с элементами утрирования и пародии, «вставками» (письмо, сон, предметный мир и т.д.). Для современной новеллы также характерны многозначность и переход от внешне-фабульных вещей к внутренне-психологическим. Писатели стали чаще обращаться к гибридным формам жанра новеллы, таким как психологическая новелла, философская новелла, новелла-сказка, новелла-парча.

В работе серьезное внимание уделяется произведениям современных авторов, созданных в жанре нэсер. Этот жанр в настоящее время находится на стадии поиска, наступившей в результате частичного отказа от стихового ритма в пользу повторов. В нем психологические переживания современника, его душевное состояние и размышления связаны с актуальными вопросами современной жизнедеятельности. Вместе с тем произведения, созданные в жанре нэсер, выделяются своим романтико-

драматическим пафосом, ритмическим разнообразием и способностью вызывать у читателя сильные чувства, сопереживание, эмпатию. Нэсеры таких писателей, как Р. Галиуллин, Г. Гильманов, И. Набиуллина, Р. Рахман, Ф. Яхин и др., отличаются уникальной интонацией, наличием четкого ритма и внутреннего эмоционального сюжета, способного привлечь и удержать внимание читателя. Эволюция современных нэсеров проявляется в более глубоком проникновении во внутренний мир персонажей, стремлении к философичности, расширении гуманистического содержания и обогащении поэтических средств, используемых для передачи авторских идей читателю.

Изучив структуру поэтики современного рассказа, новеллы, нэсера различных авторов, элементы их внутренней формы, используемые авторами композиционные приемы, содержательно-семантические составляющие (тематика, проблематика, типология персонажей, повествовательные формы и т.д.), мы пришли к выводу, что они отличаются индивидуально-жанровым своеобразием, в котором выражаются творческие поиски писателей. Все эти и другие компоненты поэтики представляют собой целостную систему и служат для раскрытия идейно-эстетического содержания произведения.

Во многих созданных в малых прозаических жанрах произведениях современных татарских писателей присутствует ряд общих мотивов: родины, дома, деревни как особого пространства традиций и национальной идентичности; реки, ворот как идентификатора «своего» и «чужого» мира, дерева как символа рода или символа жизни, судьбы, старца и др.

Наше исследование подтвердило, что малые жанры татарской прозы представляют собой многогранную художественную структуру в современной литературе. Их жанровая природа отражается в тематико-композиционной эволюции, происходящие в литературном процессе изменения зачастую проявляются в рассказах, новеллах и нэсерах через стилистические приемы поэтики, которые нацелены на воссоздание этнической картины мира, акцентирование национальных ценностей.

Полученный вывод открывает широкие перспективы для дальнейшей работы и представляется интересным изучение художественного мира современной татарской прозы в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

1. Әхмәтгалиева, А.Г. Синең өчен яшим: повесть, хикәяләр / А.Г. Әхмәтгалиева. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 207 б.
2. Габделхакова, Р.Г. Тау артында кояш бар / Р.Г. Габделхакова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 477 б.
3. Габделхакова, Р.Г. Канатсыз очыш: повесть һәм хикәяләр / Р.Г. Габделхакова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – 302 б.
4. Габделхакова, Р. Кышлары салкын булса да... / Р.Г. Габделхакова // Казан утлары. – 2019. – № 3. – Б. 149-153.
5. Галиуллин, Т.Н. Мәкер: повесть һәм хикәяләр Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 302 б.
6. Галиуллин, Р.Г. Юлларда жил ак иде... : хикәяләр, бәян / Р.Г. Галиуллин. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2012. – 223 б.
7. Гыйльманов, Г.Х. Тозлы яңгыр: повестьлар, хикәяләр, нәсерләр / Г.Х. Гыйльманов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – 351 б.
8. Гыйльманов, Г.Х. Китек ай: повестьлар, хикәяләр, парчалар / Г.Х. Гыйльманов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 383 б.

9. Гыйльманов, Г.Х. Тәкъдиргә юл: хикәяләр, новеллалар / Г.Х. Гыйльманов. – Казан: Рухият, 2014. – 448 б.
10. Гыйльманов, Г.Х. Һәркемнең үз догасы : новеллалар, әдәби парчалар, нәсерләр / Г.Х. Гыйльманов. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2018. – 471 б.
11. Жамалетдинова, Ф.И. Догалы корт: повестьлар, хикәяләр / Ф.И. Жамалетдинова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 223 б.
12. Жамалетдинова, Ф.И. Кирлемән / Ф.И. Жамалетдинова // Казан утлары. – 2018. – №2. – Б. 97-100.
13. Зәйдулла, Р.Р. Ташка ордым башны: хикәяләр, эсселар / Р.Р. Зәйдулла. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 399 б.
14. Кутуй, Г. Сагыну // Сайланма әсәрләр / Кереш сүз язучы Г.Минский.— Казан : Татар. кит. нәшр., 1965. – 127-128.
15. Максуд, М.Г. Яңа тормыш язында: хикәяләр, шигырьләр, мәкаләләр, очерклар / М.Г. Максуд. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – 255 б.
16. Моталлапов, Ә.З. Без дә малайлар идек... : повестьлар, хикәяләр, новеллалар һәм шигырьләр / Ә.З. Моталлапов. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2014. – 159 б.
17. Набиуллина, И.С. Сыңар канат: повесть, хикәяләр, нәсерләр / И.С. Набиуллина. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2014. – 255 б.
18. Рәхим, Г. Идел / Г. Рәхим // Идел. – 2009. – № 8. – Б. 12-33.
19. Харрасова, Р.Ф. Йолдызлар төстән язганда : хикәяләр, повесть / Р.Ф. Харрасова; [кереш сүз авт. Ә. Мотыйгуллина]. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2013. – 255 б.
20. Хөснияр, З.З. Новеллалар / З. Хөснияр // Казан утлары. – 2020. – №9. – Б. 8-40.

