

ЭМИРОВА А. М.

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
ЭТЮДЫ**
(Проблемы поэтики)



Монография

Эмирова А. М.

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
ЭТЮДЫ
(Проблемы поэтики)**

Монография

Симферополь
2020

УДК 80
ББК 83
Э 55

*Рекомендовано к изданию Учёным советом ГБОУВО РК
«Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова».
Протокол № 16 от 29 июня 2020 г.*

Рецензенты:

Борисова Л. М. – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского.

Петров А. В. – доктор филологических наук, профессор кафедры русского, славянского и общего языкознания факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского.

Эмирова А. М.
Э 55 **Филологические этюды (Проблемы поэтики): монография.** –
Симферополь: ООО «Издательство «Научный мир», 2020. – 144 с.
ISBN 978-5-6042514-4-7

В данной монографии представлены работы, в которых отразились наблюдения автора над особенностями поэтики художественных произведений разных писателей. В жанровом отношении они имеют синкретичную, смешанную форму, поэтому представлены под объединяющим их названием «филологические этюды», наиболее адекватно отражающим их содержательные и формальные особенности.

Книга адресована филологам широкого профиля, аспирантам и студентам гуманитарных специальностей, а также ценителям художественного слова в разных его родовых (эпос, лирика) и видовых (жанровых) проявлениях.

УДК 80
ББК 83

ISBN 978-5-6042514-4-7

© Эмирова А. М., 2020
© ООО «Издательство «Научный мир»,
макет, оформление, 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

В данной монографии представлены работы, в которых отразились наблюдения автора над особенностями поэтики художественных произведений разных писателей. Термин *поэтика* используется здесь в широком смысле – как система средств выражения «образа автора» (писателя) и его «картины мира», которые могут актуализироваться как в крупных, «структурных» категориях поэтики (композиция, сюжет, хронотоп, система образов, пейзаж), так и в собственно языковых (звуковых, грамматических, лексико-фразеологических и др.). Названные категории поэтики по-разному проявляются в художественных произведениях в зависимости от их рода (проза, поэзия) и вида (жанра). Работы написаны в разное время – с середины 70-х годов по сей день. Часть из них была опубликована в различных изданиях, а позже изменена и дополнена. Выбор авторов и их произведений обусловлен личностными интересами и пристрастиями автора настоящей монографии.

Объектом анализа являются разного рода и жанра художественные произведения писателей – русских (Ахматова А. А., Набоков В. В., Шмелёв И. С., Залыгин С. П., Чичибабин Б. А., Некипелов В. А. и др.), крымскотатарских (Дагджи Дж., Умеров Э.), турецкого (Хикмет Н.), татарского (Бухараев Р. Р.) и др. (Сведения о них см. в именном указателе в конце книги.)

В жанровом отношении представленные работы имеют синкретичный, смешанный характер: в них есть элементы научного анализа с использованием необходимой филологической терминологии, фрагменты мемуарного и эпистолярного характера,

эмоционально-оценочные медитации автора и т. п. В отдельных случаях предложена библиографическая информация об авторах анализируемых произведений. Некоторые из текстов можно отнести к жанру этюда, другие – эссе, которые на практике, как известно, нечётко отграничиваются друг от друга. Ср.: «Этюд – 2. небольшое по объёму произведение (научное, критическое), посвящённое частному вопросу» [Ожегов, Шведова 1997: 914]. «Эссе – прозаическое сочинение небольшого объёма и свободной композиции на частную тему, трактуемую субъективно и обычно неполно» [Там же: 913]. Думается, что объединяющее их общее название – филологические этюды – наиболее адекватно отражает их содержательные и формальные особенности.

Монография состоит из предисловия, двух разделов, сформированных с учётом отнесённости анализируемых произведений к разным родам литературы («Поэтика художественной прозы» и «Поэзия как объект поэтики»), заключения, приложения, в котором представлены полные тексты некоторых анализируемых стихотворений большого размера, и именного указателя. В рамках названных разделов работы расположены в хронологическом порядке с учётом первой даты написания или публикации.

Раздел I

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Анализ художественных особенностей прозаических произведений разного жанра, как сказано выше, предполагает особое внимание исследователя к крупным категориям поэтики: общая композиция текста (разделы, их оформление, последовательность и др.), сюжет в его соотношении с фабулой, хронотоп, система персонажей и социальных или материальных феноменов, пейзаж как средство и способ актуализации психологического портрета автора в его реальном и/или виртуальном (через образы персонажей) состояниях и др. Так, в этюде о творчестве С. П. Залыгина обращено внимание на особенности замысла как основы композиции, системы персонажей и их идиостиля.

Не менее значимы в прозаических жанрах и собственно языковые средства выражения образа автора и его «картины мира» – лексико-фразеологический состав авторской речи и речи персонажей, их грамматические (морфологические, деривационные и синтаксические) особенности и др. Одним из действенных художественных средств в романе В. Набокова «Другие берега», как показано ниже, являются разного рода языковые единицы (словные и сверхсловные), выражающие идею сравнения, подобия. В произведениях крымскотатарского писателя Э. Умерова выявлен и охарактеризован такой редкий в современной прозе приём, как фигура умолчания.

Предлагаемые ниже этюды обладают разной степенью полноты отражения содержания анализируемых произведений, что обусловлено спецификой их жанра.

ЗАМЫСЕЛ КАК БАЗОВАЯ КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ

(К вопросу о поэтике С. П. Залыгина)

Предлагаемый ниже текст представляет собой фрагментарные размышления о некоторых художественных особенностях творчества С. П. Залыгина, изложенные в своё время в письмах к писателю. Моё знакомство с Сергеем Павловичем произошло в январе 1976 г., и наше общение, личное и эпистолярное, продолжалось вплоть до 1991 г. Думаю, что мои письма к нему, в которых отразились моё восприятие его произведений, мои размышления о прочитанном, были для него значимы, так как они представляли собой в реальности тот социально-психологический и культурный феномен, который называется читательским восприятием и который как-то причастен к психологии творчества.

Первое моё письмо было написано после прочтения его романа «Южноамериканский вариант», главная героиня которого, женщина как раз моего возраста, озабочена проблемой своей женской несостоятельности: она считает, что как женщина не состоялась, т. к. не испытала страстной любви. Меня поразило умение современного писателя-мужчины понимать и адекватно описывать внутренний мир женщины [Эмирова 2006]. В ответном письме С. П. написал: «Спасибо за Ваше письмо – умное и душевное! На все Ваши вопросы я ответить не смогу, – не знаю, как это получается, что ты влезает в кожу своих героев. Прочтите, если Вам встретится, мою повесть «На Иртыше» (лучше всего – в двухтомнике «Избранного», 1973–1974 гг. И там же, пожалуй, эссе «Мой поэт» (том 1). Мне кажется, в этих вещах автор в наибольшей степени вживается в своих героев. Вообще,

замысел совсем необъяснимая вещь – почему достаётся тебе вот этот именно, а не тот герой; это, а не то событие – никогда ведь не знаешь. Ну, а отсюда и всё остальное, что необъяснимо тоже».

Позже, в интервью 1983 г. корреспонденту газеты «Известия», он ответил примерно так же: «Замысел художественного произведения – явление неуловимое и необъяснимое. В основе любого замысла – случай. Это может быть эпизод, когда-то врезавшийся в память, какой-то поразивший тебя факт или документ, на который ты наткнулся, работая совсем над другой вещью <...>» [Залыгин 1987: 117].

Своеобразной иллюстрацией к сказанному выше является необычное произведение С. П. Залыгина «Коровий век», жанр которого обозначен автором как рассказ. Главная «героиня», если так можно сказать, это безымянная корова, которая просто живёт – жуёт траву, пьёт воду, даёт молоко, периодически рождает телят и непрестанно как бы наблюдает за физиологическими процессами, происходящими в её теле: «Корова всё больше погружалась в своё тело, чутко слушая пищеварение, кровообращение, всё, что происходило в его глубине» [Залыгин 1974: 580]. <...> «Сначала она по-прежнему слушала своё сердце, мощные токи своей крови и набухание своего вымени» [Там же: 584]. <...> Она воображала апогей этих движений, их высшую кульминацию – воображала родовые боли и то расщепление, которое они вызывают» [Там же: 585].

Произведения о животных не часто встречаются в мировой литературе. В русской можно назвать повесть «Холстомер» Л. Н. Толстого и рассказ «Каштанка» А. П. Чехова. У Джека Лондона – «Белый клык». Однако этот текст С. П. Залыгина – нечто другое и по структуре, и по языку: сюжет отсутствует, язык – безыскусен. Это не художественное произведение в строгом смысле слова, а своеобразное мироощущение коровы, существующей в

пространстве, но вне времени, описанное кем-то посторонним, который не желает выдавать своего присутствия. С некоторой натяжкой текст можно назвать рассказом-информацией о месте и функциях коровы в природе и обществе. Не случайно тексту предпослан эпиграф из «Большой советской энциклопедии»: «Продолжительность жизни крупного рогатого скота около двадцати лет».

И всё же – текст читается с большим интересом, неотрывно, потому что за ним видится автор с его удивительной способностью сливаться с окружающим миром, растворяться в нём и представлять его во всей полноте и убедительности.

Уникален также замысел рассказа «Мятлик луговой», обусловивший особенности его поэтики, в том числе его особый, скрытый, психологизм, который формируется, так сказать, на глазах читателя в уникальной ситуации, сопряжённой с поэзией Случая и Мистики. Безымянная героиня рассказа, собираясь утром на работу, обнаружила, что у неё есть двадцать две лишние минуты, и решила забежать в парк, на свою любимую мятликовую поляну. Она и прежде часто приходила сюда и, сорвав несколько травинок, подолгу любовалась совершенством их формы. Но сегодня в самом центре её поляны стоял высокий мужчина, держа в руке растение мятлика лугового, и точно так же, как и она, внимательно рассматривал его. «Она смотрела на своё растение в чужих, незнакомых руках – чёткий в солнечном свете рисунок мятлика почему-то сам по себе был похож сейчас на солнце – небольшое и треугольное, вокруг которого должны двигаться каждый на своей орбите два человека – она и вот этот мужчина, но они не двигались, а стояли неподвижно и молча» [Залыгин 1974: 578]. Мужчина ушёл, так и не заметив её. И не зная, от чего уходит она, героиня рассказа тоже пошла в свою сторону – на работу.

В «Мятлике луговом» то же чувство причастности к природе, что и в рассказе «Коровий век». И написаны обе вещи в одной – минорной – тональности, но в «Мятлике» минор глубже, потому что здесь он «очеловечен».

Необычной представляется также поэтика романа «Комиссия», в котором отражены годы гражданской войны в Сибири. По жанру – это исторический роман, однако исторические события переданы не описательно, а преимущественно в форме диалогов и монологов большого количества персонажей разного пола и возраста. Поражают умение автора «вживаться» в образы таких разных людей, его знание всех деталей их жизни, например, крестьянской живности – кур, овец, коров, коней (глава «Движимое имущество»). (См. выше о рассказе «Коровий век».)

Женских образов – живых, не сказочных (полувятских девок) – в романе мало: Зинаида и Домна. И обрисованы они не так полно и не так «изнутри», как мужские, а «снаружи» (но отнюдь не поверхностно): Зинаида – глазами Устинова, Домна – глазами Зинаиды. Но и в этом малом угадывается поразительное (пронзительное!) залыгинское умение проникать в женскую душу. Этот особый психологизм проявляется в характеристике даже эпизодического женского образа – безымянной дачницы с двумя детьми, поселившейся в Лебяжке, чтобы быть поближе от своего чахоточного возлюбленного, который лечился кумысом в киргизской кибитке:

«– Он, поди-ка, ещё и сторонился её-то? Красавец чахоточный! Боялся заразить? Или, наоборот, она его сторонилась?»

– Кто их знает... Только она навряд ли боялась! Когда бы боялась – не поехала бы из города след за им тайно, да с двумя собственными детками.

– Детей пуще всего матери жалко. Это так.

– Но это ведь как у женщины случается? Это у её случается выше всякой жалости» [Залыгин 1976: 351].

В продолжение разговора о замысле художественного произведения как «неуловимом и необычном» феномене следует сказать и о фантастической повести С. П. Залыгина «Оська – смешной мальчик», одним из персонажей которой был обычный математический Интеграл. А в незаконченной пьесе (?) фигурировал в качестве персонажа обыкновенный стул. На мой вопрос, говорит ли этот стул, Сергей Павлович ответил: «Нет, но, пожалуй, я заставлю его говорить. Это нетрудно сделать с помощью современной аппаратуры».

Творчество С. П. Залыгина адресовано не массовому читателю, а некоторой, так сказать, элитарной части общества – людям, зрелым в социальном отношении, умеющим думать и чувствовать, «трудиться душой», прошедшим через разные жизненные испытания, но не утратившим интереса к жизни в высших формах её проявления. Эти мысли я осмелилась выразить в письме к писателю от 17 января 1977 г.: «Я давно думала о типе Вашего читателя, но не позволяла себе высказаться по этому поводу, так как нахожусь в каком-то неловком положении и по отношению к Вам, и по отношению к себе. Признавая немассовость, некоторую элитарность Вашего читателя, я, с одной стороны, как бы возвышаю себя как Вашего читателя, с другой, как бы принижаю Вас, считая Вас писателем не для всех, интересным и понятным не всем. Я не знаю, как мне выбраться из этих ножниц. Хочется поговорить с Вами об этом и узнать Ваше мнение».

При очередной встрече С. П. ответил на мой вопрос. В названном выше интервью (1983 г.) его ответ сформулирован так: «Я никогда не рассчитываю на очень широкий круг читателей и не представляю себя писателем, который очень уж популярен. Это меня не огорчает. Я понимаю, что пишу довольно сложно, и тот читатель, который ищет в литературе только отдыха и развлечения, читать меня не будет. Я бы не сказал, что у меня обширная

корреспонденция, тем не менее читатели пишут, и среди писем встречаются интересные. Когда человек рассказывает что-то о себе, когда ему хочется поговорить со мной как с собеседником – это значит, моя книга вызвала в нём чувство общности, желание поделиться со мной мыслями о жизни, о литературе» [Залыгин 1987: 119].

Художественный мир С. П. Залыгина, отражённый в разнообразных формах (роман, роман-эпопея, повесть, рассказ; литературно-критические статьи, рецензии, эссе; публицистические очерки, репортажи, интервью и др.) – это огромное фасеточное зеркало, в котором отразилась жизнь российского сообщества XX в. во всех её проявлениях (материальном, духовном, социально-политическом) – в ретроспекции и перспекции. Думается, анализ этой колоссальной «воздушной громады», как облако, стоящей над ценителями творчества С. П. Залыгина, одному человеку не по силам.

Самарканд, 15.11.1975;

Симферополь – 19.02.2006 – 17.04.2020.

ОБРАЗНЫЙ МИР В. В. НАБОКОВА

Набоков В. В. – по преимуществу художник формы, писательского приёма. По свидетельству В. Ходасевича, «его произведения населены множеством приёмов, которые, точно эльфы и гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют <...>. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами». (Цит. по [Ерофеев 1990: 6].)

Одним из действенных художественных средств в романе В. Набокова «Другие берега» [Набоков 1989] являются разного типа сравнительные единицы. «Снуя» между писателем и читателем, они воссоздают «картину мира» писателя, его менталитет – мир мыслей и чувств, сформированный его индивидуальным жизненным опытом, и определённым образом воздействуют на внутренний мир читателя.

Остановимся кратко на грамматических особенностях сравнений. По характеру грамматической формы их можно разделить на две группы – эксплицитные и имплицитные. Эксплицитные сравнения – это обороты, образуемые с помощью различных сравнительных союзов (*как, как будто, словно, будто бы* и др.), а также слов-сопроводителей, выражающих идею сходства, подобия, идентификации (*похожий, подобный, напоминает, кажется* и др.) Эксплицитные сравнения могут быть двучленными (союз + имя: *как цветник, как идол*) и многочленными (союз + имя с согласованным или несогласованным определением: *как зубная щётка, как удар по арфе*). К последнему типу сравнений можно отнести и сравнительные предложения разного типа. Например:

«Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои ранние воспоминания, мне приходится равняться по кометам и знаменьям, как делает историк, датирующий обрывки саг» [Там же: 23]. «Что относилось к хозяйству, занимало мою мать так же мало, как если бы она жила в гостинице» [Там же: 33].

Имплицитные (бессоюзные) сравнения представлены в основном метафорическими эпитетами: *свинцовое небо, ассирийский профиль, йодистый блеск глаз, каракулевые тучки, перламутровое небо, лошадиная челюсть, осиная талия, стеклянный взгляд, эльфовое лицо, морские глаза, струящиеся стихи* и др. Эпитеты-сравнения могут иметь форму производных слов: *волоокий, наукообразный, яйцеподобный, дымчато-бисерный, гранатово-красный* и др. К имплицитным сравнениям можно отнести и субстантивные метафоры (*кашица соцветий, личико цветка, серые глаза стальных часиков*), в том числе – в формах родительного и предложного падежей (*барышня с глазами газели, шотландец с лицом цвета сырой ветчины, сползал змей, наматывался кольцами* и др.). Встретилось уникальное – метаметафорическое – сравнение, построенное на изящном сочетании олицетворения (*солнце натягивает*) и метафоры (*ажурный чулок аллеи*): Сад в бело-розово-фиолетовом цвету, *солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи* [Там же: 62].

Анализ грамматической формы сравнений обнаружил умение В. Набокова виртуозно пользоваться разнообразными грамматическими средствами, способными выражать идею сходства, подобия. Однако самым значимым аспектом анализа сравнений как специфических средств поэтики В. Набокова, позволяющих проникнуть в его «картину мира», оказываются их семантико-стилистические характеристики.

В тексте романа встретилось лишь несколько узуальных сравнений: *белый как мел, чёрный как смоль, как тёмная стена, осци-*

ная талия, свинцовое небо и др. Основная масса сравнений – окказиональные образования. Авторские сравнения – это тонкий психологический инструментарий, который позволяет «заглянуть» в глубины сознания, подсознания и даже предсознания (?) и «увидеть» самые первые, самые ранние «слепки» с окружающего ребёнка мира, воспринимаемого его дологическим – сенсомоторным – сознанием-мышлением. Основания сравнения, т. е. образы-представления, с которыми сравниваются предметы и явления, черпаются говорящим, как правило, из его личного жизненного опыта. Для В. Набокова – это мир его счастливого детства и отрочества, утерянный им после эмиграции из революционной России, – «потерянный рай». Сам выбор оснований сравнения отражает – в опосредованной форме – отношение говорящего / пишущего к предмету мысли и речи. Набоковские образные, в том числе и с помощью сравнений, описания русских пейзажей, русских людей, дореволюционного столичного и провинциального быта проникнуты ностальгической любовью к России.

Основаниями сравнений у В. Набокова чаще всего выступают образы предметов и явлений, познанных им в детстве и юности: *стёклышки похожи на леденцы, как зубная щётка* (гривка пони), *как апельсин-королёк* (солнце), *как тальк* (мячи белые), *как горький шоколад от молочного* (отличаются), *как шар на резинке* (шмель отскакивает), *как воздушный шар* (поднимается), *как бесцветный геометрический рисунок или крестословица* и др.

Внутренней формой сравнений выступают также образы объектов и явлений природы: *как солнце* (кираса отца), *как дневная луна* (парасоль матери), *как в горном ущелье* (вода бежала), *как глетчер* (холодна постель), *незыблемой скалой* (кажется) и др. К этой же группе можно отнести сравнения с объектами фауны и флоры: *подобный совёнку* (брат в очках), *похожая на лебедя* (шля-

па), как отливом оставленная маленькая морская звезда (детская рука), жёлтыми волчьими глазами кажутся (огни), как ирис (огонь лампы) и др. Частое обращение В. Набокова к сравнениям с образами русской природы (растения, животные, особенности рельефа и др.) выражает в опосредованной форме его горячую любовь к потерянной родине. Лишь дважды встретились сравнения с «иностранными» реалиями: как у молодой акулы (зубы), (барышня) с глазами газели.

Особое место среди сравнений, обращённых к миру природы, занимают компаративы, построенные на синестезии, – восприятии объектов одновременно несколькими органами чувств. В. Набоков признавался, что он наделён в редкой мере так называемым *audition coloree* – «цветным слухом» [Набоков 1989: 27]. Эта способность писателя была связана с восприятием прежде всего звуков речи, которые для него имели постоянные цветовые, реже тактильные параметры. Так, в жёлтую группу звуков он объединял оранжевое Ё, охряное Е, золотистое У, светло-палевое И; в красную группу входили вишнёво-кирпичное К, розовато-фиолетовое М, розово-телесное В, палевое Д. Звук А был густым, чёрно-бурым, Я – тёмно-коричневым, отполированным, Ю – латуновым, Ш – пушисто-сизым, Г – крепким, каучуковым, Т – пастельным, а Ч – клистирным. Такая уникальная способность В. Набокова к многоплановому восприятию мира рисует его как синтетического художника, как Мастера, воспринимающего и изображающего мир объёмно, во всей его «полифонии». (Ср. искания в области цветомузыки М. К. Чюрлёниса и А. Н. Скрябина.)

Использование в тексте романа сравнений с феноменами и категориями художественной литературы представляет В. Набокова как блестящего знатока и ценителя не только русской, но и зарубежной литературы: «Он долго бродил, как некий Лир»

[Там же: 27]. «Водились замечательные виды северных бабочек да всякая *аксаково-тургенево-толстовская* дичь» [Там же: 45]. «Встречают меня, *словно я бодлеровский Дон-Жуан*» [Там же: 53]. «Намечается местами какая-то *гоголевская красочность*» [Там же: 107]. «Было поставлено дочери одно условие, которое та приняла *с кроткой твёрдостью андерсеновской русалочки*» [Там же: 107]. «Не успел выйти из воинственно-романтической *майнридовской грёзы*» [Там же: 107]. «Очень узкие дорожки, усыпанные гравием, <...> и всё встречающиеся друг с дружкой, *как персонажи в комедии*» [Там же: 147] и др.

Личностный мир автора, однако, может ярче раскрываться через уникальные образы, почерпнутые из индивидуального жизненного опыта. Например: «Пропала и его армия: провалилось всё, провалилось, *как провалились сквозь ледка мои заводные паровозы, когда, помнится, я пробовал пускать их через замёрзшие лужи в саду висбаденского отеля зимой 1904–1905 года*» [Там же: 24]. «Тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка, не лишённая некоторого изящества, *вроде того, как отражается в зеркале у парикмахера отрезок панели с бесконечными прохожими, уходящими в отвлечённый мир, который вдруг перестаёт быть забавным и обдаёт душу волною ужаса*» [Там же: 143].

Как видно из последнего примера, содержание развёрнутого, многоступенчатого сравнения «балансирует» на грани реального и ирреального, за которой – необъяснимый ужас. Следующее сравнение полностью построено на ирреальном допущении: «Умник, пройдя через этот адский лабиринт, становился мудрецом и только тогда добирался до простого ключа задачи, *вроде того как если бы кто искал кратчайший путь из Петербурга в Нью-Йорк и был шутником послан туда через Канзас, Калифорнию, Азию, Северную Африку и Азорские острова*» [Там же: 141].

Развёрнутые, многоступенчатые сравнения отражают, явно или опосредованно, интерес автора к трансцендентальному миру, находящемуся за пределами личного опыта: «И в сумеречном оцепенении его кабинета молодые мои чувства подверглись – не знаю, как выразиться, – телеологическому, что ли, «целеобусловленному» воздействию, *как будто собравшиеся в полутьме знакомые предметы сознательно и дальновидно стремились создать тот определённый образ, который у меня теперь запечатлён в мозгу*» [Там же: 55].

Таким образом, анализ внутренней формы сравнений – объектов (реальных и ирреальных), с которыми коррелирует предмет сравнения, – позволяет исследователю увидеть некоторые особенности внутреннего мира автора, обусловленные его индивидуальным жизненным опытом.

Репертуар стилистических функций разного типа сравнений в романе В. Набокова довольно широк: они выполняют номинативные, экспрессивные, эмотивные и др. функции. Основная масса окказиональных сравнений служит средством номинации и адекватной характеристики реалий, способствуя тем самым созданию убедительных образов. Одновременно они могут служить средством выражения авторских (или персонажей, как ипостасей автора) эмоций, средством воздействия на читателя в прогнозируемом автором направлении. Чаще всего сравнения называют и описывают форму предметов, внешний вид персонажей, характер действия:

а) Характеристика формы предметов: «На *личике* каждого цветка было тёмное пятно, *вроде кляксы усов*» [Там же: 47]. «Рождественский доктор прикатывал на своих лёгоньких дрожках, запряжённых крутошеей цирковой понькой с гривкой, *как зубная щётка*» [Там же: 66]. «Я видел идеальную форму миниатюрных

ногтей на младенческой руке, <...> она лежала, *как отливом оставленная маленькая морская звезда*» [Там же: 143].

б) Описание внешнего вида персонажей: «Она была уродлива и очень толста, фигурой *походя на снежную бабу*» [Там же: 67]. «Когда, бывало, ты поднимала его, налитанного тёплой кашницей и важного, *как идол* <...>» [Там же: 147].

в) Наименование цвета предметов: «Красное, *как апельсин-королёк*, солнце низко висело в замёрзшем сизом небе» [Там же: 49]. Нашёл знакомых галок, а в *дымчато-бисерной* траве – первые крокусы, *словно крашенные посредством пасхальной химии* [Там же: 133].

г) Характеристика движения предмета: «Влетевший шмель, *как шар на резинке*, ударяется во все лепные углы и удачно отскакивает обратно в окно» [Там же: 49]. «И пока, *как бельё*, поло-скалось это море в синьке <...> [Там же: 118].

Сравнения разного типа могут одновременно называть и характеризовать несколько смежных признаков предметов: форму и цвет, действие и цвет и др. Ср.: «А за полями поднимался, *как тёмная стена, лес*» [Там же: 78]. «Пляж трепетал, *как цветник*» [Там же: 84].

Выполняя номинативную функцию, сравнения могут симульганно актуализировать экспрессивную и/или эмотивную функции. Экспрессивная функция – это функция придания речи особой выразительности, образности, а также выделения каких-либо признаков предмета с целью воздействовать на читателя. Примеры: «Расходящиеся аллеи Леннотра и его цветники остались позади, *как поезда, переведённые на запасной путь*» [Там же: 148]. «Из другого фонарного окна я заглядывался на обильное падение освещённого снега, и тогда мой стеклянный выступ начинал подниматься, *как воздушный шар*» [Там же: 55]. «Однажды я даже нашёл в чаще стенное зеркало, несколько

обезображенное, но ещё бодрое, прислонённое к стволу и *как бы даже пьяное* от смеси солнца и зелени, пива и шартреза» [Там же: 146].

Сравнения, используемые в такой функции, могут характеризовать психические качества личности (автора или персонажа) – его интеллект, воображение, память, наклонности и др. Например: «В туманном моём мозгу, *как в маленьком кристалле*, силуэты дуэлянтов сходились в рощах старинных поместий, на Волковом поле, за Чёрной Речкой на белом снегу» [Там же: 105]. «Всё это показалось мне насыщенным странной значительностью, *как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься*» [Там же: 70].

Эмотивная функция – это способность языковых единиц выражать эмоциональное состояние автора, давать эмоционально-оценочную характеристику персонажа и соответственно воздействовать на читателя: «Из всех щелей дуло, постель была *как глетчер*, в кувшине за ночь набирался лёд» [Там же: 127]. «Брат в совершенном молчании всё сваливался со своего неудобного коня, и, *как в страшной сказке*, лунный свет пересекался чёрными тенями придорожных гигантов-деревьев» [Там же: 62].

Чаще всего, однако, сравнения симультанно актуализируют в тексте все потенциально свойственные им стилистические функции – номинативные, эмотивные, экспрессивные, что придаёт им большую прагматическую силу – способность воздействовать на психику читателя в прогнозируемом писателем аспекте.

Сравнения являются одним из наиболее излюбленных художественных средств В. Набокова. В романе «Другие берега» широко используются сравнения разных структурно-грамматических, семантических и стилистических типов. Сравнения «снутуют» не только между персонажами, как считал В. Ходасевич, но

и между писателем и читателем: они «пилят, режут, приколачивают, малюют» – выражают мысли, чувства и оценки писателя, продуцируют прогнозируемые им ментальные и эмоциональные состояния читателя. Воссоздавая картины мира детства и отрочества писателя, мира дореволюционной России, сравнения в сочетании с другими средствами поэтики передают ностальгическую любовь В. Набокова к потерянной родине.

Симферополь, 1993 – 20.04.2020.

«СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ»: КРЫМСКОТАТАРСКИЙ МИР В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЁВА

Русские писатели, даже подолгу жившие в Крыму (А. П. Чехов, М. А. Волошин и др.), никогда не избирали крымских татар в качестве основных героев своих творений. В лучшем случае для них это был любопытный этнографический материал. И это понятно и объяснимо одним словом – Восток: иной быт, иной менталитет, иная культура.

На первый взгляд, это характерно и для творчества И. С. Шмелёва, жившего в Крыму очень короткое время – с 1918 по 1922 гг. Для писателя это были трагические годы: здесь, почти на его глазах, красные расстреляли его единственного сына, офицера Добровольческой армии, отказавшегося уехать на чужбину с врангелевцами. Это были трагические годы для всего Крыма: большевистский террор, торжество хама, «бациллы человечей», по определению старого доктора Михаила Васильича. И страшный голод 1921 года. Эти события нашли отражение в эпосе И. С. Шмелёва «Солнце мёртвых».

«Солнце мёртвых» – многоплановая сквозная метафора: это холодное солнце Крыма 1921 года, отражающееся в мёртвых глазах замученных в большевистских застенках-подвалах и не греющее живых, доживающих свои последние дни. Оно мертво для всех: и для людей, и для животных, и для растений. Оно равно мёртво освещает два мира – русский и татарский, которые, пересекаясь, не сливаются на житейском уровне. Оба мира – русский и татарский – равно трагичны: и там и тут голод, и там и тут – смерть от рук большевиков.

Татарский Крым нашёл отражение в тематическом поле «татары», ядром которого выступают субстантивные номинации словного и сверхсловного типа, пронизывающие, «прошивающие» всю художественную ткань романа: *татары, татарин, татарка, татарчата, татары-проводники, старый татарин, старая татарка, пожилой татарин, богатый татарин, меднорожий татарин, маленький татарин, чумовой татарин, вежливые татары, муэдзин, чабан* и др. Остальные элементы тематического поля можно расположить вокруг ядра в виде концентрических кругов.

Круг первый составляет именная парадигма с определением *татарский*: *татарская земля, татарский двор, татарский дом, татарские кони, татарские постолы, «татарская ямка» (?), татарская груша, татарский виноградник* и др. Назначение этой парадигмы – подчеркнуть чуждость (но не враждебность!), граничащую с экзотичностью, этого – татарского – мира повествующему и медитирующему автору. Апогеем темы чуждости татарского мира автору является рефрен «*Чужая земля, татарская*», звучащий в заключительной главе эпопеи «Конец концов» [Шмелёв 1992: 241].

В круге втором тематического поля «крымские татары» находятся субстантивные номинации специфически татарских или общетюркских реалий: *кутюк, катык, бекмес, буздурхан, чебурек, кизил, айва, персик, аул, мечеть, минарет, кошара, ослик, зурна, джил-хабэ, чадра, звон бахчисарайский* и др. Каждая из этих номинаций обладает мощной пресуппозицией – способностью продуцировать широкие фоновые знания о крымскотатарском мире. Так, *катык* – кислое молоко особого приготовления. *Бекмес* – уваренный фруктовый сок, патока. *Буздурхан* – крымский сорт груши с медовыми желтыми плодами. *Джил-хабэ* – это название дождливого месяца ноября, «когда белки уходят в норы» [Там же: 210].

Словосочетание *звон бахчисарайский* воссоздает образы фаэтонов «в пунцовом плесе с белыми балдахинами, вздувающимися на быстром ходу <...>, с конями в шерстяных розанах <...>, управляемых татарами-проводниками с нафабранными усами, со стеклом за лаковым голенищем, с запахом чеснока и перца» [Там же: 24]. В таких фаэтонах до революции катались приезжие господа.

В круге третьем – величественная крымская природа: горные хребты, скалы, ущелья, реки. Это *Яйла* с её ароматными пышными лугами. Вот – *«мохнатая шапка лесного Бабугана. Утрами золотится он; обычно – дремуче-чёрен. Видны на нем щетины лесов сосновых, когда солнце плавится и дрожит за ними. Оттуда приходит дождь. Солнце туда уходит»* [Там же: 13]. *«А вот скоро ветры сорвутся с Чатырдага, налягут на Палат-Гору снеговые тучи, от чёрного Бабугана натянет ливни <...>»* [Там же: 31]. *«Когда Чатырдаг дышит, все ветры кричат – готовься! Татары это давно знают. И не боятся»* [Там же: 178]. *«Демерджи зарозовела, замеднела, плавится, потухает. А вот уже и синеть стала. Заходит солнце за Бабуган, горит щетина лесов сосновых. Погасла. Похмурился Бабуган, глядит сурово...»* [Там же: 93]. Все это – немые, безмолвные свидетели вершащейся трагедии. Вот *«крепостная стена-отвес, голая Куш-Кая, плакат горный. Утром – розовый, к ночи – синий. Всё вбирает в себя, всё видит. Чертит на нём неведомая рука <...>* [Там же: 13]. *«А голая стена Куш-Кай – всё та же, всё та же летопись: пишет по ней неведомая рука. Всё вбирает в себя, всё видит»* [Там же: 131].

На периферии поля «крымские татары» находятся слова из крымскотатарского языка, встречающиеся в речи татар и русских: *якиши, шайтан, селям алекюм* и др. Сюда же можно отнести и искажённые формы русских слов в речи татар: *«Це-це-це...*

Кемал-Паши! Крым идет... пылают стреляя, балшивит тикал! Хлеб будит, чурэк-чебурэк... барашка будит... Балшой чилавэк Кемал-Паши!» [Там же: 23]. «Тыква кушал. Вот... Пропал на горах два мешка мука. Плоха» [Там же: 203]. «Ией!.. бери коня. Купай... Ко-зйй-ией! коня бери... Клеба давай... Карей... все намирай... Пажалюста... Клеба давай... мала-мала!» [Там же: 231].

Действительно, в начале века татары в массе своей не владели русским языком. Искажения слов и словоформ в татарской речи во многом обусловлены спецификой фонетической и грамматической систем русского и крымскотатарского языков. Можно сказать, что автору удалось в целом адекватно передать русскую речь татар. Так, письменная фиксация русизмов в татарской речи отражает такой фонетический закон русского языка, как редукция безударных гласных: *плоха (плохо), карей (скорей), намирай (помирать)* и др. Верно передана и форма *карей* (вместо *скорей*): опущен первый согласный в начале слова, так как в тюркских языках действует фонетический закон, согласно которому в абсолютном начале слова не может быть стыка согласных. При заимствовании или использовании иноязычных слов, имеющих в абсолютном начале несколько согласных звуков, татарин (как и любой тюркоязычный говорящий) мог отбросить один из согласных звуков (закон выкидки) или вставить между ними какой-либо гласный звук (закон вставки), например, сказать *сыкарей*.

В графической передаче искажённой русской речи, однако, имеются и неточности. Так, трудно согласиться с формами *клеба* (не соблюдены законы эпентезы или диерезы), *козйй* (не соблюден закон редукции гласных), *пажалюста* (в крымскотатарском языке имеется корреляция фонемы <л> по твердости-мягкости, поэтому замена [л] твердого на [л'] мягкий здесь необусловлена) и др. Вообще неадекватная передача устной речи аборигенов характерна для творчества многих русских писателей. Думается,

это художественная универсалия, обусловленная системными различиями контактирующих языков.

Воспринимая татарский мир несколько отстранённо и остраненно, автор, тем не менее, описывает его в положительном ключе. Татары доверчивы, добры и милосердны: делятся едой, дают в долг. У вдовы сапожника Прокофия, Тани, грабители отняли вино, которое она несла в степь на обмен. А дома – голодные дети. *«Спасибо, татаре в долг опять вина дали»* [Там же: 188], – говорит она. Вот голодные дети Глазковых повстречались с татарскими парнями-чабанами. *«Вежливые татары, – говорит старшая девочка. – Досыта накормили... Так они нас жалели! И с собой дали, несём мамаше. Велели и ещё приходить. Хлопцы очень хорошие <...> А татары вежливые. Если бы замуж взяла... пошла бы! – бойко сказала она, развязно хлопая по земле ладошкой. – Что ж, что чужая вера!»* [Там же: 23].

Татары благородны, верны слову. Когда большевики арестовали группу бежавших в лес – «их было семеро <...>, татары больше» [Там же: 104], – те затеяли побег. Жребий выпал татарину, и он принял мученическую смерть ради спасения своих товарищей – русских, татар и чеченцев.

Сцена ночного прихода старого татарина к умирающему от голода главному герою – с подарком от старого Гафара, корзиной с едой, – является апофеозом единого Бога, общего и для русских, и для татар (глава «Жива душа!»). В эмоциональном плане – это наиболее сильные страницы эпопеи, которые невозможно читать без волнения и слёз: *«Я беру его за мокрые плечи и пожимаю. Ушли слова. Они не нужны, слова. Дикарь, татарин? Велик Аллах! Жива человеческая душа! жива!!*

– Скажи Гафару..., старому Гафару... Скажи, Абайдулин... старому татарину Гафару... Аллах!

– Аллах! – говорит в огонь сумрачное коричневое лицо. – У тебя Аллах свой... у нас Аллах мой... Всё – Аллах!

Теперь ничего не страшно. Теперь их (большевиков – А. Э.) нет. Знаю я: с нами Бог! Хоть на один миг с нами. Из тёмного угла смотрит, из маленьких глаз татарина. Татарин привел Его! Это Он велит дождю сеять, огню – гореть. Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи, в великое горе наше, и освети! <...> Ты всё можешь! Не уходи от нас, Господи, останься. В дожде и в ночи пришёл Ты с татаринном, по грязи... Пребуди с нами до солнца!» [Там же: 212–213].

На этом высоком – не житейском, а духовно-божественном – уровне оба мира, русский и крымскотатарский, наконец сливаются воедино. И это залог того, что после тёмной ночи взойдёт – для всех – СОЛНЦЕ ЖИВЫХ.

Симферополь, 1994–1995.

НЕ ХЛЕБОМ ЕДИНЫМ...

В повседневной суете мы редко задумываемся над сущностным вопросом бытия – о смысле человеческой жизни. Давно известен и расхожий ответ на этот вопрос: смысл жизни – в самой жизни. Просто живи, старайся жить полной — в меру своего понимания – жизнью: реализуй себя в труде, строй дома, сажай виноградники, сады и рощи, ублажай свою плоть вкусной пищей, богатой одеждой, драгоценностями.

Но уже давно сказал Екклесиаст: *Всё суета сует и томление духа!*

Я думала обо всём этом, читая рассказ Анатолия Домбровского «Удвоение света» [Домбровский 1999: 27–33] о нашей сегодняшней окаянной жизни со всеми её недобрыми приметами: завистью, подлостью, злобой, стрельбой, поджогами... Главные герои не вызвали моих симпатий: бывший председатель какого-то хозяйства Долгов и его соседка Клавка-Плоскодонка. Может, потому, что они в рассказе не «материализованы»: автор не описал их конкретных внешних признаков, и потому я их не «увидела».

Мне симпатичен сам автор рассказа с его философичной мудростью, с умением поэтически, художественно осмысливать сегодняшние реалии, с его способностью к интроспекции – самонаблюдению за внутренним планом собственной психической жизни и, следовательно, внутренним миром своих персонажей. Эти редкие качества художественного текста принято называть психологизмом. Вот несколько примеров тонкого психологизма в тексте рассказа: «Долгов смотрел на неё (луну), облокотясь на камни ограды и подперев кулаками подбородок, ощущал ладоня-

ми и пальцами колючую щетину небритого лица и из мешанины обломков мыслей и чувств, колыхавшихся на медленных и тяжелых волнах его усталости, вдруг вылавливал то, что его беспокоило и томило, – желание. Желание выйти за ворота и, махнув рукой на всё, уйти за восходящей луной...». «Перед оком сна закачались сменяющие друг друга миражи – поля, деревья, степные дороги, белая кромка морского берега, стая чаек, золотое облако над зелёным морем. Долгов осознал, что это миражи, что они возникают в его дремлющем мозгу, всматривался в них и был доволен и умиротворён этой игрой...».

Читая, я ощущала в себе нарастание волнения, вызванного не развитием сюжета (он развивался по канонам криминального жанра: выстрелы, поджоги), а формированием психологического пространства рассказа. Дочитав последнее предложение – «За спиной у них стоял белый человек и молчал», я заплакала светлыми, облегчающими душу слезами.

Благодарю автора за испытанный мною катарсис, за предоставленную возможность остановиться и ещё раз подумать об онтологических вопросах бытия. Для человека не важно, в какое историческое время и при каком общественном строе он живёт, какую работу выполняет, какой одеждой прикрывает наготу свою. Во все века, ныне и присно, важно только одно: найти другого человека, который тебя понимает и принимает, сердце которого бьется для тебя, в глазах которого отражаются твои глаза. И тогда возникает Чудо – удвоение света. И зовётся оно Любовью.

Все остальное – суета сует, сказал Екклесиаст, всё – суета!

Симферополь, 1999.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ДЖЕНГИЗА ДАГДЖИ

(На перекрестье культур Востока и Запада)

Дженгиз Дагджи, известный писатель крымскотатарского зарубежья, родился 9 марта 1919 г. в Крыму, в поселке Гурзуф, что приютился у правого бока легендарной горы Аю-даг (Медведь-гора). Среднюю школу окончил в Симферополе, поступил на исторический факультет Крымского государственного педагогического института. В конце 1940 г. был призван в армию, затем – Великая отечественная война, плен, концентрационные лагеря, жизнь на чужбине (с 1946 г. по 2011 г. – в Лондоне). Как писатель-прозаик, пишущий на турецком языке, автор эпических полотен разного жанра (повести, романы, дневники-воспоминания и др.), он состоялся за рубежом. Основные темы его творчества – довоенный Крым, война, жизнь на чужбине, ностальгия.

Творчество Дженгиза Дагджи сформировалось под влиянием трех художественных культур – крымскотатарской, русской и турецкой. Первые свои произведения (в довоенном Крыму) – стихотворения, рассказы, репортажи, очерки – он писал на крымскотатарском языке. Однако влияние русской литературы на его творчество было заметно уже тогда: оно проявлялось и в специфике жанров (не свойственные традиционной восточной литературе публицистические жанры, социально-политическая лирика, созданная на основе тонического стихосложения, и др.), и в тематике его произведений (картины социалистического строительства в городе и деревне). Эти особенности его раннего творчества диктовались временем – развивающимся советским

строим с его репрессивным аппаратом. Писать по-другому и о другом никто в те годы не мог.