II. Научная литература

на русском языке

21. Абдрафикова, Г.Х. Малые жанры башкирской прозы: Жанровая природа, эволюция, современное состояние: дис. ... канд. филол. наук / Г.Х. Абдрафикова: 10.01.02. – Уфа, 1999. – 173 с.

22. Абдрафикова, Г.Х. Малые жанры башкирской прозы: процесс формирования и развития // Дергачевские чтения – 2014 : материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием (г. Екатеринбург, 6–7 октября 2014 г.) / отв. ред. О.В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 212-215.

23. 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.) / В.Р. Аминова: дис. ... докт. филол. наук : 10.01.02. – Казань, 2010. – 632 с.

24. Аминова, В.Р. Жанровое своеобразие хикая А. Еники «Медный колокольчик» / В.Р. Аминова // Национальная литература республик Поволжья: проблемы межкультурной коммуникации: материалы Межрегиональной научно-практической конференции. Казань, 21–22 ноября 2016 г. / Под редакцией В.Р. Аминовой, А.З. Хабибуллиной, Л.Ф. Замалиевой. – Казань: Казан. ун-т, 2016. – С. 6-13.

25. Аминова, В.Р. Хикая как литературный жанр (на материале произведений А. Еники 1940–1960-х годов) / В.Р. Аминова // Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 7–25.

26. Амирханов, Р.М. Татарская социально-философская мысль средневековья (XIII – середина XVI вв.) / Р.М. Амирханов / АН Татарстана. Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ, 1993. – 224 с.

27. Антонов, С. Я читаю рассказ / С. Антонов. – Москва: Молодая гвардия, 1973. – 256 с.

28. Асылбаев, А.А. Зарождение и развитие марийской литературы в период 1905-1929 годов / А.А. Асылбаев // Очерки истории марийской литературы. – Ч. 1. – Йошкар-Ола, 1963. – С. 53-100.
29. Бахтин, М.М. Избранное. Том I: Автор и герой в эстетическом событии / М.М. Бахтин / Сост. Н.К. Бонецкая. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 544 с.
30. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
31. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности: Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 1986. – 301 с.
32. Беляева, Н.В. Лирическое начало в прозе М.А. Тарковского: автореферат дис. ... канд. филол. Наук: 10.01.01 / Н.В. Беляева. – Улан-Удэ, 2009. – 24 с.
33. Большакова, А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении / А.Ю. Большакова // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ им. М.Горького РАН, 2003. – С. 99-132.
34. Брыжинский, А.И. Мордовская художественная проза о Великой Отечественной войне: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / А.И. Брыжинский. – Саранск, 1978. – 204 с.
35. Брыжинский, А. И. Процессы жанрового развития мордовской прозы (50–90-е годы) / А.И. Брыжинский. – Саранск: Изд-во Мордов. Ун-та, 1995. – 192 с.
36. Ванеева, И.М. Пути развития коми литературы о Великой Отечественной войне : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / И.М. Ванеева. – Сыктывкар, 1974. – 184 с.
37. Васин, К.К. Истоки татаро-марийской литературной дружбы / К.К. Васин // Взаимовлияние и взаимообогащение национальных литератур и

искусств в развитом социалистическом обществе: тезисы докладов научно-теоретической конференции. – Казань, 1973. – С. 35-37.

38. Васинкин, А.А. Роман о Великой Отечественной войне в литературах народов Поволжья: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / А.А. Васинкин. – М., 1983. – 197 с.

39. Васинкин, А. А. Очерки и рассказы марийских писателей периода Великой Отечественной войны / А.А. Васинкин // Проблемы жанра в марийской литературе. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1981. – С. 106–122.

40. Васинкин, А. А. Малые жанры в литературах народов Поволжья периода Великой Отечественной войны / А.А. Васинкин // Малые жанры прозы в литературе народов Поволжья и Приуралья // УИИЯЛ УрО АН СССР. – Ижевск, 1989. – С. 51–59.

41. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Ленинград: Гослитиздат, 1940. – 648 с.

42. Габдельганеева, Г.Г. Книгоиздательская и типографская деятельность Казанского университета второй половины XIX века. – Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Г.Г. Габдельганеева. – Казань, 1994. – 301 с.

43. Гайфиева, Г.Р. Основные этапы становления жанра рассказа в татарской литературе / Г.Р. Гайфиева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2010. – № 4. – С. 223-230.

44. Гайфиева, Г.Р. Поэтика жанра рассказа в татарской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук / Г.Р. Гайфиева. – Казань, 2010. – 171 с.

45. Ганиева, Р.К. Традиции Восточного Ренессанса в тюркских литературах Средневековья и Нового времени / Р.К. Ганиева. – Казань: Изд-во «Фэн» АН РТ, 2014. – 272 с.

46. Гареева, Г.Н. Особенности развития башкирской прозы второй половины XX века : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Г.Н. Гареева. – Уфа, 2010. – 436 с.