Воздействие русской литературы на творчество писателя проявлялось и позже. По свидетельству писателя, свою первую пьесу «*Büyük yalan*» ('большая ложь') он написал в 1946 году на русском языке, в 1956 году спешно и неквалифицированно перевёл на турецкий язык. Однако в печать её так и не отдал. Это влияние русской литературы заметно не только в крупных художественных категориях его произведений: в композиции, в речевой и авторской характеристике персонажей и обстановки, в роли пейзажа и пр.; оно заметно и в микропоэтике – это характерные для русского языка приёмы образности и выразительности. Бросается в глаза использование в текстах писателя русизмов и – через русский язык – интернационализмов, в том числе калек разного типа (семантических, словообразовательных, фразеологических, синтаксических). Их употребление в текстах, несомненно, обусловлено тем, что эти языковые единицы были уже знакомы писателю. Думается, свободный порядок слов в предложении, не свойственный тюркским языкам, но так часто встречающийся в текстах писателя, также можно объяснить некоторым влиянием русского языка.

Крымскотатарская составляющая поэтики Дженгиза Дагджи проявилась очень широко в разных категориях его текстов: тематике, хронотопе, т. е. сочетании временных и пространственных координат повествования, фабуле и сюжете, в системе персонажей, в свойственных крымскотатарскому языку изобразительно-выразительных средствах. Творческая установка писателя выражена в словах: «Вообще я родился вместе с Крымом, с Крымом и умру; и жить буду только с Крымом» [Дженгиз Дагджи 2003: 203]. «Основной темой моего творчества вот уже пятьдесят лет является Крым» [Там же: 29]. Сами названия его романов

прямо или косвенно подтверждают вышесказанное: «Yurdunu kaybeden adam» ('человек, потерявший родину'), «O topraklar bizimdi» ('эта земля была нашей'), «Onlar da insandı» ('они тоже были людьми') и др.

Персонажи его произведений – это вымышленные образы или реальные люди с каноническими мусульманскими именами арабского или – реже – иранского происхождения, относящиеся к разным социальным слоям и группам крымскотатарского общества: крестьяне (женщины – *Айше, Эсма, Урие, Эмине, Земи-не*, мужчины – *Бекир, Энвер, Сеид-Али, Ремзи, Асан, Алим, Су-лейман* и др.), писатели (*Зиядин Джавтобели, Эшреф Шемьи-за-де, Шамиль Алядин*) и др.

Заметное место в творчестве писателя занимают пять книг дневников-воспоминаний «Yansılar» ('отражения'), которые писались им с марта 1985 по декабрь 1992 года, но охватывают события почти вековой протяженности. Это бесценный художественный и одновременно исторический документ, в котором отразились факты биографии писателя, портреты исторических деятелей, феномены культуры, политические события того времени (например, перестройка в СССР, референдум 1992 года в Крыму и др.).

Жизненный опыт любого писателя, как известно, является той питательной средой, из которой произрастают его творения. И действительно, многие факты жизни Дженгиза Дагджи с той или иной степенью достоверности отражены в содержании большинства его романов. Однако книга «Natıralarda Cendiz Dağcı (Yazarın Kendi Kaleminden)» ('Дженгиз Дагджи в воспоминаниях. Пером самого писателя'), которая полностью переведена мной на русский язык, задумана и реализована именно в жанре автобиографии [Дагджи 2003]. Всё же – и это признает сам автор – это не «чистая» автобиография, так как в ней дан не только

сухой перечень основных событий его жизни и творчества, но отражены и его переживания, эмоции, раздумья, в частности об исторических судьбах Крыма и крымских татар. Автор так характеризует жанр книги: «Воспоминания» («Дженгиз Дагджи в воспоминаниях») не художественное произведение; это попытка еще раз окинуть взором свой жизненный путь с ознакомительно-разъяснительной целью. Очень часто я буду говорить о своем сегодняшнем положении; очень часто буду возвращаться в прошлое; говорить о своем душевном состоянии, побуждающем меня писать; не замечая того, буду повторять фрагменты из моих предшествующих произведений. Наконец, постараюсь ознакомиться с собою читателя, который не знаком или недостаточно знаком со мною. (Это касается и моей личной жизни, и моей пятидесятилетней деятельности в области литературы.)» [Дженгиз Дагджи 2003: 9]. И еще: «Воспоминания» — не художественное произведение, не роман. В турецких журналах появлялась искаженная информация обо мне, и потому я по мере сил постарался сообщить правду о своей жизни» [Из письма писателя от 10 мая 2003 года А. Эмировой].

Крымскотатарский язык в произведениях Дженгиза Дагджи не дан в прямом наблюдении – он отражён в зеркале современного турецкого языка. Однако пристальный взгляд исследователя обнаруживает в них специфические для крымскотатарского языка лексико-фразеологические и стилистические категории. Прежде всего, это номинации реальных, характерных для быта крымских татар описываемого времени. Это обширный пласт онимов: антропонимов, зоонимов, макро- и микропонимов, уже исчезнувших с карты Крыма и уходящих из памяти людей. Это и фразеологические единицы разного типа: идиомы, пословицы, поговорки, присказки и т. п., в которых отразилась «картина мира» крымских татар – их миропонимание, ценностные ориентиры,

религиозные постулаты, суеверия, особенности психического склада. Это характерные для крымскотатарского языка приёмы речевой изобразительности: сравнения, метафоры, эпитеты, олицетворения, во внутренней форме которых отражены крымские и крымскотатарские реалии. По свидетельству самого писателя, он «сплетал жизнь героев романа («Письма к матери». – А. Э.), используя красоту и живость родного языка» [Дженгиз Дагджи 2003: 206]. В этом плане творчество писателя является богатейшим источником изучения и возрождения крымскотатарского языка.

Тематически не связаны с Крымом три романа писателя: «Genç Temuçin» (‘юный Темучин’), «Benim gibi birisi» (‘кто-то похожий на меня’) и «Ölüm ve korku günleri» (‘дни смерти и страха’), а также три английские повести: «Bay Markus Burtonun köpeği» (‘собака господина Маркуса Буртона’), «Bay John Marplein son yolculuğu» (‘последнее путешествие господина Джона Марпле’) и «Oy, Markus, oy!» (‘ой, Маркус, ой!’). Уже сам факт создания писателем «английских» повестей говорит о его особом взгляде на жизнь современной Англии.

В Англии до последнего времени не знали о том, что в Лондоне живёт и творит известный писатель тюркского мира, который сделал попытку отразить в зеркале своего творчества окружающий его чуждый мир. Мне трудно судить, насколько это ему удалось: к сожалению, мной эти повести не переведены. Думаю, однако, что англичанам было бы небезынтересно увидеть себя глазами постороннего человека, который более шестидесяти лет прожил рядом с ними, не теряя своей «восточной» идентичности.

Каково же место Дженгиза Дагджи в мировом литературном процессе? Каким писателем – турецким или крымскотатарским – он себя считает? В одном из писем я задала писателю этот вопрос. Дженгиз Дагджи ответил так: «Ben eserlerimi Türkçe

yazan Kırmılı bir yazıcıym» («Я крымский писатель, пишущий свои произведения по-турецки») [Из письма к А. Эмировой от 15 апреля 1999.]

Творчество Дженгиза Дагджи воспринимается всеми крымскими татарами, живущими как в Крыму, так и в местах ссылки, как значимый компонент своей национальной культуры. В Турции же оно оценивается как часть турецкой и – шире – общетюркской литературы. Подтверждением тому является диплом İLESAM, которым в 1993г. писатель был награжден Турецким обществом ученых и писателей за выдающиеся заслуги в области литературы тюркских народов. А в апреле 2000 г. Фонд защиты тюркской культуры (Стамбул) наградил Дженгиза Дагджи Почётной грамотой турецкого языка. Эта неоднозначность в оценке творчества писателя объясняется несколькими факторами, один из которых был приведён выше. Если при этом принять во внимание, что в Турции, по мнению турецких социологов и историков, сегодня проживает около пяти миллионов потомков крымских татар, эмигрировавших в Турцию после завоевания Крыма Россией в 1783г., то позиция писателя и глобальная оценка его творчества в тюркском мире станут понятны и оправданны.

Дженгиз Дагджи – знаковая фигура в культурной парадигме современного Крыма: сама История избрала его для выполнения особой миссии – миссии сближения культур Востока и Запада: Крыма – Украины – Турции – России – Англии. Сам Дженгиз Дагджи, возможно, догадывался об этом, однако сегодня его творчество, за исключением нескольких произведений, в России, Польше и Англии неизвестно.

Творчество Дженгиза Дагджи – это чистое зеркало, в котором отразилась жизнь Крыма и в какой-то мере Европы двадцатого века. И в этом качестве оно должно быть оценено как феномен не только крымской, но – шире – и европейской культуры.

Симферополь, 1999–2015 г.

МЕТАФОРИЧНОСТЬ КАК СОКРОВЕННАЯ ЧЕРТА ПОЭТИКИ Р. БУХАРАЕВА

В выпуске 7 интеллектуально-художественного журнала «Дикое поле» за 2005 г. (г. Донецк, Украина) было опубликовано двойное интервью под названием «Куда летит татарская стрела?» – моё и Равила Бухараева [Эмирова, Бухараев 2005: 115–122]. Оказывается, одни и те же вопросы были заданы мне и писателю Равилу Бухараеву, жившему в Лондоне. (См. именной указатель.) Так начались моё заочное знакомство и спорадическая переписка с ним и его супругой, писательницей Лидией Григорьевой. (См. именной указатель.) Своё мнение о художественных особенностях их произведений я излагала в спонтанной эпистолярной форме.

Читая роман «Белый минарет» Р. Бухараева, я обратила внимание на умение автора самую сложную мысль выражать адекватно, во всём объёме её коннотаций – содержательных и эмоциональных обертонов. Но самая характерная черта его стиля – метафоричность, всеохватывающая, всеобъемлющая, глобальная. Я, как филолог, замечала эти разного вида метафоры – одиночные, сверхсловные и так называемые развёрнутые, когда какая-то метафора во фразе внезапно начинает излучать такую сильную образную ауру, что ей «подчиняются» все последующие компоненты фразы и даже сверхфразового единства: *«Ещё долго – долгие годы – пришлось мне подниматься только для того, чтобы вернуться туда, откуда я сам сорвался в юности, откуда рухнул, скатился кубарем по собственной вине. Я не*

стал выше, чем был, но вынесло меня наверх сострадательной силой, явившейся на вопль отчаяния» [Бухараев 2006: 36].

Мне хочется так объяснить эту особенность стиля мусульманина Равиля Бухараева – её объёмную метафоричность: она есть показатель всеобщей взаимосвязи в мире как свидетельство присутствия Создателя, как отражение Единства Верховного Бытия. Ведь метафора возникает и формируется на базе различных ассоциаций, мыслительных связей сходства, подобия, единения и, следовательно, – Единства: *«Счастье моё, Единство! Счастье моё, сопрягающее и воспоминания, и реальность многих человеческих миров...»* [Бухараев 2006: 60]. Мне думается, что именно так, через всеохватывающую метафоричность стиля Равиля Бухараева, проявляется его великая вера в Создателя.

Свои размышления о романе я отослала Р. Бухараеву. В ответном письме, поблагодарив меня (*«Критический ваш взгляд бережен, удивителен и проникает чрезвычайно глубоко»*), он написал: *«Этот год для меня юбилейный – мне, иншалла, стукнет 60 лет 18 октября. В этой связи будет несколько публикаций и должен выйти в Казани пятитомник, где задумано два тома прозы. Я с великой благодарностью помещу эту вашу оценку в одном прозаическом томе <...>»*.

60-летие Р. Бухараева было отмечено в Казани на самом высоком официальном уровне. В одном из томов изданного к юбилею пятитомника, названном «Книга историй», помещён очерк Мудариса Валеева «Единство жизни», в который без всяких купюр, с указанием моего авторства вставлено моё письмо Р. Бухараеву от 23 апреля 2011 г., в котором я сделала попытку анализа языка его романа «Белый минарет» [Бухараев 2011: 404–406]. Этот же очерк Мудариса Валеева был вставлен в качестве послесловия в книгу Р. Бухараева «История российского мусульманства» [Бухараев 2015: 509–510].

А через три месяца – 24 января 2012 г. – Равиль Бухараев ушёл из жизни. По-мусульмански следует сказать иначе: Аллах призвал его к себе.

Вот текст написанного мною некролога, который совокупно с другими был помещён в «Литературной газете» – Москва, 21 марта 2012:

Всеединство сущего

«Когда вернусь в казанские снега...»

Равиль Бухараев

Суть ислама – всеобщая связь, единство, единение и воссоединение всего сущего, созданного Аллахом. Равиль Бухараев – человек ислама, адепт ислама – воссоединился с родной землёй, из микроэлементов которой изначально была создана его плоть, соками которой питалась и взрастала его душа.

Идея всеединства сущего пронизывает всё творчество Равиля Бухараева. Она являет себя во всеохватывающей, всеобъемлющей, глобальной ассоциативности его мышления, реализованной в богатстве и удивительном разнообразии созданных им изобразительных средств, прежде всего – разного типа метафор. Они сформированы на базе различных ассоциаций, мыслительных связей сходства, подобия, единения и, следовательно, – всеединства сущего. Метафоричность – сокровенная черта идиостиля Равиля Бухараева. Она есть показатель всеобщей взаимосвязи в мире как отражение Единства Верховного Бытия. Именно так, через всеохватывающую метафоричность стиля Равиля Бухараева, сублимировалась его великая вера в Создателя всего сущего – Аллаха.

В завещании Равиля Бухараева быть погребённым в родной земле, в Казани, ещё раз – последний раз – явилась его великая вера в Аллаха. Он стал частью того всеединства, которое есть свидетельство присутствия Создателя. Равиль Бухараев, как и

предрекал пророчески в одном из своих стихотворений, вернулся из своих международных странствий в «казанские снега» – был перевезён из Лондона и похоронен в морозный солнечный день на старинном кладбище в Казани. И это тоже знак благоволения к нему Всевышнего, истовому служению которому он отдал последние десятилетия своей недолгой жизни.

Симферополь, 23.04.2011–7.03.2020.

ФЕНОМЕН МАРГИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Интерференция культур проявляется в разных формах. Это могут быть внешние, «видимые» формы: личные контакты людей, в том числе деятелей культуры; различные общественные акции (конференции, совместные культурные проекты) и др. Однако более значимы для эволюции культуры скрытые, «интимные» формы взаимодействия культур, экзистенциальным пространством которых является внутренний мир отдельной творческой личности, художника. В данном случае речь пойдёт о таком известном в истории духовной культуры человечества феномене, как творчество писателей, сформировавшихся на перекрестье разных культур и творивших (творящих) на неродном языке. В новейшей истории (XX век) это явление наиболее выпукло явилось на территории бывшего Советского Союза, что было следствием известных экономических и социально-политических условий функционирования советского сообщества. Произведения писателей Ю. Рытхэу (чукча), О. Сулейменова (казах), Ч. Айтматова (киргиз), В. Быкова (белорус), Ф. Искандера (абхаз), А. Кима (кореец), Т. Зульф리카рова (таджик), Э. Умерова (крымский татарин) и др., написанные и изданные на русском языке, до сих пор востребованы читателем.

После распада СССР культурная ситуация на постсоветском пространстве в условиях возрождения национальных культур в бывших советских республиках стала заметно меняться: произведения русскоязычных писателей постепенно переходят в разряд «второсортных» и часто используются в различных политических акциях. В некоторых постсоветских государствах

отношение к русскоязычным писателям стало мерилom конъюнктурного патриотизма. Тем не менее, такие (resp. русскоязычные) писатели были, есть и будут. Их творчество, как фактор и как результат межкультурного взаимодействия, есть компонент соответствующей национальной литературы и составная часть мировой художественной культуры, и в этом качестве оно должно быть предметом всестороннего объективного анализа и оценки.

Язык – инструмент писателя, с помощью которого он эксплицирует, т. е. делает доступным читателю, свой духовный мир. В поверхностной, вербальной, форме текста (в данном случае письменного) отражается внутренний лексикон писателя – его «картина мира», его миропонимание и ценностные ориентиры. Следовательно, детские восприятия мира, формирующие менталитет личности, выросшей в нормальных условиях (своя родина, любящая семья, отсутствие войны и т. п.), должны быть национально обусловленными. Однако многие из тех писателей, которых сегодня принято называть русскоязычными, выросли и сформировались в дискомфортных социальных условиях, в отрыве от своих национальных корней, часто – в смешанных семьях. У каждого из них – свой путь к русскоязычию, при этом не всегда добровольный и комфортный. (Здесь не рассматриваются неоднозначные социальные функции русского языка периода существования СССР. См. [Эмирова 2009]).

В нынешних (постсоветских) геополитических условиях проблема этнокультурной идентификации русскоязычной литературы обострилась, т. к. она сопрягается с комплексом политических проблем, в частности – с языковой политикой того или иного государства. Некоторые из таких русскоязычных писателей в той или иной степени остро ощущают двойственность природы своего творчества, некую свою этнокультурную ущербность, маргинальность. Можно ли такую литературу называть маргиналь-

ной, причём двойко маргинальной – по отношению и к русской литературе, и к соответствующей национальной? Достоянием какой национальной культуры является творчество русскоязычных писателей – русской, украинской, белорусской, молдавской, азербайджанской, крымскотатарской etc.?

Можно предложить два подхода к решению данного вопроса: 1) По аналогии с феноменом национальной самоидентификации автор сам определяет статус своего творчества. 2) Общество, как носитель определённой национальной культуры, решает, принимать или не принимать творчество художника в лоно своей культуры. Второй путь сложен и непредсказуем, т. к. конечный результат зависит от многих факторов, как социальных, так и личностных (т. н. человеческий фактор). Эти два подхода имеют отношение к самому низкому уровню идентификации, где номинации *русский*, *украинский*, *крымскотатарский* и др. употребляются в собственно этнологическом значении – ‘относящийся к культуре этих народов’.

Более высокий уровень идентификации культурных текстов, созданных на одном из национальных языков, имеет место в мультикультурных, многоязычных сообществах. В этом случае соответствующие номинации (*русский*, *украинский*, *крымскотатарский*) употребляются в значении ‘относящийся к соответствующей политической нации’. Такие культурные тексты, по мнению известного украинского учёного проф. П. В. Михеда, должны быть отнесены к литературе государствообразующей, т. н. титульной, нации: «Литература, созданная на болгарском, венгерском, еврейском, крымскотатарском и других языках в Украине, должна быть отнесена к литературе Украины. И главным показателем является присутствие в этих произведениях украинского мира: культуры и природы. Так или иначе он будет

представлен в художественных текстах, написанных на разных языках» [Михед 2004: 132].

С мнением проф. П. В. Михеда трудно согласиться. Хочу обратить внимание на проблемы, которые могут возникнуть при идентификации литературных текстов, созданных в последнее столетие в рамках государств, у которых изменились социально-политический статус и / или демография. Как, например, идентифицировать тексты на крымскотатарском языке, созданные до 1917 г. в рамках Российской империи, с 1917 по 1944 гг. – в рамках СССР, с 1944 до 1991 гг. – на территории Уз.ССР (и др. советских республик), с 1991 г. и до 2014 г. – на Украине? Если к сказанному прибавить произведения крымских татар, написанные на русском, узбекском и турецком [Эмирова 2005] языках, то совокупная крымскотатарская литература предстанет в виде «лоскутного одеяла».

Термин *маргинальная литература* давно имеет хождение в литературной критике, однако исследователи вкладывают в него разное содержание, что во многом обусловлено его этимологией: лат. *marginalis* – находящийся на краю. О маргинальности, т. е. удалённости от доминирующей или принятой за стандарт тенденции развития литературы, говорится применительно к разным феноменам: литературным направлениям, к творчеству отдельных писателей, к типам и жанрам художественной литературы и др. Известно, например, что творчество А. Ахматовой периода 30-х годов прошлого века не вписывалось в советский мейнстрим (литература социалистического реализма). В работе [Бунина 2006], посвященной анализу творчества М. Волошина, Е. Гуро и Е. Кузьминой-Караваевой, которые исповедовали искусство как сугубо частное дело, что подтверждалось практикой их литературного отшельничества, периферийности, эти художники квалифицированы автором как «поэты маргинального

сознания». История литературной критики показывает, что аттестация художественного феномена зависит во многом от личных пристрастий оценивающего и / или существующей в тот или иной период общественно-экономической формации и господствующей в ней идеологии.

Думается, что в свете вышесказанного творчество русскоязычных писателей нерусской национальности может быть условно названо маргинальной литературой: «своё» (этнокультурное) и «чужое» (относящееся к русской культуре) так или иначе обнаруживают себя в идиостиле (resp. поэтике) писателя.

Средствами актуализации «своего» и «чужого» в художественном произведении являются определённые категории поэтики. «Своё» проявляется прежде всего в выборе фабулы и сюжета (resp. хронотопа как сочетания временных и пространственных координат повествования во всей сложности этого феномена); в системе персонажей; в подтексте и интенциональном пафосе и др. «Чужое» представлено прежде всего константами русской литературно-художественной парадигмы (господствующего литературного направления) того или иного периода и характерными для неё жанрами.

Что касается вербального текста произведения, то он представляет собою промежуточную зону, в которой можно обнаружить феномены, относящиеся и к «своему», и к «чужому» мирам. Русскому миру принадлежит прежде всего сам русский язык со свойственными ему системами языковых категорий и изобразительно-выразительных средств. Инонациональный мир может проявиться в словесной ткани художественного произведения в системе собственных имён разного типа (антропонимы, топонимы, гидронимы, фитонимы, зоонимы, теонимы, прагмонимы и др.), а также во внутренней форме (мотивирующих признаках значений) тропов и фигур речи. Яркими средствами ак-

туализации иного, нерусского, мира в поверхностной структуре произведения в некоторых текстах могут выступать свойственные родному языку писателя фиксированный порядок слов (например, в германских и тюркских языках), устойчивые формулы речевого этикета и их кальки, эпитафьи с акцентированным национальным компонентом и др.