47. Гареева, Г. Н. Современная башкирская проза / Г.Н. Гареева // Национальные литературы Республик Поволжья (1980–2010 гг.): учеб. пособие / науч. ред. В.Р. Аминова. – Казань: Казан. ун-т, 2016. – С. 19–42.
48. Георгиевский, А.С. Русская проза малых форм последней трети XX века: духовный поиск, поэтика, творческие индивидуальности: автореф. дис. докт. филол. наук / А.С. Георгиевский. – Москва, 2004. – 40 с.
49. Гусева, Н.В. Поэтика марийского рассказа о Великой Отечественной войне: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Н.В. Гусева. – Йошкар-Ола, 2019. – 23 с.
50. Давлетшина, Л.Х. Современная татарская проза в контексте актуальной мифологической традиции: монография / Л.Х. Давлетшина. – Казань: ИЯЛИ, 2022. – 312 с.
51. Девяткин, Г.С. Мордовский рассказ: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Г.С. Девяткин. – Саранск, 1975. – 218 с.
52. Девяткин, Г.С. Мордовский рассказ / Г.С. Девяткин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1987. – 216 с.
53. Дедушкин, Н.С. Чувашская литература периода Великой Отечественной войны. 1941-1945 гг. (Критико-библиогр. очерк) / Н.С. Дедушкин. – Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1962. – 156 с.
54. Еремкина, Н.И. Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода: на материале творчества Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Т. Гарди: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.И. Еремкина. – Самара, 2009. – 22 с.
55. Ермина, Н.И. Мордовский рассказ 1990–2010-х годов : жанровые формы, проблематика, поэтика: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Ермина Наталья Ивановна. – Саранск, 2022. – 27 с.

56. Загидуллина, Д.Ф. Татарская литература XX – начала XXI в.: «мягкость» модернизма – авангарда – постмодернизма» (к постановке проблемы) / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.

57. Загидуллина, Д.Ф. Современная татарская проза (1986–2016 г.г.): основные тенденции историко-литературного процесса / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 246 с.

58. Загидуллина, Д.Ф. Татарский рассказ в XXI веке: две тенденции развития / Д.Ф. Загидуллина // Национальные литературы Поволжья и Приуралья: исследовательские парадигмы и практики: материалы Всероссийского научно-практического семинара / сост. Л.Ш. Галиева. Ф.Х. Миннуллина. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2024. – С. 84-91.

59. Загидуллина, Д.Ф. Формирование орнаментального стиля в татарской литературе 1960–1980-х гг. (на примере творчества М. Магдеева) / Д.Ф. Загидуллина // Научный Татарстан. – 2015. – №1. – С.54–64.

60. Загидуллина, Д.Ф. Синтетизм в современной татарской прозе / Д.Ф. Загидуллина // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2024. – Т. 21. – № 3. – С. 470-480.

61. Зайцева, Т.И. Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.): научное издание. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2006. – 174 с.

62. Зайцева, Т.И. Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века: человек и мир, эволюция, особенности художественного воплощения : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Т.И. Зайцева. – Саранск, 2009. – 405 с.

63. Затеева, Т.В., Горн Т.М. Изучение жанра рассказа в российском литературоведении второй половины XX – начала XXI в. / Т.В. Затеева, Т.М. Горн // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2023. Вып. 1. – С. 47–57.

64. Конькова, М.Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / М.Н. Конькова. – Екатеринбург, 2010. – 20 с.
65. Кожинов, В.В. Смена литературных стилей: На материале рус. литературы XIX–XX в.: [Сборник статей] / В.В. Кожинов. – М. : Наука, 1974. – 388 с.
66. Крамов, И. В зеркале рассказа / И. Крамов. – М.: Советский писатель, 1986. – 271 с.
67. Кудрина, М.В. Жанровая структура рассказа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ) / М.В. Кудрина. – М., 2003. – 24 с.
68. Кудрявцева, Р.А. Марийский рассказ XX века (история и поэтика жанра): монография / Мар. гос. ун-т / Р.А. Кудрявцева. – Йошкар-Ола, 2008. – 208 с.
69. Кудрявцева, Р.А. Генезис и динамика поэтики марийского рассказа в контексте литератур народов Поволжья: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Р.А. Кудрявцева. – Чебоксары, 2009. – 433 с.
70. Кудрявцева, Р.А. Генезис и динамика поэтики марийского рассказа в контексте литератур народов Поволжья: монография / Мар. гос. ун-т; Р.А. Кудрявцева. – Йошкар-Ола, 2011. – 324 с.
71. Кудрявцева, Р.А. Современный марийский рассказ: аксиология и поэтика / Р.А. Кудрявцева // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): учеб. пособие / науч. ред. В.Р. Аминева. – Казань: Казан. ун-т, 2016. – С. 68–84.
72. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
73. Липин, С.А. Сквозь призму чувств. О лирической прозе / С.А. Липин. – М.: Советский писатель, 1978. – 288 с.
74. Лыткина, Л.В. Жанры коми-зырянской прозы первой трети XX

века: Взаимодействие романа, повести, рассказа и очерка: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.02 / Л.В. Лыткина. – Москва, 1999. – 347 с.

75. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

76. Макарова В.Ф. Комическое в татарской прозе XX века: монография / В.М. Макарова. – Набережные Челны, 2013. – 187 с.

77. Максимова, О.М. Удмуртский очерк второй половины XX – начала XXI вв.: проблематика, поэтика, жанр: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Чебоксары, 2020. – 203 с.

78. Макушкин, В.М. Становление мордовской советской литературы, 1917-1929 гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / В.М. Макушкин. – Саранск, 1968. – 264 с.

79. Мелитинский, Е.М. Историческая поэтика новеллы / АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького / Е.М. Мелитинский. – М.: Наука, 1990. – 279 с.