Высказанные выше положения иллюстрируются далее анализом поэтики произведений русскоязычного прозаика крымскотатарского происхождения Эрвина Умерова (1938–2007). В шестилетнем возрасте он с семьей, как и весь крымскотатарский народ, был выслан в Узбекистан. Учился в русской средней школе, затем в Литературном институте им. А. М. Горького в Москве (1960–1965). Несколько лет после окончания Литературного института жил и работал в Ташкенте, с 1968 г. и до конца жизни – в Москве. В совершенстве владел крымскотатарским и русским языками, но большая часть книг (9 из 16 своих и 26 переводных с языков народов СССР) издана на русском языке. Свои произведения, написанные на крымскотатарском языке, сам переводил на русский язык, что указано на титульном листе его изданий: «Перевод на русский язык автора».

Активная творческая деятельность Э. Умерова пришлась на 60–80-е годы с их жёсткой цензурой и борьбой с инакомыслием. Несмотря на некоторую либерализацию советского тоталитарного режима периода хрущёвской оттепели и позже – горбачёвской гласности, крымскотатарские писатели старались избегать темы трагедии «наказанного» крымскотатарского народа. Несомненно, писатель опасался советской цензуры и её последствий – разного рода репрессий, поэтому избегал прямых заявлений о трагической судьбе крымских татар и даже самого этнонима *крымские татары*. Тем не менее, заметно стремление

писателя вывести эту проблему на свет, сделать её предметом если не обсуждения, то хотя бы напоминания.

«Своё», крымскотатарское, в поэтике Э. Умерова вплоть до начала 90-х годов проявляется прежде всего в фабуле, сюжете и хронотопе: в его рассказах и повестях описана жизнь высланных в Узбекистан крымских татар начиная с самых трудных 40–50-х годов («Ложь», «Третье имя») и кончая 80-ми годами («Письмо учителю», «Первый букет», «Камушки Эчкикаи», «Вторая невеста» и др.). Характерной особенностью этих текстов является своеобразный приём, который условно можно назвать фигурой умолчания: ни в одном из этих произведений нет эпизодов, связанных с депортацией крымских татар; не говорится о том, как и когда персонажи с крымскотатарскими именами появились в Узбекистане. Однако тексты насыщены намёками, понятными прежде всего крымскотатарскому читателю. Например, персонажи произносят обороты, в состав которых входят грамматические формы самоидентифицирующего местоимения *мы*: *наш народ, у нас, у нашего народа* и др.: *И принесут ещё славу и честь своему народу. А я-то, старый дурак, решил было, что всё кончено, не подняться нам более на ноги* [Умеров 1984: 11]. *У нас говорят: «Хорошему коню одной плётки достаточно»* [Там же: 19]. *У нас в народе, может, знаете, масса всяких обрядов: поминовение усопших – дуа, курбан-байрамь – праздник заклания, ураза-байрамь – праздник поста и так далее и тому подобное* [Там же: 92]. *Зимы у нас бывали довольно суровые. Но слякоти поменьше* [Там же:198] и др.

Национальная принадлежность персонажей также открыто не заявляется, используются только словоформы *татары, татарский, по-татарски*: *«Вы ещё плохо знали узбекский, всегда и везде шпарили по-татарски»* [9, с. 10]. Ещё один приём сокрытия национальности персонажей – это постраничные сноски, в

которых даны переводы встречающихся в тексте слов и оборотов из узбекского и крымскотатарского языков: узбекские слова сопровождаются внутрискобочными пометами (*узб.*), (*узбекск.*), а крымскотатарские, даже находящиеся рядом с узбекскими на одной и той же странице, поданы без помет. Ср.: 1. *Апте – тётушка*. 2. *Раис – (узбекск.) – председатель*. 3. *Чапан (узбекск.) – лёгкий стёганный халат* [Умеров 1991: 49]. 1. *Сури – широкая деревянная кровать (узб.)*. 2. *Бир чайчык берсе – принеси чайник чая* [Умеров 1984:10]. Несомненно, это нарочитый приём, призванный привлечь внимание читателя.

Крымскотатарский мир эксплицируется в произведениях Э. Умерова также большим количеством слов и выражений, называющих этнокультурные реалии (*имам* – настоятель мечети; *ураза* – мусульманский пост; *дженазе* – похороны, похоронный обряд; *ахыр заман* – конец света, светопреставление; *казий* – судья, судивший по законам шариата; *тёр* – место для почётных гостей в доме; *тёшекче* – плоский матрац для сидения на полу; *маалле* – квартал; *чаир* – дикий фруктовый сад в горах; *саз, давул, зурна* – музыкальные инструменты; *чин, мане* – частушки, исполняемые экспромтом; *хайтарма* – национальный танец крымских татар; *бурма* – мясной рулет; *язма* – разбавленный холодной водой творог; *курабие* – домашние пряники особого приготовления; *такоз* – тонкая лепёшка из пресного теста; *хала* – тётушка по отцовской линии; *апай* – жена; *марам* – длинный домотканый шарф, которым женщины покрывали голову и плечи; *чарык* – постолы и др. В речи персонажей часто встречаются слова и обороты, свойственные речевому поведению крымских татар: обращения *ага, акай, олян, кардашым, абый, апте, ханум, кызым, балам, яврум, баврым, баллар (балалар), джаным, оглум*; формулы речевого этикета, вводные слова, междометия: *хайырлы каза, валлаи-билляи, кысмет этсе, я раббим, машалла, аман, шукюр* и др.

Ярким средством актуализации «своего» мира в творчестве Э. Умерова является система персонажей, которая соотносится с местом и временем (хронотопом) протекания событий (сюжетом). Персонажи – люди разных национальностей, особое место среди которых занимают крымские татары со свойственными им личными и патронимическими именами: мужчины – *Айдер, Энвер, Лятиф, Сулейман, Экрем, Ремзи, Ибадулла, Муртаза, Ильяс, Рамазан, Дагджи, Каралезли, Топчы*; женщины – *Урие, Пакизе, Анифе, Зера, Ляле, Улькер, Алиме, Зение, Дджевауре* и др.

Оригинальным представляется использованный писателем приём аллюзии (явное указание на политические факты). Два рассказа имеют посвящения, содержащие официальную информацию о крымскотатарских героях: *Памяти военной разведчицы, кавалера ордена Красной Звезды Алиме Абденнановой, погибшей от рук фашистских захватчиков и их приспешников* (рассказ «Улькер, звезда недоступная»). *Памяти знатного механизатора, Героя Социалистического Труда Мустафы Чачи* (рассказ «За всё в ответе»). Данные микротексты выполняют двойные функции – рекламную (информативную) и превентивную (предохраняющую от гнева цензуры).

Перечисленные выше языковые средства, обладающие мощной этнокультурной пресуппозицией, воссоздают объёмную крымскотатарскую «картину мира».

Особое место в творчестве Э. Умерова занимают рассказы «Одиночество» (1964), «Чёрные поезда» (1965), «Разрешение» (1964), «Счастливый билет» (1966–1977), написанные в 60-х годах, но увидевшие свет лишь в 1991 году. Писатель не отдавал их в печать, так как знал, что цензура их не пропустит. Тематика произведений – день выселения крымских татар («Одиночество»); по дороге на чужбину («Чёрные поезда»); режим спецкомендатур в местах высылки («Разрешение»); репрессии по

отношению к крымским татарам («Счастливым билет»). В этих произведениях нет умолчаний, аллюзий и эзоповского языка, всё сказано открытым текстом: *«Для крымских татар кончились первые сутки изгнания с родины и начались вторые <...>»* [Умеров 1991: 24]. *« – И вёдра надо вылить... Ужасно воняют... Целые сутки не выходили из вагона»* [Там же: 29]. *«В определённый день каждого месяца спецпереселенцам надлежит являться в комендатуру и отмечаться, удостоверяя своей подписью, что находятся на местах поселения <...>. Если тебе понадобится куда-нибудь поехать, придёшь за разрешением. Если даже в соседний район – должен получить разрешение коменданта. Но самовольно – не смей! Это – нарушение закона, наказуемый проступок. По особой статье. Двадцать пять лет каторги, ни больше ни меньше»* [Там же: 56].

Подводя итоги, можно сказать, что идентификация литературного наследия писателя однозначна: Э. Умеров – крымскотатарский писатель, писавший на родном, крымскотатарском, и функционально активном для него русском языках, причём крымскотатарская составляющая его творчества превалирует над русской. Каждая из названных составляющих нашла свое выражение в особых категориях поэтики (см. выше). По мнению известного русского литературного критика Л. Аннинского, вопрос об отнесённости творчества художника к той или иной культуре решается достаточно просто: принимает ли его и в какой степени эта культура. Творчество Э. Умерова безоговорочно воспринимается крымскими татарами как значимое достояние своей национальной культуры.

Предварительный анализ творчества Э. Умерова показал также, что степень маргинальности творчества разных писателей, относящихся даже к одной и той же национальности, может быть различной, что обусловлено особенностями их личной жизни и

жизни их народа в тот или иной культурно-исторический период.

Особенности идиостиля писателя, как известно, всегда обусловлены общественно-политическим и культурным контекстом времени, в котором он живёт и творит. Этот феномен можно назвать социокультурной универсалией. Давление идеологии, оснащённой разного рода репрессивными средствами и приёмами, особенно заметно в государствах тоталитарного типа. Думается, в 20-м веке этот феномен наиболее выпукло явил себя в условиях советского тоталитарного режима, особенно по отношению к культурам «наказанных» народов.

Несомненно, проблема социокультурного феномена, названного в данной работе маргинальной литературой, сложна, объёмна и многоаспектна. Поставлена она в связи с необходимостью по-новому, в изменившихся геополитических условиях, осмыслить творчество писателей, творивших и творящих на неродном языке.

Симферополь 2012 – 8 мая 2020.

СТАНИСЛАВ СЛАВИЧ – ПЕЧАЛЬНИК КРЫМСКИХ ТАТАР

Рассказ «Молитва» известного крымского писателя Станислава Кононовича Славича был написан в 1969 году, однако тогда по известным причинам не был напечатан. Первая публикация рассказа состоялась в 2000 г. в крымском журнале «Брега Тавриды» (№ 2–3), где была напечатана и моя статья о творчестве поэтов Б. А. Чичибабине и В. А. Некипелове, которые одними из первых подняли свои поэтические голоса в защиту изгнанных из своей родины крымских татар. С согласия автора в январе 2001 г. рассказ был напечатан в газете «Голос Крыма», а в начале февраля того же года, опять же с согласия автора, был переведён на крымскотатарский язык и напечатан в крымскотатарской газете «Янъы дюнъя».

В основе сюжета – один день парня Рефата Сейдаметова, крымского татарина, который приехал из Средней Азии в Крым по просьбе деда посмотреть, цел ли их дом в горном селении Ай-Серез, и привезти горсть крымской земли на его могилу. Администратор гостиницы «Крым», выбросив его паспорт из окошка, отказалась принять его на одну ночь и пригрозила милицией.

«– Но почему? – растерянно сказал Рефат, подбирая свою красную книжку. – Есть же указ...»

– Можешь подтереться своим указом <...>.

Перейдя дорогу, остановился вдруг и огляделся по сторонам, словно пытаясь понять, где он. Потом повернулся лицом к востоку (послеполуденное солнце оказалось за правым плечом) и

торопливо достал дедов коврик. Расстелив его, поднял руки до уровня плеч и внятно сказал: «Аллах акбар». Продолжая стоять, вложил, как когда-то учил дед, левую руку в правую. Теперь, прежде чем опуститься на колени, надо было еще что-то сказать. Но что? Что? И тогда, не затрудняя себя раздумьями, крикнул: «Ля илях илля ллах!» Нет божества, кроме Аллаха.

Кому, однако, кричал? Этим людям – чтобы озадачить и пригрозить? Или самому себе, потому что ничего другого не оставалось? [Славич 2000: 125]

Форма художественного повествования в «малой прозе» С. Славича имеет сложную, комплексную природу: одни произведения – это информация публицистического характера о реальных людях и фактах их жизни на фоне реальных исторических событий (очерк); другие – художественный, образный во всех смыслах этого слова, текст с вымышленными сюжетом и системой образов (рассказ); в третьих – содержательно оправданное сочетание разных жанровых особенностей и стилистических пластов. Объектом анализа в данном этюде, кроме рассмотренного выше рассказа «Молитва», выбраны произведения С. Славича «Молодёжный абонемент», «В порядке партийной дисциплины», «Бесибё», «Возвращение». Они были напечатаны в 1993 г. в разных номерах «Крымской газеты», но в поле моего внимания попали лишь лет семь тому назад. В жанровом отношении – это очерки, т. е. небольших размеров литературные произведения, в которых описаны реальные события или происшествия. См. [Аблаева 2019: 151–157].

Моё особое внимание к этим произведениям С. Славича обусловлено не только тем, что в них описаны события в Ялте, предшествовавшие дню тотальной депортации крымских татар. Читая их, я как бы увидела себя откуда-то «сверху» одиннадцатилетним ребёнком (18 мая 1944 г.), сидящим у моста вме-

сте с плачущей матерью, двумя сёстрами и соседями в ожидании этих страшных студебекеров. А с героиней рассказа «Молодёжный абонемент» утром следующего дня ходила по знакомым мне уже безлюдным улицам бабушкиной деревни Ай-Василь (ныне – Васильевка): *«Распахнуты двери, калитки, в домах как попало разбросаны вещи, а кое-что брошено уже во дворе или даже на улице. Блеют запертые в сараях или бродят неприкаянно овцы и козы, воют собаки... Страшный суд!»*.

В основе сюжета очерка «Молодёжный абонемент» – также один день, точнее – одни сутки (с вечера 17-го мая 1944 года по вечер 18-го мая того же года) из жизни безымянной шестнадцатилетней русской девушки из Аутки, на окраине Ялты, которая вместе со своими ровесниками занималась составлением описи оставленного выселенными крымскими татарами домашнего имущества.

По характеру повествования текст отчётливо делится на две части: первая часть – это повествование от имени реального автора-рассказчика, вторая – своеобразное интервью безымянной реальной участницы описываемых событий, которые (части текста) отделены друг от друга пограничной фразой: *Я беседую с одной из участниц этого собрания*. Авторское начало в первой части текста выражено различными речевыми средствами: личным местоимением 1-го лица единственного числа и соответствующими глагольными формами (*я интересуюсь; я уже говорю, отдаю себе отчёт, я слышал, я беседую* и т. п.), модальными, вводными словами, словосочетаниями и междометиями, передающими авторские эмоции и оценки (*может быть, как правило, ясное дело, замечу попутно, так вот, судя по всему, так сказать, как это не удивительно, в самом деле, увы* и др.). Взволнованная речь юной девушки (*Ужасное чувство! Страшный суд!*) перемежается комментариями уже взрослой женщины: *«Мама обо*

всем, что произошло с татарами, уже знала и, наученная, как теперь понимаю, горьким опытом всей жизни, обсуждать со мной ничего не собиралась. Думаю, что наша перепись была пустой формальностью, а то и очковтирательством, под прикрытием которых близкие к властям люди обогащались». С. Славич, приехавший в Крым в 1954 г., мог встретиться и беседовать уже с женщиной тридцати и более лет, что эксплицируется выделенными жирным шрифтом вводными единицами.

Стилистически инородным в начале второй части очерка представляется небольшой фрагмент, явно взятый автором из какого-то экскурсионно-краеведческого справочника: *«В двух верстах к северу от Ялты, между правыми притоками реки Гувы – речками Бала и Панагией – живописно расположилась деревня Ай-Василь (святой Василь). Особенно красив вид на деревню с верхнего Массандровского шоссе. Вся деревня утопает в зелени. Сакли и домики увиты виноградом и окружены фруктовыми садами, которые хорошо орошаются многочисленными ручейками. Ай-Василь – типичная татарская деревня. Жители её занимаются табаководством и огородничеством».* (Я, будучи ребёнком, почти каждый день ходившая вдоль этих речек, переходившая их по камням и мостикам и даже купавшаяся летом в сделанных детскими руками запрудах, не знала этих нетатарских звучных имён – Гува, Панагия.)

Такой стилистически инородный фрагмент, как приведённая выше цитата, вполне уместен в текстах очеркового жанра.

Следующие два произведения – «Бесибё» и «Возвращение», напечатанные в разных номерах «Крымской газеты» (1993 г., №№ 140 и 155), думается, искусственно разделены автором или редакцией газеты в целях соблюдения требований полиграфии. В них прослежена судьба крымской татарки Бесибё Бекировой, члена симеизской подпольной организации, высланной со

своим народом из Крыма, работавшей на лесоповале, отсидевшей в лагере г. Воркуты и наконец вернувшейся в начале 90-х годов на родину.

В жанровом отношении это очерк, созданный на основе интервью Бесибе и дополненный комментариями и оценочными суждениями автора: *«Никто толком не понимал, что происходит. Ясно было, что их, во-первых, обманули – мужчин вывезли накануне, мобилизовав якобы в армию, разобив семьи; во-вторых, ограбили: все нажитое поколениями предков – дома, политые потом, отвоеванные у скал и лесов сады и виноградники, домашний скarb – было брошено. <...> А в ту ночь торжествовала грубая сила. Доводы совести и разума не принимались – их не слушали и не слышали. В одном битком набитом телячьем вагоне ехали в ссылку без суда и следствия бывший партизан и полицейай, мулла и вчерашний партработник. Их всех уравнивало то, что они – крымские татары. <...> Посмотрите на митинги татар («сборища», как ещё недавно их называли) – сколько там стариков с боевыми наградами! Впрочем, с каждым месяцем становится все меньше. Слава Богу, что хоть они дожили до возвращения».*

С. Славич закончил очерк «Бесибе» фрагментом из стихотворения «Крымские прогулки» Б. А. Чичибабина, с которым он был дружен:

Стало их горе солоно,
Брали их целыми селами,
Сколько в вагон поместится.
Шел эшелон по месяцу.

.....
Родина оптом, так сказать,
Отнята и подарена –
И на земле татарской
Ни одного татарина.

Живы, поди, не все они:
Мало ль у смерти жатв.
Где-то на сивом севере
Косточки их лежат.

.....
Умершим не подняться,
Не добудиться умерших...
Но чтоб целую нацию –
это ж надо додуматься.

И добавил известную чичибабинскую строку из цикла «Судацкие элегии»: *«Как непристойно Крыму без татар!»*

Со Станиславом Кононовичем я была знакома заочно – изредка разговаривали по телефону (см. первый абзац данного этюда). Летом 2004 г. наконец случилось увидеться. Инициатором встречи стала вдова Б. А. Чичибабина – Л. С. Карась-Чичибабина, с которой я встретилась на очередной научной конференции в Батилимане. Она предложила съездить в Ялту, к С. Славичу. После нашего недолгого общения он проводил нас до автобусной остановки и, прощаясь, с высоты своего роста наклонился и поцеловал меня в голову. Я расцениваю этот не забываемый для меня эпизод как знак дружественного и сочувственного отношения С. Славича к крымскотатарскому народу. Незадолго до кончины он сказал мне по телефону, что так же сочувственно он относится ко всем народам, пострадавшим от репрессий сталинского режима.

Р. С. – Боже мой! – кричу я мысленно, а сердце моё вздрагивает, и слезы текут по щекам. – Когда же я перестану плакать, читая – уже в который раз! – эти произведения Станислава Славича?!

Симферополь, 27–30 мая 2020 г.

Раздел II

ПОЭЗИЯ КАК ОБЪЕКТ ПОЭТИКИ

Поэзия как род художественной литературы реализуется, как известно, в разных формах: малых (одностишие, двустишие, трёхстишие, катрен, септима, октава, сонет, рубаи и др.), средних (элегия, ода, баллада, лирическое стихотворение и др.) и крупных (поэма, роман в стихах). Такое деление является в известной степени условным. В данном разделе монографии объектом анализа являются стихотворные произведения малых и средних жанров, при создании которых такие крупные категории поэтики, как сюжет, хронотоп, система персонажей, обычно не используются. Значимыми для анализа художественных особенностей стихотворных произведений малых и средних жанров являются преимущественно их лексические особенности (семантика слов и фразеологических единиц, их стилевая принадлежность, грамматическая форма и др.), звуковое оформление (фоника, звукопись) и метрика (строение стиха, стихотворные размеры, типы рифмы), а также разного вида изобразительно-выразительные средства языка – тропы и фигуры речи. Так, например, в поэзии Б. А. Чичибабина обратили на себя внимание фоника и лексические окказионализмы; в творчестве Л. Григорьевой и Я. Врхлицкого – строфика и метрика их произведений.

«ГЕВОРГ ИЗ АШТАРАКА, ХУДОЖНИК, ЛЕТОПИСЕЦ И ПИИТ»

С творчеством известного армянского поэта Геворга Эмина (см. именной указатель) я познакомилась в 1977 г. Две его малого формата книжки – «Век. Земля. Любовь» (1974 г.) и «Двадцатый век» (1977 г.), изданные в серии «Библиотека “Огонёк”», были приобретены мной в газетных киосках. Первый сборник открывается четверостишием:

Наш век суров. Так чуткость обнаружим,
Когда пойдём глаголом жечь сердца;
Со словом – осторожно, как с оружием:
И шрифт, и пуля – оба из свинца!

Традиционный поэтический образ – *глаголом жечь сердца людей* – в нём соседствует со своим, оригинальным, образом – *и шрифт, и пуля – оба из свинца*. И в целом это лапидарное стихотворение удивительно точно передаёт дух нашего, двадцатого, века. Короткими словесными мазками набросан облик двадцатого века, весь сотканный из противоречий, и в стихотворении, давшем название сборнику, – «Двадцатый век».

Об исторической судьбе многострадального армянского народа – замечательное стихотворение «Я – армянин». Хочется запомнить эти афористичные строки:

Я стар, как Арарат. Я – древний армянин.
И башмаки мои от вод потопа влажны <...>.
Как трудно петь о счастье: речь армян
Словами радости от века небогата.

Гимном жизни воспринимается стихотворение «Над древними рукописями», гимном любви – «Монолог из поэмы «Лаура и Петрарка»», гимном Женщине-матери – «Старая песня» с её напевным обрамлением:

Ах, наши матери наивные,
Ах, наши матери упрямые!

И всё это – удивительный сплав мудрости и печали («...во многой мудрости много печали...». Библия). Печалью окрашено стихотворение «Буна сера, Инесса». Мудростью дышат стихи: «Сам не знаю – теряю след...», «Каждое утро «Доброе утро!» говори старикам...», «Человечество я воспевал...» и др. А вот это стихотворение следует привести полностью:

Когда мир я покину
на исходе такого-то дня,
Этот мир не заметит,
что навеки теряет меня.

Сколько нас потерял он
за прошедшие годы, не счесть!
Сколько нас уже было!
Сколько нас у него ещё есть!

Жаль меня: я теряю
навсегда этот свет в вышине,
Этот мир несравненный,
ненадолго доставшийся мне.

Свои слова удалось найти Геворгу Эмину и о любви: «Я не могу, с меня довольно...», «Ты бы в гости ко мне пришла...», «Ах, лошади...». В них очень тонко выражены чувства «не мальчика, но мужа», зрелого человека, за плечами которого война:

Любовь! Ты мстишь мне за утрату!
Так через много-много лет

Болит ночами у солдата,
Болит рука, которой нет.

Некоторые стихотворения («Грядущему», «Яблоко», «Рояль» и др.) не отозвались в моей душе не потому, что они в чём-то уступают другим, а в силу закона субъективной избирательности: эти мотивы сегодня не звучат в моей душе, но могут зазвучать завтра. А читая «Привет тебе, Радость...», вспомнила блоковское «О, весна без конца и без краю...», но эта ассоциация, мне кажется, снимает всю философскую глубину стихотворения Геворга Эмина, придаёт ему некоторую вторичность.

Обращают на себя внимание имена переводчиков стихотворений Геворга Эмина: М. Петровых, Б. Слуцкий, Е. Евтушенко, Е. Николаевская, Ю. Левитанский... Такие имена – дополнительная «гарантия качества» творчества поэта. Однако именно этот момент – перевод на русский язык – не даёт достаточного основания говорить о художественных достоинствах текста, в частности – об образительно-выразительных средствах языка именно поэта Геворга Эмина. Речь может идти лишь о тематике стихов, их интенциональном пафосе, а также о качестве перевода и мастерстве переводчиков.

Кажется, это был мой первый опыт написания рецензии на поэтический сборник. Текст, напечатанный на пишущей машинке в Самарканде в 1977 г., пролежал в моём архиве около 40 лет и только в 2005 г. был по случаю напечатан в 4-м выпуске журнала «Голубь Масиса», издаваемого Региональной армянской национально-культурной автономией Крыма (Симферополь).

Тогда я не знала, что в конце 80-х годов Е. Евтушенко напишет статью о творчестве Геворга Эмина, которую закончит такими словами: «Одна из книг Эмина называется «Век. Земля. Любовь». В его поэзии действительно есть наш XX век с его страстями и борьбой, земля людей и любовь к этим людям. И если такое обязывающее название оправданно, то оправданна и жизнь поэта».

Самарканд, 30.08.1977 – Симферополь, 5.04.2020.

ЛИКИ НОСТАЛЬГИИ

(Мой Назым Хикмет)

Ностальгия имеет много ликов. Она возникает в душе всегда внезапно, и подчас невозможно проследить ту цепь ассоциаций, последнее звено которой «включает» это чувство. Но это всегда больно. Сладостно больно. Мучительно больно.

Так неожиданно вошёл в мою жизнь Назым Хикмет с его острой тоской по покинутой родине – Турции, тоской, которая ворвалась в мою душу, всколыхнула и подняла со дна её все чувства и образы, связанные с Крымом, моей родиной, которую у меня насильственно отняли в детстве.

В конце 1963 г. в витрине газетного киоска я увидела ряд тонких, около 30 страниц, книжечек поэзии, которые издавались в серии «Библиотека “Огонёк”». Я обратила внимание на одну из них, под названием «Московское лето», только потому, что чёрно-белая фотография автора на обложке с незнакомым мне именем Назым Хикмет кого-то напоминала: точёный нос, высокий лоб, волнистые светлые (рыжие?) волосы и светлые (голубые?) глаза. Черты типичного южнобережного крымского татарина.

Купила (4 копейки!). Начала читать предисловие: турецкий коммунист (15.01.1902–3.06.1963), последние 13 лет жил в Советском Союзе. Очень тосковал по родине. Скончался несколько месяцев назад.

Бросились в глаза строчки, написанные Назымом Хикметом за два дня до кончины: «С тех пор, как существует поэзия, сколько раз поэты вынуждены были покидать родину, сколько раз были похоронены в чужих землях их сердца, которые до последней минуты бились тоской по родине!»

Тоска по родине – вот за что зацепились глаза мои и душа моя:

Одним знакомы виды трав,
Другим – виды рыб,
А мне – виды разлук.
Одни знают наизусть имена звёзд,
А я – имена расставаний.

И ещё я обратила внимание на концовку стихотворения «Дождь со своими крупными каплями...»: *...жена моя, волосы цвета соломы, ресницы синие* – и на цикл стихов «Солома волос», где встретилось то же выражение: *думаю, задыхаясь, о той, / что осталась в Москве, – / волосы цвета соломы, ресницы синие.*

В начале 70-х годов в мои руки попала книга лирики Назыма Хикмета «Yeni Şiirler» («новые стихи») на турецком языке, изданная в 1962 году в Болгарии. Начала выборочно читать. И вот – стихотворение «Ceviz ağacı» («ореховое дерево»). Прочла про себя и почувствовала глухое волнение. Начала читать вслух, и тут спазм перехватил горло, из глаз полились слёзы:

Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz,
Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane parkında,
Budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane parkında.
Yapraklarım suda balık gibi kıvıl kıvıl.
Yapraklarım ipek mendil gibi tiril tiril,
Koparıver, gözlerinin, gülüm, yaşını sil.

Yapraklarım ellerimdir, tam yüz bin elim var.
Yüz bin elle dokunurum sana, İstanbula.
Yapraklarım gözlerimdir. Şaşarak bakarım.
Yüz bin gözle seyredirim seni, İstanbulu.
Yüz bin yürek gibi çarpar, çarpar yapraklarım.

Ben bir ceviz ağacıym Gülhane parkında.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Мой подстрочный перевод:

Ореховое дерево

Голова моя – пенистое облако, всё вокруг – море.
Я – ореховое дерево в парке Gülhane,
Очень ветвистое и очень старое дерево.
Никто этого не замечает, ни ты, ни полиция.

Я – ореховое дерево в парке Gülhane.
Мои листья плещутся в воде, как рыбы.
Мои листья колышутся, как шёлковые платки.
Сорви их, дорогая, и вытри свои слёзы.

Листья – мои руки, у меня сто тысяч рук.
Ста тысячами рук касаюсь тебя, Стамбул.
Листья – мои глаза. Смотрю поражённый.
Ста тысячами глаз люблюсь тобой, Стамбул.
Мои листья пульсируют, как сто тысяч сердец.

Я – ореховое дерево в парке Gülhane,
Никто этого не замечает, ни ты, ни полиция.

Совокупный текст стихотворения имеет оригинальную (уникальную?) структуру. Он представляет собой многослойную метафору – метаметафору, осложнённую развёрнутыми сравнениями: я (resp. Назым Хикмет) – *ореховое дерево, голова моя – пенистое облако, листья – мои руки, листья – мои глаза, листья как шёлковые платки, листья как сто тысяч сердец, листья как рыбы, листья как шёлковые платки* и др. (Ср. иное толкование термина *метаметафора*: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-01-30/6_meta.html)

Какова поэтика Назыма Хикмета? Иначе – какими языковыми средствами и какими приёмами их оформления и подачи пользу-

ется поэт для того, чтобы адекватно отразить, отобразить себя самого («образ автора») и свой «образ мира»? Назым Хикмет исследователями считается зачинателем и одним из ведущих представителей новой поэзии в Турции – свободного стиха (*serbest şiir*) [Меликов 1987], который незначительно отличается от европейского верлибра – типологической спецификой турецкого языка (агглютинация, аналитизм и др.) и своеобразным путём становления и развития.

Поэтические тексты в книге «*Yeni Şiirler*» исполнены в форме свободного стиха – верлибра. Часто используются риторические фигуры анафоры, эпифоры преимущественно в рамках фразы (см. в тексте приведённого выше стихотворения «*Seviz ağacı*» строки 10, 11, 14), реже – на массиве всего текста (там же строки 2, 5, 14; 4, 15). В большом количестве в совокупном тексте книги можно встретить разного вида тропы: метафора, сравнение, эпитет, олицетворение, гипербола и др. Думается, однако, что воздействие поэзии Назыма Хикмета на читателя обеспечивается не столько богатством изобразительно-выразительных средств языка, сколько её содержанием, отражающим душевное состояние лирического героя и коррелирующим с интеллектуально-эмоциональным опытом читающего. Тоска по родине, по жене и сыну, прошлое, настоящее и возможное будущее – вот основные мотивы содержания стихов поэта, вошедших в этот сборник.

Летом 1980 г. я была в Москве. Приближался день кончины Назыма Хикмета – 3 июня. Страстно захотелось поклониться его праху на Новодевичьем кладбище. В те годы вход на кладбище для посторонних был закрыт. Но я уже знала имя той, у которой «*волосы цвета соломы, ресницы синие*», – Вера Владимировна Тулякова. Я позвонила ей, представилась поклонницей творчества поэта и сообщила о моём желании попасть на Новодевичье кладбище. Накануне траурной даты она позвонила мне,

и мы договорились о месте встречи. Так я попала на Новодевичье кладбище.

Встретились у главного входа. С ней были переводчик стихов Назыма (на русский язык) Акпер Бабаев и бывшая ещё при Хикмете домработница (имени не помню). Могила Назыма – недалеко от главного входа на кладбище. На белом гранитном камне высечен во весь рост чёрного цвета силуэт человека, наклонившегося и с напряжением идущего вперёд. Вера Тулякова сказала, что памятник ставили ночью, а когда она утром пришла на кладбище, то увидела, что он стоит на соседней могиле. Пришлось переставлять.

Заканчивая этот текст, я перечитала воспоминания Веры Туляковой о Назыме Хикмете и о той, советской, эпохе – «Последний разговор с Назымом» (журнал «Октябрь», 2007, № 8. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2007/8/tu7.html>). Я хорошо помню то трудное время, о котором написала Вера Тулякова: мы с ней ровесницы. Читала с волнением, сердце часто вздрагивало, глаза наполнялись слезами. Вера Тулякова (ушла из жизни 19 марта 2001 г.) похоронена там же, рядом с Назымом Хикметом.

Мысли о Назыме Хикмете и строки из его стихов всплывают в моей памяти неожиданно, на основе каких-то прихотливых ассоциаций, как бы не мотивированных реальными фактами моей жизни. И это всегда волнует и создаёт впечатление приобщения к чему-то своему, близкому, родному, но – очень больному.

Назым Хикмет – мой поэт. Он всегда со мной. Теперь – и в Крыму. Увеличенный фотопортрет Назыма, тот, который я впервые увидела на обложке его книжки «Московское лето» в 1963 г., висит на стене моего дома. Ежедневно проходя мимо, я смотрю на Назыма, и он отвечает мне понимающим взглядом.

Самарканд, 3.06.1980 – Симферополь, 5.04.2020.

КРЫМ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НЕКИПЕЛОВА

Виктор Некипелов. Это имя мало кому знакомо в Крыму. А между тем его творчество, прежде всего крымский цикл его стихов, имеет самое непосредственное отношение к общекрымской духовной культуре.

Родился В. Некипелов в 1928 г. в Харбине. Скончался во Франции 1-го июля 1989 года. Между этими двумя датами – многотрудная, полная страданий жизнь диссидента, отбывшего два срока в тюрьмах и лагерях ГУЛАГа за литературную и правозащитную деятельность.

В Крыму он бывал неоднократно. Здесь родилась и выросла его будущая жена – Комарова Нина Михайловна. С 1965 по 1972 годы отпускное время они проводили в пос. Восход, где жили мать и брат Н. Комаровой. Ликующая крымская природа, с одной стороны, и черная акция депортации, которая свершилась в лоне этого великолепия и продолжала активно «иррадиировать» в 60–70-х годах, не могли не задеть ранимого сердца поэта. Поэзия – всегда там, где боль. Так родились стихи, которые условно можно объединить в крымский цикл: «Эвкалипты в Крыму», «Крымский акростих», «Морская прогулка», «Маленький маяк», «Чуфут-Кале», «Гурзуф», «Баллада об отчем доме». Ассоциативно-тематически к ним примыкает стихотворение «Я ушёл за китом голубым».

Первые четыре стихотворения можно было бы отнести к пейзажной лирике. В них чувственный, эмоциональный мир лирического героя коррелирует с окружающей природой:

Словно призрачный парус над морем полощется
Или тёплое облако, сползшее с гор, —
Нам навстречу взбежит легкокрылая рощица
По кремнистой тропинке на мыс Монтодор <...>.
(Эвкалипты в Крыму).

Сквозь толщу подводную чьи-то
Бегущие, зыбкие лики.
И соль оседает, как иней,
На гривы, на губы, на сети.
И схвачено спазмою горло
От запаха ветра и йода <...>.
(Морская прогулка)

Не женой вспоминаю, ещё не женой...
И опять пробегаю по тропкам крутым.
На волне ты была самой гибкой волной,
А в вечерней листве светлячком голубым <...>.
(Крымский акростих)

<...> Там остро пахло хвоей и тимьяном,
Звенела ночь валторнами цикад.
Внизу, под флёром легкого тумана,
Стучало море – глухо, наугад.
(Маленький маяк)

Однако это не буколические картины – в каждом стихотворении слышна трагическая тема, связанная с личной судьбой поэта. Тема эта звучит то глухо, сублимировано, то громко и открыто:

<...> Я вот тоже бреду то горой, то болотиной –
На немилую почву заброшенный куст.
И давно бы пора уж назвать её родиной,
Да никак не разжать неуступчивых уст.
(Эвкалипты в Крыму)

<...> Мы должны были жить среди этих долин,
А зачем-то вдруг выбрали север большой.
(Крымский акростих)

<...> А там, где сливаются тверди, –
Мощёная солнцем дорога
К чертогу ликующей смерти,
Известной под именем Бога.

(Морская прогулка)

Стихотворение «Маленький маяк», посвящённое Ялте, ялтинскому маяку, к которому «какие-то крылатые создания <...> летели роем призрачным», заключается развернутым сравнением трагического звучания, потому что голос поэта доносится из тюрьмы:

Вот так и я сегодня – из темницы,
Сквозь толщу стен, сквозь беспросветный мрак,
Готов лететь большой ночью птицей
К тебе, мой дальний, маленький маяк!

В стихотворении «Чуфут-Кале» автор касается трагической темы – судьбы караимов:

Унылый край. Холодные руины
За мёртвой аркой крепостных ворот.
Чуфут-Кале... Здесь жили караимы –
Еще один исчезнувший народ.

Обратим внимание на то, что здесь автор пользуется приёмом отождествления: он называет себя последним караимом, ищущим ответы на сущностные вопросы бытия. Этот приём использован им и в стихотворении «Баллада об отчем доме» (См. ниже):

<...> Но дотемна – последний караим –
Я всё ищу ответа и опоры
В бездонной безответности руин.
Я не о том, что так легко сломались,
Я не о том, что без борьбы ушли,
Все думаю, за что они цеплялись?
Какую землю бросить не могли?
Как жить в таком забытом Богом месте? <...>.

Последняя строфа этого стихотворения очень многослойна по содержанию. В ней выражена мысль о неразрывной связи поколений, опирающейся на историческую память народа, и угадывается надежда на возможное его возрождение:

Но, видно, есть неведомые силы,
Связующие мёртвых и живых,
Ведь чем трудней кайлить в земле могилы,
Тем тягостней – однажды бросить их <..>.

Особое место в крымском цикле Виктора Некипелова занимают стихотворения «Гурзуф» и «Баллада об отчем доме» Трагическая тема в них звучит набатно. И отражает она не личную трагедию поэта, а трагедию целого народа – крымских татар. Наряду с известными стихами Бориса Чичибабина, эти произведения Виктора Некипелова – самое сильное поэтическое свидетельство в защиту униженного и оскорблённого народа, обречённого тоталитарным режимом на физическую и духовную аннигиляцию.

Два сборника стихов В. Некипелова, в которых напечатаны названные выше стихотворения, были изданы за границей уже после кончины поэта [Некипелов 1991; Некипелов 1992]. В мои руки они попали в 1996 году: один был прислан известным правозащитником Генрихом Алтуняном, который отбывал срок в одном лагере с В. Некипеловым, другой – женой поэта из Франции. Книги поэта пока недоступны широкому читателю, а названные выше стихотворения – «Гурзуф» и «Баллада об отчем доме» – велики по форме, поэтому помещены в конце настоящей книги – в приложении.

Эти стихи были опубликованы в № 34 газеты «Къырым» от 26 августа 1995 года. В редакционном предисловии было сказано, что они приписываются двум авторам – Виктору Некипелову и Ленуру Ибраимову. В первом своем отклике на эту публикацию я сразу же заявила, что эти стихи написаны не татари-

ном. В стихотворении «Гурзуф» сторонний (со стороны) взгляд не только чувствуется – он открыто декларируется в тексте:

Как будто я с **чужим** поэтом
Брожу среди **его** могил.
Он не корит, не попрекает <...>.
Орда опричная, – как скот,
Вдруг растолкала по теплушкам
Его талантливый народ <...>.

Сомнения относительно авторства могут возникнуть лишь по поводу «Баллады об отчем доме», потому что лирический герой заявляет: *Я – крымский татарин, я сын этих солнечных гор*. Здесь уместно вспомнить о приёме отождествления, который уже был использован поэтом в стихотворении «Чуфут-Кале» (см. выше.) Кроме того, внимательный взгляд позволяет обнаружить в тексте «инородные» – не татарские – вкрапления, которые связаны и с реалиями жизни, и с фактами языка. Например: татары никогда не хоронили умерших в своем саду или дворе (см. строки 19–21).

Далее я предложила редакции свои услуги – попытаться установить автора стихов на основе текстового анализа имеющегося у меня материала: двух названных стихотворений В. Некипелова (85 строк) и 14 стихотворений Л. Ибраимова (460 строк). Л. Ибраимов, в отличие от В. Некипелова, не был профессиональным поэтом. Стихи его были продиктованы болью сердца крымского татарина. Они никогда не печатались. Стихи В. Некипелова датированы 1968 годом, Л. Ибраимова – не датированы вообще, но в его текстах имеются данные, позволяющие определить время их написания – 1967–1968 годы. Это же подтверждают люди, встречавшиеся с ним в те годы. Как известно, тогда подобного рода стихи (в частности, и Б. Чичибабина) ходили по рукам, как правило, в анонимных списках. И это понятно: за написание таких стихов грозила тюрьма.

Атрибуция текста (установление авторства) предполагает исследование наиболее характерных особенностей поэтики: жанра, композиции, строфики, рифмовки, тематики, системы образов и др. Наблюдения над композицией, строфикой и метрикой сравниваемых текстов дали следующие результаты. «Баллада об отчем доме» состоит из 16 парных стихов со смежной рифмой, обрамлённых одинаковой рифмовкой: аа бб гг дд ... аа. В целом это тщательно продуманная и искусно исполненная форма. «Гурзуф», написанный четырехстопным ямбом, состоит из 13 катренов (четырёхстиший) с перекрестной рифмой: аб аб; вг вг; де де... Тексты Л. Ибраимова однотипны: они представляют собой сочетание разного количества катренов с перекрестной рифмой: аб, аб; вг вг... Десять из четырнадцати его стихов написаны пятистопным ямбом.

Словарный состав текстов (для сравнения выбраны только имена существительные с номинативным значением) можно распределить на две группы: номинации одушевленных и неодушевленных предметов. В текстах В. Некипелова представлены следующие номинативные ряды: образы одушевленные – *крымский татарин, чиновник, полковник–отставник, старики, муэдзин, поэт, орда, народ, бедняки, бонзы, виноделы, мастера* и др.; неодушевленные предметы – *горы, Аю-Даг, Яйла, дом, инжир, виноградник, сад, колодезь, родник, айва, минарет, платан* и др.

В текстах Л. Ибраимова – номинации людей: *татарин, (мой) народ, предки, Ленин, Ильич, Потёмкин, Миних, люди, украинец, росс, грек, еврей, старожилы, палач, антрополог, социолог* и др. Названия предметных сущностей: *кладбища, аулы, деревни, Перекоп, море, небо, лес, степь, Хан-джами, ножны, штык, инжир, хурма, апельсин* и др. Бросается в глаза пристрастие Л. Ибраимова к политической лексике и фразеологии, к идеологическим штампам: *декрет, шовинизм, ленинизм, резервация, па-*

лач, белые негры, нацистские громилы, в бой за власть Советов, провокаторы-цуды, душителю свободы, козни; союз, рожденный в октябре, и др.