80. Миннегулов, Х.Ю. Татарская литература и Восточная классика (Вопросы взаимосвязей и поэтики) / Х.Ю. Миннегулов. – Казань: Изд-во КГУ, 1993. – 384 с.

81. Миннуллина, Ф.Х. Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков / Ф.Х. Миннуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 144 с.

82. Мышкина, А.Ф. Своеобразие чувашской художественно-философской прозы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / А.Ф. Мышкина. – Чебоксары, 2006. – 55 с.

83. Мышкина, А.Ф. Традиции и новаторство в чувашском литературоведении XXI века: некоторые аспекты проблемы / А.Ф. Мышкина // Вестник марийского государственного университета, 2017. – Т.11. – №3 (27). – С. 117-123.

84. Нагибин Ю. Размышления о рассказе / Ю. Нагибин. – Москва: Советская Россия, 1964. – 110 с.

85. Надыршина, Л.Н. Поэма в татарской литературе XX века / Л.Н. Надыршина. – Казань, 2022. – 150 с.
86. Насибуллова, Г.Р. Генезис поэтики жанра рассказа в татарской литературе / Г.Р. Насибуллова // Казанская наука. – № 8. – 2013. – С. 80-82.
87. Нигматуллина, Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии русской и татарской литератур / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 1997. – 192 с.
88. Нигматуллина, Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 2002. – 167 с.
89. Нинов, А.А. Современный рассказ [Текст] : Из наблюдений над рус. прозой (1956–1966) / А.А. Нинов. – Л. : Худож. лит.; Ленингр. отд-ние, 1969. – 288 с.
90. Очерки истории татарской общественной мысли : [Коллектив. моногр. / Науч. ред. Р.М. Амирханов]. – Казань : Татар. кн. изд-во, 2000. – 190 с.
91. Пантелеева, Т.Г. Поэтика удмуртского рассказа: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Т.Г. Пантелеева. – Чебоксары, 2006. – 212 с.
92. Рябинина, М.В. Марийская повесть второй половины XX века: поэтика психологизма: монография / Мар. гос. ун-т; М.В. Рябинина. – Йошкар-Ола, 2016. – 183 с.
93. Саттарова, Г.Г. Женская проза как продолжательница художественной традиции татарской литературы / Г.Г. Саттарова // Электронный научный журнал «Вестник гуманитарного научного образования». – 2014. – Выпуск 7 (45) Ноябрь-Декабрь. – С. 6-9.
94. Саттарова, Г.Г. Отражение традиции и национальной истории в современной женской прозе / Г.Г. Саттарова // В мире научных открытий. – 2014. – №1 (49). – С. 140.

95. Саттарова, Г.Г. Взаимоотношение человека и общества в современной женской прозе / Г.Г. Саттарова // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – №2. – С. 345-348.

96. Семенова, С.С. Поэтика рассказов П.С. Романова : автореферат дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.01 / С.С. Семенова. – Елец, 2008. – 23 с.

97. Тамарченко, Н.Д. Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). Монография / Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2007. – 256 с.

98. Тынянов, Ю.Н. Литература факта / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1993. – 245 с.

99. Успенский Б.Я. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.Я. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 223 с.

100. Фатхрахманов, Р.Г. Творческая лаборатория прозаика (на материале произведений А. Еники, М. Магдеева, А. Гилязова, Н. Фаттаха и др.): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Р.Г. Фатхрахманов. – Казань, 2000. – 32 с.

101. Хабибуллина, А.З. Малые жанры русской и татарской литератур: сопоставительная поэтика / А.З. Хабибуллина // Полилингвальность и транскультурные практики, 2019. – Т. 16. – № 2. – С. 239-251.

102. Хабибуллина, А.З. Сопоставительная поэтика жанров: стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Что я буду думать?» и нэсер Ф. Амирхана «Тэгъзия» («Утешение») / А.З. Хабибуллина // Филология и культура. Philologiy and culture. – 2018. – № 3 (58). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – С. 229-234.

103. Хакимова, С.Г. Проза Фаниса Яруллина: Эволюция творчества: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова АН Респ. Татарстан / С.Г. Хакимова. – Казань, 2004. – 22 с.

104. Халиуллина, А.Г. Особенности типизации в татарской прозе 90-х

годов XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Башкир. гос. ун-т. - Уфа, 2005. – 22 с.

105. Хасанова, А.М. Творчество Ахнафа Тангатарова: жанровые и художественные особенности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.М. Хасанова. – Казань, 2011. – 27 с.

106. Хусаенова, Р., Гайнуллина, Г., Нагуманова, Э. Творчество А. Ахметгалиевой в зеркале достижений русских и татарских прозаиков начала XXI в. / Р. Хусаенова, Г. Гайнуллина, Э. Нагуманова // Филология и культура. Philology and Culture. – 2023. – № 3 (73). – С. 204–208.

107. Чекашкина, Н.И. Художественное осмысление темы Великой Отечественной войны в современной мордовской прозе: 80-90-е гг. XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Н.И. Чекашкина. – Саранск, 2004. – 183 с.

108. Шаехов, М.Р. Структура текста современных татарских рассказов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.Р. Шаехов. – Казань, 2012. – 24 с.

109. Шубин, Э. А. Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра / Э.А. Шубин. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1974. – 182 с.

110. Эйхенбаум, Б.М. О Генри и теория новеллы / Б.М. Эйхенбаум // Звезда. – 1925. – №6. – С. 291-295.

111. Эйхенбаум, Б.М. О прозе / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Изд-во «Художественная литература», 1969. – 507 с.

112. Юзмухаметова, Л.Н. Новые явления в татарской прозе рубежа XX – XXI веков: постмодернизм / Л.Н. Юзмухаметова. – Казан: Изд-во Казан. ун-та, 2016. – 220 с.

на татарском языке

113. Әбүдарова, Л.Р. Яңа заманның бәхет өчен көрәшүче каһарманнары / Л.Р. Әбүдарова // Казан утлары. – 2017. – № 4. – Б. 156-160.

114. Әхмәдуллин, А.Г. Яңарыш юлында / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 204 б.
115. Бакиров, З. Татар совет әдәбиятында нәсер жанры / З. Бакиров // Совет әдәбияты. – № 9. – 1960. – Б. 137-142.
116. Баянов, Ә.Ф. Заман сурәтләре: Лирик язмалар, мәкаләләр, очерклар / Ә.Ф. Баянов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 271 б.
117. Бәширов, Ф.К. Сөйлә, каләм! (Әдәби уйланулар, тәнкыйть мәкаләләре, рецензияләр) / Ф.К. Бәширов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 142 б.
118. Бәширов, Ф.К. XX йөз башы татар прозасы / Ф.К. Бәширов. – Казан: Фикер, 2002. – 284 б.
119. Вәлиев, Н.М. Фатих Әмирханның рухи мирасы: идея–сәнгатьчә үзенчәлекләре / Н.М. Вәлиев. – Казан: Фән, 2005. – 196 б.
120. Вәлиев, М.Х. Каһарманнар кирәк / М.Х. Вәлиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 225 б.
121. Вәлиев, М.Х. Күңелем кошы: укытучылар, педагогия колледжлары һәм югары уку йортлары студентлары өчен кулланма / Мансур Вәли-Баржылы. – Казан : Мәгариф, 2004. – 220 б.
122. Гайнетдинов, М.В. Гасырлар мирасы / М.В. Гайнетдинов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 317 с.
123. Гайнуллина, Г.Р. 1960-80 еллар татар прозасы тарихы / Г.Р. Гайнуллина. – Казан: Ихлас, 2012. – 80 б.
124. Гайнуллина, Г.Р. Хәзерге татар прозасы: жанрлык хасиятләре, әдәби алымнар / Г.Р. Гайнуллина // Татарика. – 2018. – Вып. 10. – Б. 61-75.
125. Гайнуллина, Г.Р. «Чыбыркы тәртипкә чакыра...» / Г.Р. Гайнуллина // Казан утлары. – 2021. – № 7. – Б. 148-151.
126. Гайфиева, Г.Р. Татар әдәбиятында хикәя жанры үсеше / Г.Р. Гайфиева // Актуальные проблемы филологии и методики ее преподавания в вузе и в школе: Сб. материалов Всероссийской научно-

практической конференции с международным участием. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008. – Б. 86-88.

127. Гайфиева, Г.Р. Хикя һәм новелла жанрының кайбер үзенчәкләре / Г.Р. Гайфиева // Взаимодействия школы и вуза в реализации приоритетных направлений развития школьного образования: опыт, проблемы и перспективы: Сб. материалов открытой II городской научно-методической конференции, Казань, 10 апреля 2009 г. / Сост. Г.А. Голикова, Н.Я. Трошина. – Казань: Гула Принт, 2009. – С. 192-194.

128. Галимуллин, Ф.Г. Офыкларны алдан күрөп / Ф.Г. Галимуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – 223 б.

129. Галимуллин, Ф.Г. Әле без туганчы... / Ф.Г. Галимуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 163 б.

130. Галимуллин, Ф. Нәтижәләр һәм бурычлар / Ф. Галимуллин // Казан утлары. – 2002. – № 8. – Б. 11-16.

131. Ганиева, А.Ф. XX гасырның икенче яртысы татар прозасы («кеше һәм табигать» мәсьәләсе) / А.Ф. Ганиева. – Казан: ТӘҺСИ, 2019. – 152 б.

132. Гаффар Ә. [Татарстан язучыларының XII съезды материалларыннан] / Ә. Гаффар // Казан утлары. – 1994. – № 8. – С. 156.

133. Гаянова Р.Р. Айгөл Әхмәтгалиева хикәяләрендә туган авыл һәм табигатьне саклау мәсьәләләре / Р.Р. Гаянова // Теоретические и практические проблемы развития современной гуманитарной науки: Материалы IV Международной научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых, Уфа, 29 марта 2018 года / Ответственный редактор Ф.Г. Фаткуллина. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2018. – Б. 118-119.

134. Дәүләтшин, Г.М. Казан ханлыгы: тарихы һәм рухи мәдәнияте // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 2 т.: XV–XVIII гасырлар / [төз. һәм фәнни мөх. Г.М. Дәүләтшин] / Г.М. Дәүләтшин. – Яңарт. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2022. – Б. 43-55.