Думается, что даже простой перечень номинаций достаточно ярко иллюстрирует различие словесной ткани сравниваемых текстов. Пристальный взгляд исследователя замечает различия и в более глубинном слое – на уровне использованных в текстах изобразительно-выразительных средств. В небольшом по объёму совокупном тексте В. Некипелова встречаются разнообразные, оригинальные тропы: сравнения (*как тать, как дедовы руки*), метафоры (*мышцы лозы, амфоры домов*), эпитеты (*рыбьи глаза, тихая боль*), аллегория (*я – позор, я – совесть*), олицетворения (*Гурзуф молчит, Гурзуф-ага*) и др. В стихах Л. Ибраимова тропов меньше и по номенклатуре, и по количеству, хотя совокупный текст более чем в пять раз превышает текст В. Некипелова: сравнения (*как ломоть хлеба, как бочонок без дна, как сердце в груди, как снег*), эпитеты (*глухие беззакония, волшебный край, девственная природа, величавые горы*), олицетворения (*шовинизм смеется, история не молчит, простор благословляет*) и др.

Имеется ещё один существенный параметр, по которому следует сравнивать эти тексты, – их соответствие нормам русского литературного языка. В стихах В. Некипелова отсутствуют речевые ошибки. В текстах Л. Ибраимова нередко нарушения норм словоупотребления, грамматических и орфоэпических. Можно допустить, что эти ошибки вкрались в тексты в результате их переписывания и распространения не очень грамотными людьми. Снять это допущение можно лишь в том случае, если иметь возможность ознакомиться с оригиналами текстов, написанными рукой Л. Ибраимова. К сожалению, мне они не были предоставлены.

Конечно, мне, как крымской татарке, любящей свою родину, свой многострадальный народ, хотелось бы, чтобы такие пре-

красные стихи были написаны крымским татаринoм. Но, как ученый, я привыкла верить только фактам; тем более что бездоказательные сомнения в авторстве В. Некипелова оборачиваются неблагодарностью к нему. А он любил Крым! Он сочувствовал крымским татарам! Он страдал за нас и вместе с нами! Такие стихи пишутся кровью сердца. И его сердце, как пепел Клааса, всегда будет стучать в этих замечательных стихах.

Сегодня я держу в руках новые аргументы, подтверждающие авторство В. Некипелова: это письма его жены Н. М. Комаровой и присланные ею черновики этих стихов с авторскими правками. Вот свидетельства Н. М. Комаровой: «Как-то никогда не приходила мысль, что однажды нужно будет доказывать Витино авторство» (Из письма от 9 октября 1996). «Была ли я свидетелем написания этих двух стихотворений? Да! И этих, и всех других, написанных с 1965 года. Да, я была постоянным свидетелем, и собеседником, и слушателем и иногда дерзала быть критиком и с чем-то не соглашаться – конечно, написанного на воле» (Из письма от 1 ноября 1996). «*Я – совесть, и смута, и чей-то дремучий позор*» – это и признание русского поэта в невольном соучастии в преступлении хотя бы тем, что родился русским. Отталкивание от этого соучастия, видение себя в другом и другого в себе, боль, стыд, понимание безумия человеческой разобщенности, протест против тупого, дурного, бессмысленного однообразия из века в век человеческих трагедий...» (Там же).

Н. М. Комаровой написаны воспоминания – «Книга любви и гнева», которая включает в себя богатейший материал о жизненном и творческом пути В. Некипелова – в контексте политических событий и духовных исканий 60–80-х годов. Для будущего исследователя творчества В. Некипелова эта книга – бесценный источник.

Стихи В. Некипелова были написаны на родине. После вынужденной эмиграции в 1987 году он уже ничего не писал: по-

стоянный психологический прессинг и тяжёлые условия жизни в лагерях подорвали его здоровье. Однако всё написанное им, за исключением сборника стихов «Между Марсом и Венерой», было издано за рубежом. И оттуда пришло к нам сегодня.

Творчество В. Некипелова находится в пограничье – между русской отечественной литературой и литературой русского зарубежья. В любом случае, это наше общее духовное достояние, особенно значимое для сегодняшнего Крыма.

Симферополь, 2.09.1995 – 2.02.1996.

Б. ЧИЧИБАБИН И В. НЕКИПЕЛОВ:

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕРЕКЛИЧКА ЧЕРЕЗ 30 ЛЕТ

В послевоенный Крым из разных регионов Советского Союза приезжали миллионы людей, в том числе сотни писателей. Они отдыхали в ведомственных санаториях и домах творчества. И, конечно, многие из них знали о трагедии крымских татар. Они слышали и сами произносили эти нерусские имена – Коктебель, Карадаг, Учан-су, Демерджи и др. Они видели остроконечные минареты ханского дворца в Бахчисарае, ходили по узким улочкам Алушты и Гурзуфа, вдоль которых стояли вросшие в землю домики, покрытые красной черепицей. Наконец, они осознавали этот парадокс – Крым без татар, но молчали. Почему? Причины известны и понятны: одни были убеждёнными функционерами и апологетами тоталитарного режима, другие – боялись его, третьи – и таких было большинство – относились к отряду равнодушных, с молчаливого согласия которых творятся преступления.

И только единицы поднимали голоса в защиту несправедливо репрессированного народа. Я хочу назвать их несколько устаревшим, но семантически ёмким и торжественным словом – *печальники*. Печальник – это тот, кто скорбит за других, страдает из-за чьих-то печалей, горестей. По закону семантического, эмоционального и стилистического согласования слово *печальник* коррелирует со словом *сан* в его первом значении – ‘звание, связанное с почётным положением’. К сану печальников татарского Крыма можно причислить небольшой ряд видных общественных деятелей: академика А. Д. Сахарова, генерала П. Григорен-

ко, в том числе таких писателей, как Борис Чичибабин и Виктор Некипелов.

«Как непристойно Крыму без татар!», – написал Б. Чичибабин. В 1987 г., после 20-летнего отлучения поэта от литературы, в журнале «Новый мир» собирались опубликовать подборку его стихов. В ответ на просьбу И. Роднянской заменить эту строку на более нейтральную Б. Чичибабин написал: «Без татар Крым – это не Крым, ненастоящий Крым, не тот Крым, который видел, и который описал, и в какой на всю жизнь влюбился Пушкин, который видели и любили Толстой и Чехов, Ахматова и Цветаева, Паустовский, Пришвин, Сергеев-Ценский, это какой-то искусственный, экзотический, специально для курортников и туристов придуманный и сделанный заповедник <...>. Они (татары) были народом, пустившим корни в эту землю, обжившим её, одухотворившим её названиями гор, посёлков, мифологией, памятью, верой, мечтой, они стали и были душой Крыма. И когда эту душу искусственно, насильственно изъяли из тела, и тело осталось без живой души, но с какой-то тенью её, с каким-то кровоточащим следом её, с памятью о ней, – татар нет, а татарские названия остались, это не только трагично, грустно, страшно, но в этом есть что-то неподлинное, притворяющееся, неестественное, стыдное, непристойное» (Из архива Л. С. Карась-Чичибабиной).

О творчестве В. Некипелова я докладывала на VI Крымских международных Шмелёвских чтениях. Знакомясь с творчеством Б. Чичибабина, обратила внимание на тематическую и пафосную переключку некоторых произведений этих поэтов, что и вынесено в заголовок данной статьи.

Б. Чичибабин и В. Некипелов не были знакомы, но они относились к одному поколению (Б. Чичибабин – 1923–1994, В. Некипелов – 1928–1989), и потому в их жизни и творчестве есть пе-

реклички и совпадения: оба сидели в лагерях (Б. Чичибабин – в 1946–1951, В. Некипелов – в 1973–1975, 1979–1987); оба с конца 60-х годов часто бывали в Крыму. При всём различии их поэтики поражает тематическая близость некоторых «крымских» стихотворений, а также совпадение их пафосного вектора. Проведу только две параллели.

I. В стихотворении «Крымские прогулки» (1961) Б. Чичибабина лирическим героем является сам автор, и авторская позиция выражена прямо:

<...> Улочками кривыми
в горы дышал и лез.
Думал о Крыме: чей ты,
кровью чужой разбавленный?
Чьи у тебя мечети,
прозвища и развалины?

Далее тема развивается крещендо:

<...> Люди – на пляж, я – с пляжа.
Там у лесов и скал,
«Где же татары?» – спрашивал,
всё я татар искал <...>.
Шёл, где паслись отары,
Жёлтую пыль топтал.
«Где ж вы, – кричал, – татары?»
Нет никаких татар. <...>.

[Чичибабин 1998: 73–74]

Однако поэту известен ответ на эти вопросы:

Стало их горе солоно.
Брали их целыми сёлами,
Сколько в вагон поместится.
Шёл эшелон по месяцу.

Эта же тема развивается в цикле «Судацкие элегии»:

Мне с той землей не быть накоротке,
она любима, но не богоданна.

Алчак-Кая, Солхат, Бахчисарай...
Я понял там, чем стал Господень рай
после изгнания Евы и Адам

И далее – уже цитированное выше:

Как непристойно Крыму без татар!
Шашлычных углей лакомый угар,
Заросших кладбищ надписи резные,
Облезлый ослик, движущий арбу,
Верблюжесть гор с кустами на горбу,
И все кругом – такая не Россия.

[Чичибабин 1998: 227]

Эта же тема «непристойности» Крыма без татар развита в двух стихотворениях В. Некипелова – «Гурзуф» (1968) и «Баллада об отчем доме» (1968). В первом лирический герой-автор тоже ходит по дорогам Крыма, и ему тоже везде чуются татары:

От минарета к минарету,
От чайханы до чайханы
Я вновь блуждаю до рассвета
В молочном зареве луны.
И сердце верит неустанно,
Что через несколько шагов
Вдруг различу в тени платана
Бараньи шапки стариков <...>.

И далее – почти дословная переключка с приведёнными выше строками Б. Чичибабина:

В усталой памяти всплывает
Та обездоленная ночь –
Когда трусливо и послушно
Орда опричная, – как скот, –
Вдруг растолкала по теплушкам
Его талантливый народ <...>.

Поэт ощущает свою личную вину в трагедии крымскотатарского народа:

Моё преступное молчанье
Простишь ли мне, Гурзуф-Ага?

И далее – поэтическое пророчество поэта, ставшее реальностью только в последние годы:

Гурзуф молчит. Гурзуфу снится
День Возвращения Мастеров.

В «Балладе об отчете доме», тематически примыкающей к стихотворению «Гурзуф», В. Некипелов использует необычный приём – отождествления автора с лирическим героем-татарином, без разрешения приехавшим на родину:

Я – крымский татарин. Я сын этих солнечных гор,
К которым сегодня прокрался украдкой, как вор <...>.
Поклон Аю-Дагу и сизой, туманной Яйле!
Как долго я не был на горестной отчей земле.

Последняя строка баллады, повторяя первую, усиливает и закрепляет трагический пафос стихотворения:

Я – совесть, и смута, и чей-то дремучий позор.
Я – крымский татарин, я сын этих солнечных гор.

Именно этот приём отождествления автора с лирическим героем дал основание некоторым крымским татарам считать, что данное стихотворение написано крымскотатарским поэтом Ленуром Ибраимовым, жившим в те годы в Симферополе. В приведённой выше моей работе о творчестве В. Некипелова был сделан сопоставительный анализ текстов обоих поэтов по таким параметрам, как специфика словоупотребления, система образных средств, нормативность и др. Результаты анализа позволили сделать вывод о том, что стихи «Гурзуф» и «Баллада об отчете доме» написаны не Л. Ибраимовым, а В. Некипеловым. Решаю-

щим аргументом здесь явились присланные мне из Парижа вдовою В. Некипелова, Н. М. Комаровой, черновики второго стихотворения с авторскими правками и её личное свидетельство

2. Юг, Крым, море явились той ассоциативной базой, на которой сложились ещё два стихотворения: у Б. Чичибабина – «Дельфинья элегия» (1984), у В. Некипелова – «Я ушел за китом голубым» (без даты, приблизительно конец 70-х – начало 80-х годов). В них – личностное, философское осмысление Бытия, Жизни и Смерти. Содержательная параллель поддерживается и общим образом – кита-великана Моби Дика.

На этом, однако, сходство ассоциативного ряда кончается. Более того, с каждой строкой обоих стихотворений всё рельефнее проступает аксиологический контраст: поэты по-разному оценивают окружающий мир и своё место в нём. Б. Чичибабин сравнивает себя с подопытным дельфином:

Я чувствую себя дельфином
на карадагской биостанции.

Ему здесь, в этом замкнутом и душном мире, одиноко и безысходно:

Я разлучен с родимой бездной,
мне всё враждебно и непрочно,
и надо мной не свод небесный,
а потолок цементно-блочный <...>.
И вот – в пяти шагах от моря,
от неба синего и рая
я с неразумия и с горя
никак не сдохну, умирая.

Современники и друзья поэта отмечали, что в его стихах того времени всё чаще стали прорываться ноты усталости от самого себя, возникала даже досель не свойственная ему внутренняя расслабленность. Трагическая тема была всё же не сиюминут-

ным явлением, а перманентным мотивом жизни и творчества поэта. Вот так заканчивается последнее стихотворение Б. Чичибабина:

Не мои – ни пространство, ни время,
ни с обугленной вестью тетрадь.
Не под силу мне бренности бремя,
но от бесов грешно умирать.
Быть не может земля без пророка.
Дай же сил мне, – кого-то молю, –
чтоб не смог я покинуть до срока
обречённую землю мою.

Трагическое восприятие жизни было характерно и для творчества В. Некипелова. Оно во многом питалось трагическими фактами его судьбы:

Былых стихов о синей птице
Я не пишу давным-давно.
Слова надежды и бессилья!
Три главных темы, три пути.
Лишь три: Тюрьма, Любовь, Россия
Живут теперь в моей груди.

Однако в конце жизни он смог преодолеть личную трагедию. Обращаясь к жене, он говорит:

Кто-то будет судить и судачить злорадно,
Кто-то станет болтать, что я призрак и дым.
Ты ответишь им: нет, он вернется обратно,
Он ушел за китом голубым.

Вырвавшись из тисков грядущего небытия, поэт провозглашает принцип трагического оптимизма:

Проживи свою жизнь без стенаний и боли,
Жди меня – как всегда, вспоминай молодым.
Клетки нет. Смерти нет. Есть бескрайняя воля,
Я ушел за китом голубым

(См. в приложение полный текст стихотворения «Я ушёл за китом голубым».)

В данной работе сделана попытка постановки проблемы, которая обозначена как «печальники крымских татар». Хотелось бы выстроить более длинный ряд печальников и выявить их «лиц необщее выражение».

Симферополь, 2000 г.

КРЫМСКОТАТАРСКАЯ ТЕМА В ПОЭЗИИ И. ШАШКОВОЙ

В прошлые годы я неоднократно публиковала на страницах крымских изданий материалы о русских поэтах, которые поднимали свои поэтические голоса в защиту крымских татар, насильственно отлучённых от родины. Я писала о стихотворениях Виктора Некипелова «Баллада об отчем доме» и «Гурзуф», а также о поэте Борисе Чичибабине, посвятившем трагедии крымских татар известные стихотворения «Чёрное пятно», «Судакские элегии», «Крымские прогулки» и др.

Я назвала этих поэтов печальниками крымских татар: *печальник* – это тот, кто скорбит за других, страдает, переживает из-за чьих-то печалей и горестей. Предыдущую страницу настоящей монографии я закончила такой фразой: «Хотелось бы выстроить более длинный ряд печальников крымских татар и выявить их «лиц необщее выражение».

И вот весной этого года (2006) я получила из Харькова бандероль от доктора филологических наук Лосиевского И. Я., который по совету вдовы Б. Чичибабина – Л. С. Карась-Чичибабиной – прислал мне только что изданный сборник избранных стихотворений Ирины Шашковой «Пламя на ветру» [Шашкова 2005]. Вот что написано в аннотации: «Сборник включает избранные произведения поэта Ирины Васильевны Шашковой (1918–1987), автора прекрасной лирики – светлой и скорбной исповеди сердца. Политические стихотворения И. В. Шашковой 1930 – начала 1980-х о голодоморе на Украине, о Сталине и нарастании сталинского террора, о ГУЛАГе, депортации крымских татар и др. стали выдающимся событием в русской нелегальной

гражданской поэзии XX века. При жизни автора не было опубликовано ни одной её строки».

Ниже публикуется два стихотворения И. В. Шашковой, посвящённых трагедии крымскотатарского народа. Тексты приведены полностью, без купюр, потому что книга в Крыму пока недоступна. *Алиме, Зейнеп, Сейт-мемет, Сейт-умер, Сейт-абрам* (так написано в тексте), – это имена друзей Шашковой И. В., с которыми она общалась в 20–40-х годах, до депортации крымских татар.

Фрагмент из поэмы «**Лейтенант Шмидт**», глава XXI:

<...> Нету больше сакли в Крыму,
Всё разнесено под базар,
Вдоль дороги, вдоль шпал, в тифу,
За Уралом могилы татар.

И прозрачный молчит фонтан,
Не роняет жемчужных слёз,
У Байдарских ворот бурьян
Куст гранатовый перерос.

Одичавший в горах миндаль
По лесам доживает век,
И в железобетон и сталь
Живописный берег одет.

Есть одна татарка в Крыму,
Но русалочий взгляд грустит,
Загляделась она во тьму,
А за ней – тяжёлый гранит.

1955

Зейнеп

Заплетаешь косы, Зейнеп,
Десять змей по плечам сбегают,
Демон моря свой тайный свет
На твоих плечах обнажает.

Смуглоту твоих стройных ног
Омывают пески изгнания.
Села мать на чужой порог
Переплаканного страдания.

Ветер голос в пустыню снёс,
Не докличешься из пустыни.
Бьёт волна о сырой утёс
И никак до тебя не дохлынет.

1984

Небольшой объём совокупного художественного текста И. Шашковой, выбранный для анализа на основании общности их темы (68 строк), позволяет наметить лишь некоторые особенности вербального текста, с помощью которых обрисованы образ автора и его картина мира. Это прежде всего средства выражения хронотопа – собственные имена разного типа (*Киммерия, Крым, Байдарские ворота, Алушта; Алиме, Зейнеп, Сейт-мет, Сейт-умер*), нарицательные существительные, называющие природные феномены Крыма (*море, горы, кипарис, айва, миндаль*). Авторское отношение к трагедии крымскотатарского народа выражено разнообразными языковыми средствами и приёмами: словами и словосочетаниями в их прямых, основных значениях (*шпалы, тиф, могилы татар, переплаканное страдание, горем обугленные ладони, пески изгнания, опалаченные, обречённые*) и описательно – через образы природы (*молчит фонтан, бурьян куст гранатовый перерос, одичавший в лесу миндаль, солонют от горя и слёз море, земля и звезда Магомета*). Образ Крыма после изгнания татар отражен в уникальной метамаефоре:

Есть одна татарка в Крыму,
Но русалочий взгляд грустит <...>.

Сегодня Ирина Шашкова вошла в ряд печальников татарского Крыма. Она стоит рядом с Виктором Некипеловым и Борисом Чичибабиным. Они достойны нашего уважения и благодарности.

P. S. Стихотворение И. Шашковой «Ты ль, Алиме» см. в приложении.

Симферополь, 28 ноября 2006 – 18 мая 2020.

ОККАЗИОНАЛИЗМЫ В ПОЭТИКЕ Б. ЧИЧИБАБИНА

При внимательном чтении стихов Б. Чичибабина бросаются в глаза многочисленные случаи нарушения норм русского литературного языка: использование слов в ином значении, в иной, не зафиксированной в словарях форме; стилистический диссонанс (вкрапление в текст слов с инородной стилистической окраской); неканоническая пунктуация и др. И если последнее можно интерпретировать в качестве феномена авторской пунктуации, то предыдущие девиаты (отклонения от норм), несомненно, представляют собой объект и предмет исследовательского интереса.

Сразу же следует сказать, что я исключаю предположение о недостаточной грамотности поэта. Убедительные доказательства тому найдены мною во многих текстах поэта, но особенно – в так называемой Ахматовской анкете. Он любил поэзию А. Ахматовой, считал её «мастером незаменимых слов, мастером точности, мастером простоты, которая упорядоченная, гармонизированная сложность, а не что-то другое» [Чичибабин 2002: 269]. Там же, в Ахматовской анкете, он называл её имя в ряду «гениев совершенства, гениев гармонии»: «Ахматова – после Пушкина самый совершенный, самый гармонический поэт» [Там же].

Такой поэт, как Б. Чичибабин, тонко чувствовавший гармонию во всём: в природе, в человеческих отношениях, в поэзии, – не мог не замечать несовершенства некоторых своих строк, которое проявлялось в нарушении им законов семантической, грамматической и стилистической сочетаемости слов. Обилие окказиональных образований в его стихах позволяет рассматривать их в качестве значимого компонента авторской поэтики.

Что же представляют собой эти девиаты–окказионализмы? Каковы их природа и типология? Каковы их функции в поэтическом тексте?

Окказионализм в узком смысле – это «слово, образованное по непродуктивной модели, используемое только в условиях данного контекста» [Розенталь, Теленкова: 240]. Однако в данной работе этот термин употребляется в более широком значении – как любая языковая единица или речевое образование, так или иначе выходящие за рамки современного нормативного употребления. Ниже предлагается типология таких окказионализмов, в большом количестве встречающихся в поэтических текстах Б. Чичибабина: 1. собственно лексические, 2. семантические, 3. грамматические, 4. акцентуационные, 5. стилистические, 6. пунктуационные.