135. Еники, Ә. Хикәя жанры турында кайбер фикерләр / Ә. Еники // Совет әдәбияты. – № 7. – 1954. – Б. 123-127.
136. Еники, Ә. Хикәя турында / Ә. Еники // Язучылык хезмәте турында. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1958. – Б. 26-31.
137. Еники, Ә. Хәерле сәгатътә / Ә. Еники // Казан утлары. –1989. – №11. – Б. 127-128.
138. Жәләлиева, М.Ш. Язу – намус эше / М.Ш. Жәләлиева // Әдәбията тойгы катламнары. – Казан: Мәгариф, 2005. – Б. 84-102.
139. Закир, М.Х. Тылсымлы көең булса! (Р. Габделхакова хикәяләренә кереш сүз) / М.Х. Закир // Казан утлары. – 2002. – № 11. – Б. 69-70.
140. Закиржанов, Ә.М. Яңарыш юлыннан: хәзерге татар әдәбияты белеме мәсьәләләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 304 б.
141. Закиржанов, Ә.М. Рухи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 287 б.
142. Закиржанов, Ә.М. Өмет хисе сүнмәсен / Ә.М. Закиржанов // Мәйдан. – 2013. – № 5. – Б. 90-96.
143. Закиржанов, Ә.М. Татар әдәбияты белеме: традицияләр һәм үсеш тенденцияләре (XX гасыр ахыры – XXI гасыр башы) / Ә.М. Закиржанов. – Казан: ТӘҺСИ, 2018. – 352 б.
144. Закиржанов, Ә.М., Габидуллина, Ф.И. Татар прозасында әдәби-эстетик эзләнүләр / Ә.М. Закиржанов, Ф.И. Габидуллина. – Казан: «Школа» редакция-нәшрият үзәге, 2020. – 168 б.
145. Закиржанов, Ә.М. Иҗат тылсымы: әдәби портретлар, күзәтү мәкаләләре, рецензияләр / Ә.М. Закиржанов. — Казан: Мәгариф–Вакыт, 2022. – 416 б.
146. Заһидуллина, Д.Ф. Әдәбият кануннары һәм заман / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2000. – 271 б.

147. Заһидуллина, Д.Ф. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 255 б.
148. Заһидуллина, Д.Ф. Яңа дулкында / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2003а. – № 1. – Б. 152-159.
149. Заһидуллина, Д.Ф. Закиржанов, Ә.М. Гыйләжөв, Т.Ш. / Татар әдәбияты: Теория. Тарих / Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов, Т.Ш. Гыйләжөв. – Казан: Мәгариф, 2004. – 247 б.
150. Заһидуллина, Д.Ф. Ике корылтай арасында татар прозасы / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2005. – № 9. – Б. 116-124.
151. Заһидуллина Д.Ф. Символизмны яңартып / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2005. – № 2. – Б. 35-29.
152. Заһидуллина, Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.
153. Заһидуллина, Д.Ф. Яңа дулкында (1980–2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык) / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2006а. – 255 б.
154. Заһидуллина, Д.Ф. Заман прозасында – чор сулышы / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2015. – №3. – Б. 157-161.
155. Заһидуллина, Д.Ф. 1960-80 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр: монография / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.
156. Заһидуллина, Д.Ф. Алтын урталыкны табып... / Д.Ф. Заһидуллина // Әхмәтгалиева А. Туташ: роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 3-6.
157. Заһидуллина, Д.Ф. Чал татар әдәбиятының 100 елы / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – № 5. – 2020. – Б. 138-139.
158. Заһидуллина, Д.Ф. Бөек Ватан сугышы – татар прозасы көзгесендә (татар әдәбиятында сугышны тасвирлауның үзгәреше) / Д.Ф. Заһидуллина // Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2020. – № 2. – Б. 53-57.

159. Заһидуллина, Д.Ф. Татар әдәбияты ни хәлдә? / Д.Ф. Заһидуллина // Казан утлары. – 2022. – № 4. – Б. 130-136.
160. Зәйдулла, Р.Р. Киләчәккә ышансак кына / Р.Р. Зәйдулла // Казан утлары. – 2012. – № 7. – Б. 147-154.
161. Зәйдулла, Р.Р. Хикәянең дәвамы бар / Р.Р. Зәйдулла // Казан утлары. – 2022. – № 10. – Б. 167-168.
162. Ибраһимов, И.М. Уебызда – милләт язмышы (Татарстан язучылар берлегенең ике корылтай арасындагы эшчәнлеге турында хисап доклады) / И.М. Ибраһимов // Казан утлары. – 2008. – № 9. – Б. 114-123.
163. Ивлев, Г. Рәстәм Кутуйның лирик прозасы / Г. Ивлев // Казан утлары. – 1979. – № 10. – Б. 162-165.
164. Ижатына бер караш: Айгөл Әхмәтгалиева турында каләмдәшләре // Мәйдан. – 2013. – № 5. – Б. 97-99.
165. Йосыпова, Н.М., Гайнуллина, Г.Р. Татар әдәбияты тарихы (1940–2000): кыскача конспект / Н.М. Йосыпова, Г.Р. Гайнуллина. – Казань, 2014. – 102 б.
166. Кәримов, К.Ә. Прозаның киштәдәге урыны / К.Ә. Кәримов // Казан утлары. – 2006. – № 8. – Б. 156-157.
167. Лерон, Л.Л. Хәлең ничек, татар прозасы? / Л.Л. Лерон // Казан утлары. – 2007. – № 6. – Б. 105-107.
168. Мәжмугыл-хикәят (Хикәятләр жыентыгы): Урта гасыр татар прозасы / бастыруга әзерләүче Н. Исмәгыйлев. 1 нче китап. – Казан, 1994. – 245 б.
169. Минһажева, Л.И. Могҗизалар ачар сүз остасы (Г. Гыйльманов ижаты турында) / Л.И. Минһажева // Казан утлары. – 2019. – № 4. – Б. 162-166.
170. Миңнуллин, Ф.М. Балта явызлар кулында: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ф.М. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. – 344 б.

171. Миңнегулов, Х.Ю. Хикәят / Х.Ю. Миннегулов // Записи разных лет (Татарская литература: история, поэтика и взаимосвязи) – Казань: Идел-Пресс, 2010. – Б. 276-277.
172. Миңнуллин, Т.Г. Каләмез, сүзезне эшкә жигик! / Т.Г. Миңнуллин // Казан утлары. –1989. – №11. – Б. 128-132.
173. Мусин, Ф.М. Әдәби хәрәкәт / Ф.М. Мусин // Татар әдәбияты тарихы: Алты томда: 6 том. – Казан: Раннур, 2001. – Б. 6-48.
174. Насыйбуллова, Г.Р. Хәзерге татар әдәбиятында хикәя жанры поэтикасы / Г.Р. Насыйбуллова. – Казан: Татарстан Республикасы “ХӘТЕР” нәшрияты, 2011. – 171 б.
175. Насыйбуллова, Г.Р. XX гасыр ахыры – XXI гасыр башы татар хикәяләрендә әдәби мотивларның чагылышы / Г.Р. Насыйбуллова // Фәнни Татарстан. – 2018. – №1. – Б. 55-65.
176. Рәхим, Г. Нәләтләр шагыйре (Һади Такташ хакында) / Г.Рәхим // Безнең юл. – 1923. – № 10-11. – С. 49-51.
177. Сәгыйдуллина, Л.Р. Бүгенге татар прозасының кайбер юнәлешләре хакында фикерләр / Л.Р. Сәгыйдуллова // Мәйдан. – 2023. – № 6. – Б. 118-121.
178. Сәхапов, М.Ж. Кырыс чынбарлык (Аяз Гыйләҗев иҗаты турында): Монография / М.Ж. Сәхапов. – Казан: Татар. дәүләт «Мирас» кит. нәшр., 1995. – 144 б.
179. Сверигин, Р.Х. Яңа герой һәм яңа алымнар: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Р.Х. Сверигин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 120 б.
180. Сверигин, Р.Х. Туксанынчы еллар әдәбияты / Р.Х. Сверигин // Казан утлары. – 1999. – № 6. – Б.126-128.
181. Сверигин, Р.Х. Үткән ел прозасына бер караш / Р.Х. Сверигин // Казан утлары. – 2000. – № 7. – Б. 145-149.
182. Сверигин, Р.Х. Гасырлар чатында / Р.Х. Сверигин // Казан утлары. – 2002. – № 4. – Б. 145-154.

183. Сверигин, Р.Х. Яңа заман, яңа геройлар / Р.Х. Сверигин // Казан утлары. – 2003. – № 6. – Б. 174-176.
184. Сверигин, Р.Х. Хәзерге хикәя: түгәрәк өстәл фикерләре / Р.Х. Сверигин // Казан утлары. – 2009. – № 5. – Б. 88-97.
185. Сөләйманова, Д. Нәсер – югары сәнгать / Д. Сөләймәнова // Тулпар. – 2019. – № 10. – Б. 27-28.
186. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. 1 т.: Урта гасырлар дәвере. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – 565 б.
187. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 2 т.: XV–XVIII гасырлар / [төз. һәм фәнни мөх. Г.М. Дәүләтшин]. Яңарт. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2022. – 462 б.
188. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. 3 т.: XX гасыр башы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 599 б.
189. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. 4 т.: Татар совет әдәбияты (1917–1941). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 566 б.
190. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. 5 т.: Бөек Ватан сугышы һәм сугыштан соңгы еллар әдәбияты (1941–1960). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 542 б.
191. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. 6 том: 60-90 еллар әдәбияты. – Казан: «Раннур» нәшр., 2001. – 544 б.
192. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. 7 т.: 1985–2000 еллар. – Казан: Фолиант, 2019. – 574 б.
193. Татар хикәяләре: XX гасыр башы / Төзүчесе Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2007. – 399 б.
194. [Татарстан язучыларының XII съездында Ә. Гаффарның проза жанрлары буенча ясаган чыгышыннан] // Казан утлары. – 1994. – № 8. – Б. 156-161.

195. Ханзафаров, Н.Г. Татар драматургиясе: күзәтүләр, ижат портретлары, фәнни һәм тәнкыйть мәкаләләре / Н. Ханзафаров. – Казан: ТӘҺСИ, 2022. – 264 б.
196. Хак тарихны кайтару юлында // Казан утлары. – 2017. – № 10. – Б. 193-194.
197. Ханнанов, Р.Г. Заман прозасында – чор сулышы / Р.Г. Ханнанов // Казан утлары. – 2015. – №3. – Б. 197-198.
198. Хатипов, Ф.М. Эпик жанрлар / Ф.М. Хатипов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1973. – 144 б.
199. Хатипов, Ф.М. Якты жирлектәге һәлакәт / Ф.М. Хатипов // Казан утлары. – 2000а. – № 3. – Б. 137-141.
200. Хатипов, Ф.М. Мөлкәтебезне барлаганда: Ижат портретлары, тәнкыйди-теоретик мәкаләләр / Ф.М. Хатипов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 272 б.
201. Хатипов, Ф.М, Сверигин, Р.Х. Әмирхан Еники (Әдипнең тормыш һәм ижат юлы): Монография / Ф.М. Хатипов, Р.Х. Сверигин. – Казан: ТДГПУ, 2009. – 114 б.
202. Хатипов, Ф.М. Әдәби әсәрнең эстетик энергиясе: фәнни мәкаләләр / Ф.М. Хатипов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – 285 б.
203. Хәзерге хикәя («Түгәрәк өстәл» сөйләшүе) // Казан утлары. – 2009. – № 5. – Б. 197-201.
204. Хәйри, Х.Ф. Бүгенге романнарыбызның жанр үзенчәлекләре / Х.Ф. Хәйри // Казан утлары. – 1965. – № 10. – Б. 164-168.
205. Хөсни, Ф.Х. Новелла турында (Яшь язучыларга укыган лекциясеннән) / Ф.Х. Хөсни // Совет әдәбияты. – 1945. – № 3-4. – Б. 55-62.
206. Хөсни, Ф.Х. Кечкенә кешегә ничек канатлар чыкты... (Татар хикәясе турында кайбер фикерләр) / Ф.Х. Хөсни // Совет әдәбияты. – 1958. – № 9. – Б. 119-123.