1. Собственно лексические окказионализмы (resp. – авторские неологизмы) – новые слова, образованные автором для данного случая: <...> пришёл послушать рокот волн / и крики *чаячьи* [Чичибабин 2002: 115]. <...> кто сроки жизни сократил, / раздавши душу без *отдарства* <...> [Там же: 146]. <...> кто стал опорой доброты / и ратником *яснополянца* [Там же: 146]. *Упырствуют?* А ты упорствуй [Там же: 146]. <...> не поддавайся *русохвалам* <...> [Там же: 146]. Не унимайся, сын *землицын* [Там же: 146]. Её застенчивая *девичь* / цветком таинственным цвела в ней [Там же: 150]. <...> в *безрыцарственный* век ты страж добра и чести <...> [Там же: 163] и др.

Как видно из приведённых выше примеров, выделенные слова образованы, как правило, по продуктивным словообразовательным моделям, и широкий контекст обеспечивает их адекватную семантизацию и понимание. Можно допустить, что некоторые из приведённых единиц являются диалектными или просторечными

ми образованиями, однако их анализ в сравнительном плане не входит в задачи данной работы.

2. Семантические окказионализмы – новые семантические варианты общеупотребительных слов, как правило, слабо мотивированные производящим (основным) значением данной лексемы или находящиеся с ним в отношениях смежности. Примеры: Ко мне вы сплетен / не *приурочите* <...> [Там же: 81]. Ср. *приурочить* – отнести к к.-н. сроку [Ожегов 1997: 602]. <...> и слушал ритмичную музыку кос, / собирающих пышный *трофей* [Чичибабин 2002: 64]. Ср.: *трофей* – имущество, боеприпасы, техника, захваченные у противника [Ожегов 1997: 813]. А ветки бывают различной *погудки*: / Одни – на затычки, другие – на дудки [Чичибабин 2002: 22]. Ср.: *погудка* – напев, а также присказка, прибаутка [Ожегов 1997: 531]. Дело сводилось к осени [Чичибабин 2002: 97]. Ср.: *свестись* – выразиться в чем-то малом, несложном, несущественном [Ожегов 1997: 701]. Родина вся как нищая, / мучалась и *говела* <...> [Чичибабин 2002: 98]. Ср.: *говеть* – у верующих: поститься и ходить в церковь во время поста [Ожегов 1997: 134]. <...> люди в жарком жерле / *волочили* кирпич на плече [Чичибабин 2002: 109]. Ср.: *волочить* – тащить, тянуть по земле [Ожегов 1997: 95]. Не по карману нам пока, / в работу *канувшим*, / лежмя пролёживать бока / на тёплых камушках [Чичибабин 2002: 116]. Ср.: *кануть* – бесследно пропасть, исчезнуть [Ожегов 1997: 264]. <...> Я *безбожной* зимы избежал [Чичибабин 2002: 117]. Ср.: *безбожный* – 2. недопустимый, бессовестный (разг.) [Ожегов 1997: 391]. Я беру твои бёдра, / Венера *сникает* *тряпичницей* [Чичибабин 2002: 118]. Ср.: *сникать* – слабеть духом [Ожегов 1997: 738]; *тряпичник* – человек, интересующийся только нарядами, тряпками [Ожегов 1997: 815]. В *осыть* всеобщую Вас-то за что, / Осип Эмильевич? [Чичибабин 2002: 147]. Ср.:

осыть – осыпавшиеся обломки горной породы [Ожегов 1997: 465] и др.

Как видно из примеров, в ряде случаев такие семемы можно квалифицировать в качестве авторской метафоры или оттенков значения окказионального характера.

3. Грамматические окказионализмы – парадигматические формы слова, созданные по непродуктивным или некорректным (диалектным, разговорным, просторечным) моделям формообразования. Некоторые из приведённых ниже форм являются архаичными. Примеры: Отложу я стихи до хороших *времен* [Чичибабин 2002: 56]; *Абрикос* желтеют груди [Там же: 26]. И знать не знал про белые *снеги* <...> [Там же: 34]. <...> ветер им сёк *волоса* [Там же: 125]. Преодолевши *материну* нехоть, / ты в дальний путь заторопилась ехать [Там же: 133]. Людские шёпоты и вопли, / бессонница и полумгла / в их вязкой зависти *утопли* [Там же: 91]. <...> и слава пастырю пера, / не *убоявшися* гонений [Там же: 146]. Изрезан росписью морщин, / со *лжою* спорит Солженицын [Там же: 146]. <...> но я б хотел до звёзд любовь к нему *донéсть* <...> [Там же: 155] и др.

4. Акцентуационные окказионализмы – слова и словоформы с ненормативной локализацией ударения: Не экзотический Восток / в *запыленных* веках – / Здесь нежный пенится *хлопóк* / У девушек в руках [Там же: 24]. У голубых и призрачных прудов / поёт *мошкá*. [Там же: 64]. <...> звала отца, об *úмершем* скорбя [Там же: 133]. Попавший из огня да в *полымя́*, / речами шумными *привлэчен*, / томлюсь бедой <...> [Там же: 147]. Ей даль нашлась и *отозвáлась* <...> [Там же: 150]. От небренных её октябрей и *маёв* / проложила багряная вежа [Там же: 145] и др.

Основная часть приведённых выше образований имеет просторечную или диалектную окраску, т. е. находится вне пределов литературного языка.

5. Стилистические окказионализмы – стилистически маркированные слова и словосочетания. В целом это явление можно назвать стилистическим диссонансом – нарушением законов стилистической сочетаемости: в поэтический текст включены содержательно не мотивированные единицы иных стилистических пластов – архаизмы, разговорные, просторечные и диалектные слова, словоформы и устойчивые обороты: Сколько б ни бродилось, ни *трепалось* <...> [Там же: 84]. (*Трепаться* – 4. то же, что околачиваться, прост, неодобр. [Ожегов 1997: 810]). Что в жизни, начатой с азов, / с трубы, с костра, с лесного хруста, / не *токмо* Пришвин и Бажов / меня учили речи русской [Чичибабин 2002: 87]. (*Токмо* – устар.). Простите, что с суконным рылом / *втемяшился* в калашный ряд [Там же: 89]. (*Втемяшиться* – прост., неодобр.). Враз набежало облако / и *запузырил* дождик [Там же: 99]. (*Враз* – прост., *запузырить* – прост.). Нынче время тусклое, / *паче* для артистов <...> [Там же: 100]. (*Паче* – устар.). *Замурзанные* музы / на сцену волокут / героев кукурузы <...> [Там же: 100] (*Замурзанный* – прост.). А не лучше, парень, / взять и удавиться, / чем со сцены *шпарить* / из передовицы? [Там же: 100]. (*Шпарить* – прост.); Вот так ты сказал – и *баста*, / и душу всю *распротак!* [Там же: 101]. (*Баста* – разг., *распротак* – прост.). <...> Как Бог, *куролесил* / в стихах непростых [Там же: 106]. (*Куролесить* – прост.). <...> сев на горячий камушек, / передохну *чуток* [Там же: 114]. (*Чуток* – прост.). В Кремле *артачатся* вожди [Там же: 146]. (*Артачиться* – прост.). Империи – *хана!* [Там же: 156]. (*Хана* – прост.). И это ни капли не странно, / *хошá* языка не чеша <...> [Там же: 165]. (*Хошá* – диал.) и др.

Как видно из приведённых выше примеров, включение в поэтический текст стилистически инородных единиц не всегда содержательно и стилистически оправданно.

Отдельную группу стилистических окказионализмов составляют украинизмы, которые вкрапливаются в русский текст. Их употребление, как правило, оправданно тематически, содержательно и лично (С Украиной в крови я живу на земле Украины <...> [Чичибабин 1998: 248]). Все приводимые ниже примеры взяты из стихотворений «Тарас» [Чичибабин 2002: 103–105] и «Леся в Ялте» [Там же: 149–151]: А за край свой *ридний*, за поля, за травы / на распятыи душу сможете отдать? [Там же: 104]. <...> в *селянских хатах*, в заповедных *скрынях* / с Библией хранился дедовский «Кобзарь» [Там же: 104]. <...> с марта и до мая, с *березня до травня* / шествует Шевченко грянувшей весной [Там же: 104]. <...> и народ рабочий аж за океаном / кланяется земно *батьке* своему [Там же: 104]. Поплывём, *громада*, морем Кременчугским / до горы Чернечей, где лежит Тарас [Там же: 105]. На краткий срок на диких скалах, / горюя *óсторонь* от мира <...> [Там же: 150]. Тебе ль беду не каркали / скупые *куркули*? [Там же: 100] и др.

6. Пунктуационные окказионализмы – ненормативная расстановка знаков препинания или их отсутствие. В целом такое явление можно интерпретировать в качестве авторской пунктуации, однако, к сожалению, в некоторых случаях в тексте явно нарушаются пунктуационные нормы литературного языка: <...> я их симпатий избежал – / и в домик Чехова [Там же: 115]. (Ср.: <...> я их симпатий избежал / и – в домик Чехова.) Лежмя, пролѣживать бока <...> [Там же: 116]. (Ср.: Лежмя пролѣживать бока.) Как из лесу цветы, / твои белые ноги свисали / и с весѣлым лицом / ты лилась в мои ночи, свежа [Там же: 117]. (Ср.: ...твои белые ноги свисали, / и с весѣлым лицом/ ты лилась...). По молодости лет он – город без легенд, / он сам их создаёт и сны его стройны [Там же: 155]. (Ср.: ...он сам их создаёт, / и сны его стройны...) и др.

Несмотря на разнотипность рассмотренных выше языковых и речевых образований в поэтических текстах Б. Чичибабина, можно говорить о том, что они выполняют идентичные экспрессивно-стилистические функции: эпатажа, фронды, оппозиции существующему порядку вещей, рекламную (resp. – привлекающую внимание), прескриптивно-воздействующую, игровую. За всем этим вырисовывается образ лирического героя, беспокойного, ершистого, колючего, который в какой-то мере коррелирует с личностью самого автора и отражает его социальные и поэтические (художественные) предпочтения и идеалы. Известно, например, что Б. Чичибабин до начала 70-х годов находился под сильным влиянием личности и творчества В. Маяковского – «агитатора, горлана, главаря». Обилие акцентуационных и стилистических окказионализмов в текстах поэта может свидетельствовать также о его намеренном, нарочитом желании заявлять о своей неразрывной связи с простым народом, радетелем и печальником которого он себя ощущал:

Быть не может земля без пророка.
Дай же сил мне, – кого-то молю, –
Чтоб не смог я покинуть до срока
Обречённую землю мою.

[Чичибабин 1998: 415].

Симферополь, 2006 – 2020.

ЗВУКОПИСЬ КАК КОМПОНЕНТ ПОЭТИКИ Б. ЧИЧИБАБИНА

Звукопись, или фоника, понимается в данной работе как качественная сторона звуков речи, выполняющих различные стилистические функции и являющихся объектом изучения эвфонии как раздела поэтики. Различные художественные средства, характерные для творчества автора, образуют поэтическую систему (поэтику): они дополняют друг друга, выполняя одинаковые или смежные стилистические функции. Окказионализмы разного типа, рассмотренные мной в предыдущей работе, находятся в отношениях комплементарности с другим феноменом поэтики – звукописью как совокупностью фоностилистических приёмов, используемых автором для усиления звуковой выразительности и образности речи. Вот примеры собственно лексических и стилистических окказионализмов, позволяющие интерпретировать их в качестве средств звукописи: Он весь звенел от *шур-ких шорохов* <...> [Чичибабин 1998: 59] (ср.: *шуровать* – делать что-либо быстро, энергично. Прост.). Изрезан росписью морщин, / со *лжою* спорит *Солженицын* <...> [Чичибабин 2002: 146] и др.

Распространёнными средствами звукописи в поэтике Б. Чичибабина являются аллитерация, ассонанс, анаграмма и рифма (конечная и внутренняя). Наиболее частотна аллитерация – повторение одинаковых или однородных по акустико-физиологическим свойствам согласных звуков (свистящие, шипящие и др.): В *седой пустыне постоянства* [Чичибабин 1998: 56]. А ветер, гнёзда *струш*ивая, / *скрежешет жостью крыш* [Там же: 58]. Да *слушаю речек сырые свирели* [Там же: 62]. Его терпенье *песту-*

ют пустыни [Там же: 66]. Снова наводит мурашки / жёсткости взор жестяной [Там же: 68]. Неменя от нынешних бедствий / и в бегстве от будущих битв [Там же: 69]. Пока на радость сытым стаям / подонки травят Пастернаков, – не умер Сталин [Там же: 71]. Клянусь на знамени весёлом / сражаться праведно и честно, / что будет путь мой крут и солон, / пока ищады не исчезло, / и не скажусь в бою усталым, / пока дышу я и покамест / не умер Сталин! [Там же: 72]. Спешит семья стремительных скворцов [Там же: 81]. Грущу – и грусть моя грешна [Там же: 86]. Настояй на снах в пустынном Судаке [Там же: 227] и др.

Гораздо реже встречается ассонанс – созвучие (повторение) гласных звуков: Да слушаю речек сырые свирели и гулкие дудки болотных лугов [Там же: 62]. И не пойму, хотя и не клян, / зачем я эту горькую страну/ ношу в крови, как сладкую заразу [Там же: 228]. Кувшинки ждут, вкушая темноту [Там же: 63]. Там у ромашек, канувших / в пенящийся поток, / сев на горячий камушек, / передохну чуток [Чичибабин 2002: 114] и др.

В качестве разновидности ассонанса можно рассматривать совмещение, гибрид аллитерации и ассонанса – повтор одинаковых и близких по звучанию слогов или сочетаний согласных и гласных звуков: Мы так её любили, не знали про беду. Её автомобилем убило на ходу [Чичибабин 1998: 64]. Однако радоваться рано – и пусть орёт иной оракул, / что не болеть зажившим ранам, / что не вернуться злым оравам, / что труп врага уже не знамя [Там же: 71] Где-то на сивом Севере / косточки их лежат [Там же: 75]. До потёмок позябнем от зыби [Там же: 77]. Лохматой лазури ломоть [Там же: 78] Сладостно-солоня вечная синева, / юность ушла в туман на корабле прошедшем. / Ласточкино Гнездо – ласковые слова <...> [Там же: 79]. Давние времена, славные имена, / как ветровой привет и как заветный вызов [Там же: 79]. И пахнет полынь, как печаль [Там же: 226]. В тёплых лу-

жах заплясали **скоморохи-комары** [Там же: 47]. Но **туча** явилась длинна и **тоща**, **тащилась** и падала навзничь [Чичибабин 2002: 95]. К **тучам** по **кручам** лезть [Там же: 114]. С **бубенцом** твоих **губ** / я **безбожной** зимы **избежал** [Там же: 117] и др.

Некоторые из приведённых выше гибридных средств звукописи могут быть охарактеризованы в качестве анаграммы – художественного приёма, состоящего в перестановке, рекомбинации (иной комбинации) звуков или букв в словах и словоформах. Анаграмма может быть сознательным приёмом, языковой игрой. Однако отобранные из поэтических текстов Б. Чичибабина фрагменты дают основание интерпретировать их в психолингвистическом аспекте: они эксплицируют, отражают не доступные прямому наблюдению ментальные процессы поиска автором необходимых языковых-речевых единиц. Эти процессы происходят в сознании на широкой ассоциативной платформе, при этом на первом плане оказываются ассоциации по сходству (и формы, и содержания), как бы колдовски прогнозирующие искомое слово: И **суетятся мудро муравьи** [Там же: 61]. **Палил** меня **полдень**, **кололи колосья** [Там же: 62]. Когда **ж ты родишь-ся**, / в огне **трепеща**, / новый **Радищев** – / гнев и печаль? [Там же: 76]. Солнце **плавит плоды** [Там же: 77]. Седым **моржом** **наморщенный Маршак** / судил мой **жар** [Там же: 80]. Ты древней **расы**, я из рода **россов** [Там же: 137]. <...> В сиянии **синего** света, на **круче Кучук-Енишар** [Там же: 200] и др.

Особой формой звукописи является рифма. Проблема специфики чичибабинской рифмы ждёт своего исследования. В поэзии Б. Чичибабина встречаются особые звуковые повторы, которые можно назвать внутренней рифмой. Могут рифмоваться обе части стиха (строки) – полностью или частично: **Ласточкино Гнездо**, **Ласточкино Гнездо** [Там же: 79]. Давние времена, славные **имена** [Там же: 79]. **Близким** теплом души, **блеском** люби-

мых глаз <...> [Там же: 79] Как видно из примеров, средствами фоники здесь выступают не только рифма, но и анафора, и параллелизм.

Как показал проведённый выше анализ, наиболее частотными звуками в составе фонических средств являются согласные [с] [ш] [п] [р] и гласные звуки [у], [а], [и]. Только дважды встретился повтор слогов со звуком [ц]: О, как горюют **царственные цаци** [Там же: 63]. И дремалось цветам под языческий **цокот цикад** [Там же: 113]. Можно было бы рассуждать на тему о символических значениях данных звуков. Известно, например, что в славянских языках звук [у] устойчиво выражает идею страха, ужаса, одиночества, [а] – простора и дали. Глухим согласным [с], [ш], [п] можно приписать способность выражать идею беззвучия, безгласия, сопряжённых с одиночеством. Однако всё это было бы спекулятивными натяжками, опирающимися на поверхностно интерпретируемые факты жизни и творчества поэта. Имеющийся речевой материал не даёт оснований для креативной интерпретации феномена частотности звуков в его корреляции с языковой картиной мира автора.

Какие же стилистические функции выполняют рассмотренные выше средства звукописи? Кроме общих для них прагматической (ментально-прогностической) и эстетической функций, они могут выполнять также экспрессивную (образную), эмотивную, рекламную и игровую функции.

Суть прагматической – ментально-прогностической функции – состоит в том, что все формы звукописи отражают многоуровневые, сложные, часто неосознаваемые ментальные процессы поиска говорящим / пишущим необходимых *ad hoc* речевых средств как в перспекции, так и в ретроспекции, маркируют этапы порождения речи (в данном случае – художественной) и тем самым иллюстрируют универсальный закон человеческого

мышления – его многосложную и многослойную ассоциативность. (См. выше интерпретацию феномена анаграммы.) В связи с вышесказанным данную функцию звукописи можно назвать и ассоциативной.

Общеэстетическая функция – это использование элементов звукописи в составе слова как первоэлемента художественного текста. Эстетическая функция звукописи в узком смысле (собственно эстетическая) – это её способность генерировать у слушающего / читающего чувство эстетического наслаждения, обусловленное способностью автора отбирать из номинативно-экспрессивного инвентаря языка наиболее адекватные выражаемому смыслу и его эмоциональному состоянию языковые единицы, творчески преобразовывать их, неординарно «сцеплять» друг с другом и одновременно со способностью читающего / слушающего по достоинству оценивать креативность языковой компетенции поэта. Тут следует сказать, что глубина и полнота эстетического наслаждения доступны лишь «эзотерику» – посвящённому в таинство речетворчества, филологически (resp. риторически) искущённому читателю (слушателю), имеющему в своём психическом опыте аналогичные образы и звучания.

Экспрессивная функция звукописи понимается в данной работе как соответствие фонетического состава фразы или её части изображаемой картине, как способность фонетического слова (сочетания слов) воссоздавать в сознании материальный (зрительный или звуковой) образ описываемого. Значительная часть анализируемого материала выполняет именно такую функцию: В тёплых лужах заплясали / скоморохи-комары [Чичибабин 1998: 47]. А ветер, гнёзда струшивая, / скрежещет жестью крыш [Там же: 58]. Да слушаю <...> / гулкие дудки болотных лугов [Там же: 62]. Лишь лают собаки да плещется дождь [Там же: 62] и др.

Эмотивная функция фонических средств как следствие экспрессивной функции – это их способность генерировать у читающего и слушающего определённые эмоциональные состояния: удовольствия, радости, эстетического наслаждения, иронии, презрения, пренебрежения и пр. (См. приведённые выше примеры.) Под рекламной функцией понимается использование фонических средств для привлечения внимания к изображаемому: О, как горюют царственные цацы! [Там же: 63]. И наконец, во всех прочих случаях можно говорить об игровой функции звукописи – содержательно немотивированном использовании звуковых средств для усиления выразительности текста: Январь – серебряный сержант <...> [Там же: 57]. И возьму я с собой <...> / лохматой лазури ломоть [Там же: 78] и др.

Перечисленные выше функции фонических средств в поэтике Б. Чичибабина, как правило, актуализируются не изолированно, а комплексно. Богатейшая звуковая организация чичибабинского стиха вкупе с оригинальным его содержанием способна производить мощное психологическое воздействие на читающего и слушающего.

Думается, поэтические тексты Б. Чичибабина адресованы не столько глазам, сколько ушам – их следует читать вслух и слушать. Незабываемым событием общественной жизни 80-х годов (18 сентября 1989 г.) стал творческий вечер поэта на центральном телевидении: мудро-минорный облик, низкий, с хрипотцой, тембр голоса, своеобразная тематика, не созвучный официальной идеологии пафос – всё это необычайно сильно воздействовало на многомиллионную телеаудиторию. И на меня лично. В немалой степени тому способствовали богатство и разнообразие фонических средств чичибабинского стиха.

Симферополь, 2007 г.

ОПЫТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ МИСТИФИКАЦИИ

Л. ГРИГОРЬЕВОЙ

В истории мировой литературы, начиная с античных времён, известно много случаев литературной мистификации. Литературная мистификация – это произведение, приписываемое действительным автором (авторами) другому лицу, реальному или вымышленному. Такого рода тексты создаются преимущественно в игровых целях, или их создатель преследует какие-то прагматические цели.