207. Хәснийяр, З.З. Булган, бар һәм булачак / З.З. Хәснийяр // Казан утлары. – 2008. – № 9. – Б. 123-130.

208. Шәмсутова, А.А. Фәүзия Бәйрәмова прозасы (фәлсәфи-эстетик карашлар, образлар системасы, психологизм һәм мотивлар) / А.А. Шәмсутова. – Казан: Гуманитария, 2004. – 120 б.

209. Шамсутова, А.А. Миргазьян Юныс шәхесе һәм ижатында яшәеш фәлсәфәсе / А.А. Шәмсутова // Фәнни Татарстан. – 2018. – № 3. – Б. 60-71.

210. Ширмән, Х.Х. Татар прозасы: югалтулар һәм табышлар / Х.Х. Ширмән // Казан утлары. – 2009. – № 10. – Б. 157-166.

211. Яхин Ф.З. Әдәби сүз хакы / Ф.З. Яхин. – Казан: ТӘҺСИ, 2020. – 400 б.

Словари и энциклопедии, учебники и учебные пособия

212. Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге / фән. ред. Т.Н. Галиуллин, Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.

213. Борев, Ю.Б. Литературный процесс / Ю.Б. Борев // Теория литературы в 4 т. – Т. 4. – М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. – С. 624-633.

214. Борев, Ю.Б. Жанр / Ю.Б. Борев // Словарь литературоведческих терминов / Сост. Ю.Б. Борев. – М., 1998. – С. 345-346.

215. Давыдова, Т.Т., Пронин, В.А. Теория литературы: Учеб. пособие / Т.Т. Давыдова, В.А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.

216. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. – 7-е изд., испр. / А.Б. Есин. – М.: Флинта: 2005. – 248 с.

217. Заһидуллина, Д.Ф. Урта мәктәптә татар әдәбиятын укыту методикасы / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2004. – 366 б.

218. Заһидуллина, Д. Лирик проза / Д. Заһидуллина // Татар энциклопедиясе. – Казан: Татарская энциклопедия, 2007. – Б. 661-662.

219. Кожин, В. Рассказ / В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 309–310.

220. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Коженикова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 476 с.

221. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб.

222. Миннегулов, Х.Ю. Восточная классика и татарская литература: учебное пособие / Миннегулов Х.Ю. – Казань: Яз, 2014. – 292 с.

223. Миңнегулов, Х.Й. XIX йөз татар хрестоматияләре (Монография. Ш. Садретдинов белән берлектә язылды) / Х.Й. Миңнегулов. – Казан: КДУ нәшр., 1982. – 135 б.

224. Нуруллин, И.З. Әдәбият теориясе. Әдәби процесс / И.З. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. – 144 б.

225. Нуруллин, И.З. XX йөз башы татар әдәбияты / И.З. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 288 б.

226. Петухов, С.В. Эпические жанры в литературоведении. Теория рассказа / С.В. Петухов // Жанр рассказа в современной русской литературе: Учебное пособие. – Санкт-Петербург: ГАОУДПО «Ленинградский областной институт развития образования», 2021. – С. 6-13.

227. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 298 с.

228. Пospelов, Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Пospelов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.

229. Тамарченко, Н.Д. Точка зрения / Н.Д. Тамарченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и

термины: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. – М.: Высш.шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 556–561.

230. Татарча-русча-инглизчә әдәбият белеме терминнары сүзлекчәсе / Казан федераль ун-ты; [төз.-авт.: Ф.С. Сәйфулина и др.] ; [тәрж. Л.Р. Мөхәрләмова]. – Казан : Казан ун-ты нәшрияты, 2014. – 159 б.

231. Татарская энциклопедия [В 5 т.]. У - Я в 6 т.] / главный редактор: А.М. Мазгаров. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2014. – 719 с.

232. Теория литературы. Том II. Произведение. – М.: ИМЛИ им. М.Горького РАН, 2011. – 376 с.

233. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ им. М. Горького РАН, 2003. – 589 с.

234. Тимергалин, А.К. Миллият сүзлеге: аңлатмалы сүзлек. 3 томда. 1 т. / А.К. Тимергалин. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2017. – 684 б.

235. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы [Текст]: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Л.И. Тимофеев. – 4-е изд., испр. – Москва: Просвещение, 1971. – 461 с.

236. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Б.В. Томашевский / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

237. Чернец, Л.В. Композиция / Л.В. Чернец // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. – Москва: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 115-133.

238. Хализев, В.Е Теория литературы: Учеб. для студентов вузов. – 3-е изд., испр. и доп. / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 436 с.

239. Хатипов, Ф.М. Әдәбият теориясе: Югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма / Ф.М. Хатипов. – Казан: Мәгариф, 2000. – 351 б.

240. Яхин, А.Г. 6-7 классларда татар әдәбиятын укыту: методик пособие / А.Г. Яхин. – Казань: Магариф, 1993. – 198 с.