В истории русской литературы известны следующие случаи мистификаций: Иван Петрович Белкин («Повести Белкина» А. С. Пушкина), Козьма Петрович Прутков («Мудрые мысли» – А. К. Толстой и братья Жемчужниковы), Черубина де Габриак (Е. Дмитриева и М. Волошин). В советское время, когда литературное творчество было под жёстким контролем государства, таких литературных игр не замечено. В конце 90-х годов прошлого века на литературном небосклоне появилось имя Бориса Акунина (Григорий Чхартишвили), творчество которого с известными оговорками признаётся некоторыми исследователями литературной мистификацией.

Первое моё знакомство со стихотворными миниатюрами Лидии Григорьевой (см. именной указатель), присланными электронной почтой из Лондона, произошло в начале октября 2010 г. Она написала, что намерена напечатать свои «краткостишия» под именем Розы Виноградовой, двадцатилетней студентки из Таганрога, якобы приславшей ей свои трёхстишия.

Мои комментарии к прочитанному были выполнены в спонтанной эпистолярной форме: «4.10.2010. «Трилистник» прочла на

одном дыхании. Всё точно: говорит юная девушка, выросшая в степи. Ощущаю её дыхание. Конечно, она другая. Такой Вы были в юности. Она – Ваша юная ипостась. И если жизнь человека складывается из семилетних циклов, каждый из которых формирует и представляет другую личность, то Вашей Розе в ином – иномерном, горнем – измерении около трёх лет. Её и надо воспринимать как другую личность. И быть к ней снисходительной. И не сковывать её волю. И позволять её делать всё, что она хочет.

Это чудо. Но без мистики. Это талантливая ретроспективная интроспекция. Но даётся она – избранным. Эзотерикам (?).

Краткостишия Л. Григорьевой – это маленькие звездочки, на которые натянут небесный полог, за которым проступает-угадывается её вселенная, её космос. Они разные по величине и значимости, но все они знаки мировосприятия, миропонимания лирической героини-автора и хронотопа – места+времени в их неразрывности в каждом моменте её жизни. И тут совершенно неважно, что они отражают – вечное, судьбоносное (*Прихрамываю чуть...; Последнее «прости»...; Упала в щель...*) или преходящее, незначительное, случайное (*Терновник изодрал мою обнову...; Цветёт картошка...; Арабской вязью...*). В совокупности своей они создают и одновременно отражают её уникальный мир.

Разумеется, тайна Розы останется тайной до тех пор, пока Л. Григорьева сама не захочет её открыть. А что она к этому когда-то придёт, я абсолютно не сомневаюсь. Почему? Ответ уже содержится в моём приведённом выше письме («талантливая интроспекция» и пр.). «Считаю, что «саморазоблачение» не нанесёт урона Вашему имиджу, а, наоборот, придаст Вашей личности и творчеству новые яркие краски», – написала я в очередном письме к Л. Григорьевой.

Перечитав присланные мне краткостишия, я укрепилась в своём мнении относительно их природы: феномен Розы – не мистификация, а, как я уже писала, редкий случай ретроспектив-

ной интроспекции. Редкий – потому, что интроспекция обычно протекает синхронно с переживаемыми событиями, а здесь – с такой огромной временной дистанцией, с опозданием в полвека. Конечно, это уже не «чистая» интроспекция, а анализ и оценка с позиций сегодняшнего автора, умудрённого опытом прожитой жизни. Потому можно заметить и снисходительное любование шалостями юности, и лёгкую иронию, граничащую с самоиронией, направленную и на юную Розу, и на зрелую Лидию.

И наконец по прошествии почти девяти лет, осенью 2019 г., Лидия Григорьева прислала мне свои стихотворные миниатюры в книжном формате: Григорьева Л., Виноградова Р. Степной трилистник. My universe. Книжка краткостишей. – Москва: Изд-во Евгения Степанова, 2019. – 60 с. Книжка имеет оригинальную структуру: предисловие автора «Степь как литературная реальность», в котором сделана попытка объяснения феномена Розы Виноградовой в жизни и творчестве автора; стихотворные миниатюры разной формы – трёхстишия и двустишия; а также тексты моих писем с незначительными купюрами, названные автором книги «Тайна Розы». В заключительном разделе «Об авторах» изложены сведения о вымышленной Розе Виноградовой и реальной Лидии Григорьевой.

Несколько примеров трёхстиший и двустиший:

Халупка. Будка.
Домик станционный.
Да бабушка моя.

* * *

Я в зеркале увидела себя.
Заплакать?
Рассмеяться?

* * *

Вчера мне было двадцать
А сейчас – ведь ты ушёл –
На вечность стало больше.

* * *

Тарангулу скажу, чтоб не обидел,
Когда по целине ко мне придёшь...

* * *

Учебники читать? Таскать их в сумке?
Неужто есть такие недоумки?

* * *

Ваще я не такая, как в стихах!
В короткой юбке и на каблуках.

* * *

Легла под утро. И согреться чтоб,
Подумала... и обняла Laptop.

Трёхстишия Розы Виноградовой не соотносятся с японскими хокку (хайку) ни по форме (количество слогов в строке и их суммарное количество), ни по содержанию. Сказанное не упрёк в адрес автора книги, которая сама пишет об этом: «Её трёхстишия иногда вполне «неправильные», с явным уклоном в родную силлабо-тонику» [Григорьева 2019: 4].

«Книжка краткостишей» Лидии Григорьевой, конечно, не литературная мистификация, а, как написано выше, «редкий случай ретроспективной интроспекции», открыто представленный и прокомментированный самим автором. Однако когнитивно-ментальные механизмы создания этих микротекстов идентичны тем, на основе которых создавались (и создаются?) классические литературные мистификации: использование личного опыта когниции и его препарирование и представление в нужном составителю направлении и в нужной форме.

Сегодня, после издания книги, тайны авторства уже нет. Однако тайной остаются сами ментальные процессы создания этих миниатюр. «Двойственность поэтического сознания, – пишет в

послесловии Л. Григорьева, обращаясь ко мне, – становится реальностью благодаря тому, как глубоко Вы вникли в суть этого литературного явления».

И всё же: тайна сия велика есть.

Симферополь, 4.10.2010 – 14.03.2020.

«КРУГ ОБЩЕНИЯ» Л. ГРИГОРЬЕВОЙ

Только что открыла для себя поэму Лидии Григорьевой «Круг общения», изданную в Москве в 1988 г. Это что-то необычное! Да, ямб пиррихированный, как в «Евгении Онегине», но пятистопный. И так же неустойчиво-легко читаемый и воспринимаемый. И продуманная до деталей композиция со сквозным авторским же стихотворным эпиграфом (... *Акации надломленная ветвь* <...>), набранным иным шрифтом (курсивом) и расположенным пространственно произвольно по отношению к основному тексту (косо с наклоном вправо, влево, стреловидным углом и др.). Думаю, это уникальный графический приём в русской поэзии. Я, по крайней мере, впервые столкнулась с подобным способом аранжировки текста.

К особенностям композиции следует отнести и сквозной рефрен «И ВЫРОСЛИ ОНИ, ВОЙНЫ НЕ ЗНАЯ», набранный заглавными буквами и занимающий разные позиции в тексте, чаще – в конце очередного фрагмента (эпифора), но всегда связанный рифмой и содержательно с предыдущим текстом:

...Ведь память словно книжка записная.
И ВЫРОСЛИ ОНИ, ВОЙНЫ НЕ ЗНАЯ... (с. 8)

Их единила общая, сквозная
Судьба:
РОСЛИ ОНИ, ВОЙНЫ НЕ ЗНАЯ... (с. 32)

Но отступают мелочные беды
В канун сорокалетия Победы:

Для горя здесь шкала совсем иная.

И ВЫРОСЛИ ОНИ, ВОЙНЫ НЕ ЗНАЯ... (с. 56)

Концептуально и композиционно значимую роль в поэме играет и само её название – «Круг общения». Это словосочетание тоже является сквозным элементом текста, от страницы к странице «растущим», расширяющим своё содержательное пространство: родня – близкие друзья – коллеги – совсем чужие люди – и, наконец, ребёнок:

ВЕДЬ ОН – ЛЮБВИ И СВЕТА ВОПЛОЩЕНИЕ:
НА НЁМ ЗАМКНУЛСЯ ВЕЧНЫЙ КРУГ ОБЩЕНИЯ (с. 79).

Так в оригинале – заглавными буквами.

Бросаются в глаза разнообразные и необычные, даже уникальные, рифмы (*базаре – Вазари, клизм – профессионализм, Америке – скверике*), внутренние рифмы (*и в кабинете, и в кабриолете*), рифмы составные и тем самым тоже уникальные (*дар свой – государству, жест его – Чернышевского, колун бы – Джомолунгмы*) и др.

Необычен и стиль поэмы. Это гармоничный сплав различных языковых средств и приёмов их подачи. Здесь лексика и фразеология разных функционально-семантических и стилистических разрядов: архаизмы (*алкать, разверзлись хляби*), новейшие, для того времени, неологизмы (*шабашить, допинг, масс-медиа, метафористы, рок-опера*), и разговорно-просторечные формы (*общаги, блазнить, шкóлить, есть от пуза*), и книжные единицы (*прострация, медиум, феминизация, культурная изоляция*). В целом – это точный срез московской городской речи того времени.

Заметно обилие литературно-художественных и общекультурных аллюзий, реминисценций, прямых цитат из прецедентных творений, которые расширяют содержательное пространство поэмы и выводят вдумчивого, культурно «продвинуто-

го» читателя за пределы описываемого в поэме пространства: *Memento mori*; бедный Йорик; даль романа; о времени и о себе; да был ли мальчик-то?; широка страна родная и др.

Достоинство и ценность художественного творения, как известно, не в формальных изысках – богатстве изобразительно-выразительных средств, уникальных рифмах, приёмах аранжировки текста и т. п., а в том, насколько адекватно и убедительно эти художественные средства смогли передать замысел и пафос творца, его интенции и оценки. И в этом плане ценность поэмы Лидии Григорьевой бесспорна.

Житейская хроника – так автор определила жанр своего творения. Но это не узкая, семейная, хроника, а хроника жизни широкого «круга общения» – стольного града Москвы. Это – энциклопедия московской жизни 70–80-х годов прошлого века с её узнаваемыми приметами и феноменами. Не будучи москвичкой, как раз в эти годы, начиная с 1976 и кончая знаковым 1991 годом, я часто бывала в Москве, раза 3–4 в год. И потому все эти «говорящие» знаки тогдашней московской жизни мне хорошо известны: общежития, коммунальное жильё, фиктивные браки с целью обретения вожделенной московской прописки, сексуальная революция, дефицит, «битлы», Высоцкий, Окуджава, Джунга, престижные театры – «На Таганке», «Современник» и др. Все эти приметы так или иначе, может, не так выпукло, как в Москве, проявлялись на всём пространстве страны, которая называлась Советским Союзом. А значит, мы можем считать поэму Л. Григорьевой своеобразной энциклопедией жизни 70–80-х годов той страны, которая ушла в небытие с её стройками коммунизма, «шабашками», всеобщим дефицитом в ещё более объёмном масштабе, чем в Москве, с её ЭВМ и НТР, ВИА, магнитофонами, «стосорокарублёвыми инженерами», тринадцатой зарплатой и пр.

Может показаться, что всё это – скучная проза жизни. Но за всей этой прозой – человек и поэт Лидия Григорьева с её уникальным художественным зрением, с её мощным талантом, с её высокой духовностью, измеряемой христианскими максимами: *возлюби ближнего, как самого себя; не судите, да не судимы будете; помощи ближнему, и тебе воздастся...*

Мир, созданный Лидией Григорьевой в поэме «Круг общения», – это самый широкий – общечеловеческий – круг общения, это призыв быть и до конца оставаться Человеком в самом высоком, божественном толковании этого слова, ибо сказано – создан по образу и подобию Божьему.

Симферополь, 27–28 октября 2010.

ОПЫТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

*Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовётся.
Ф. И. Тютчев*

Восприятие художественного феномена (в данном случае речь будет идти о поэзии), как известно, обусловлено психологическими особенностями индивида – типом мышления, структурой характера, способностями и др., а также его личностным опытом в разных сферах жизни и культуры. Мерилом значимости художественного текста для духовной жизни человека выступают не всегда осознаваемые им на вербальном уровне ассоциации, которые невидимыми нитями «привязывают» текст и его автора к реципиенту и делают их значимыми компонентами его духовного бытия. Думается, что при таком активном общении человека со «своей» поэзией происходит редукция его внутреннего мира: поэзия как бы возносит его над бытом, вводит в иное измерение жизни – в категориях общечеловеческого, духовного, горнего, божественного – и приближает к Создателю.

Поэзия – это язык, которым Бог говорит с человеком.

Воздействие художественного произведения на читателя может проявляться в разных формах: в заучивании наизусть целых текстов и актуализации их в соответствующих обстоятельствах; в сочинении к ним музыки и исполнении их в вокальном формате; в использовании строк из любимых текстов в качестве эпиграфов к произведениям любого рода и жанра; в создании

научных работ разного типа, интерпретирующих особенности поэтики прецедентного текста, и др.

Далее – рефлексии и медитации о месте личности и поэзии Анны Ахматовой в духовном пространстве моего – восьмидесятилетнего – бытия.

В учебных программах филологических факультетов моих студенческих лет (1952–1957 гг.) имя А. Ахматовой не значилось по понятным причинам: прошло только шесть лет после 1946 г. Моя «встреча» с А. Ахматовой произошла в 1978 г., когда мне с большим трудом удалось достать сборник «Стихотворения и поэмы», вышедший в свет в Ленинградском отделении издательства «Советский писатель» в 1976 г. (В те годы такие книги в свободную продажу не поступали: их можно было приобрести с большой переплатой или «по благу» в обкомовских и горкомовских книжных лавках.)

С тех пор и до сего дня поэзия Ахматовой занимает особое место в моей духовной жизни. Анна Ахматова – мой Поэт. И, конечно, я могу назвать любимые стихи, которые знаю наизусть и периодически, по случаю, читаю: «Тебе покорной? Ты сошёл с ума!...»; «Мне ни к чему одические рати...»; «Долгим взглядом твоим истомлённая...»; «Это просто, это ясно...»; «Разрыв»; «Ржавеет золото и истлевает сталь...»; «Что войны? Что чума? Конец им виден скорый...» и др. С каждым из этих стихотворений связан свой клубок ассоциаций, прошивающих, пронизывающих мою жизнь и придающих ей особую, сокровенную, «ахматовскую» окраску.

В очередной мой приезд в Ленинград (1988 г.) я специально съездила в Комарово. Запомнились – Будка, низкая надмогильная плита с чёрным железным крестом и высокие сосны, уходящие в вечное небо.

30 июня – 5 июля 2003 года в Санкт-Петербурге состоялся X Международный конгресс МАПРЯЛ «Русское слово в мировой

культуре», в работе которого я тоже приняла участие – выступила с докладом «Русский дискурс в речевой деятельности крымских татар». После окончания работы участникам конгресса были предложены на выбор разные экскурсии. Я выбрала Фонтанный Дом. Услышала в записи голос Анны Андреевны: она категорично, с неодобрением говорила о Наталье Гончаровой. И очень поразил меня почему-то небольшой сундук в коридоре, на котором после освобождения из лагеря спал Лев Гумилёв.

Стихи я начала писать поздно. «Подражание Ахматовой» с эпиграфом из её раннего стихотворения было вторым по счёту моим сочинением:

Подражание А. Ахматовой

*И в тайную дружбу <...>
Походкою лёгкой вошла.
А. Ахматова*

И в тайную дружбу вступила,
И в тёмные очи глядела.
По нимбу волос серебристых
Рукой осторожной прошла.
И сердце моё трепетало –
Рука твоя властно и нежно
С моею рукою сошла.

Москва, 27 мая 1977.

А далее – ахматовские строки только в качестве эпиграфов к моим стихотворениям:

О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я!

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.

И последнее моё стихотворение, так и названное – «Ахматовское» – с ахматовским же эпиграфом:

*Ахматовской не назовут
Ни улицу, ни строфу.*

А. Ахматова

«Вечерний и наклонный
Передо мною путь».
Пора остановиться.
И время отдохнуть.

Те трудные дороги
Достойно я прошла.
Подведены итоги.
Завершены дела.

А сердце неустанно
Стучит в моей груди.
Как будто говорит мне:
«Живи, не уходи!»

Симферополь, 1.01.2013.

Примерно в те же годы поэзия Анны Ахматовой начала входить в мой духовный мир и опосредованно – через стихи моего многолетнего корреспондента, филолога–русиста, доцента Андиганского педагогического института Израиля Моисеевича Ландсмана (см. *именной указатель*).

С И. М. Ландсманом я встретились впервые в Самарканде в 1978 г., на очередной научной конференции. И с того дня началась наша переписка, которая длилась немногим более десяти лет. И почти в каждом его письме были адресованные мне стихи. В них встречались цитаты, реминисценции, аллюзии из разных произведений Ахматовой, некоторые – в качестве эпиграфов.

Позже присланные мне стихи И. М. Ландсман сам объединил в цикл и назвал его «Тамерланова осень» («И снова осень

валит Тамерланом» – первая строка стихотворения, написанного А. Ахматовой в Фонтанном Доме в 1947 г., с посвящением Б. П. – Борису Пастернаку.)

В конце 1990 г. я была приглашена ректором Симферопольского государственного университета на должность профессора кафедры русского языка. А вскоре – развал Советского Союза, галопирующая инфляция, нищета и т. п. Было не до писем. И когда через несколько лет я попыталась возобновить связи с коллегами, моё письмо, адресованное И. М. Ландсману, вернулось с пометой: *Адресат выбыл.*

Прошло ещё несколько лет. И вот в октябре 1997 г. я получила посланный мне с оказией пакет из г. Кливленд (США), в котором был сборник стихов И. М. Ландсмана. Во вложенном в сборник письме было и последнее адресованное мне стихотворение, в котором есть две цитаты из Ахматовой:

За океаном Ваш портрет
Теперь в моём иконостасе.
Он светом памяти согрет,
Бег времени над ним не властен.

Напоминает он порой,
Как осень валит Тамерланом,
Засыпав золотой листвою
Седые камни Регистана.

Кливленд, 17 октября 1997.

Этот единственный сборник стихов И. М. Ландсмана (1996 г.) назван им «Певческий мост»: «Петербург – столица русской поэзии. Певческий мост – её символ. В этом и смысл названия книги» (из авторского предисловия). Сборник «Певческий мост» – своеобразное художественное свидетельство человека, любившего Россию, русскую культуру, в частности – поэзию. В книге встречаются имена русских поэтов: А. Пушкина, Ф. Тют-

чева, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, С. Кирсанова, Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавы и, конечно, А. Ахматовой:

Со мной на чужбине любимые книги –
Поэты России со мной.
И кажется мне, что на гриновском бриге
Я снова вернулся домой.
Иду я, как прежде, знакомой дорожкой,
Где кустик граната цветёт.
И солнце горячей узбекской лепёшкой
Встречает меня у ворот.

Некоторым из поэтов посвящены отдельные стихи: Б. Пастернаку, Б. Окуджаве, Б. Ахмадулиной и, конечно, А. Ахматовой:

Анна Ахматова

*Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.
Осип Мандельштам*

Я вижу золотую шаль
И тот знакомый горбоносый профиль...
Звучат в душе классические строфы –
И вновь жива Давидова печаль.
И в платье, словно сотканном волной,
Поднявшейся из Финского залива,
Она оглядывает горделиво
Убранство комнаты простой.
Но отдаётся вновь её шагам
Узорчатый паркет дворцовый,
И прозвенели у ворот подковы,
Околоколенно скользнув по льдам.
Теперь её уносят кони вдаль,
В холодный петербургский вечер,
И снег ложится бережно на плечи,
Как старая классическая шаль.

Обращает на себя внимание обилие в книге И. М. Ландсмана эпиграфов – строк из стихов разных авторов. Специально подсчитав их, я обнаружила следующее (авторы далее названы по нарастающей количества цитат): из Б. Пастернака – 1 эпиграф; из А. Пушкина, Б. Окуджавы и С. Кирсанова – по 2; из Ф. Тютчева и О. Мандельштама – по 3, из М. Цветаевой – 5, а из текстов А. Ахматовой – 7 эпиграфов. Вот ахматовские строки, использованные И. М. Ландсманом в качестве эпиграфов:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем... (с. 38).

Мне летние просто невнятные улыбки,
И тайны в зиме не найду.
Но я наблюдала почти без ошибки
Три осени в каждом году (с. 53).

Смуглый отрок бродил по аллеям... (с. 83).

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней (с. 98).

А я иду – за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса (с. 102).

Как будто Лунная соната
Нам сразу путь пересекла... (с. 115).

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда... ((с. 118).

Имя А. Ахматовой, а также аллюзии и цитаты из её стихов «рассыпаны» во всём текстовом пространстве книги:

Она с *ахматовскою чёлкой*
В мир поэтический вошла... (с. 88).

Ворвалась в окно луна,
Но только без Лунной сонаты,
Не та, что пересекла
Ахматовой путь когда-то... (с. 115).

А это стихотворение И. М. Ландсмана привожу полностью,
без купюр:

Бег времени

*Урну с водой уронив.
Об утёс её дева разбила.
А. С. Пушкин.*

Кончается двадцатый век,
А я живу его началом.
Мне *времени* несносен бег:
Оно в тупик меня загнало.
Но я брожу вдоль тех аллей,
Где Музу встретил *смуглый отрок*,
Где ночью в прорези ветвей
Дворцовые мерцают окна,
Где дева, уронив кувшин,
На камне северном томится,
Где у рубиновых рябин
Ахматова, как тень, таится.

Оно от начала – *Бег времени* – и до конца – *Ахматова, как тень, таится* – инкрустировано ахматовскими образами и цитатами. Последняя строка, кажущаяся несколько сомнительной в плане цитации, является парафразом Ахматовских строк:

Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идёт.

Когда-то, лет сорок тому назад, я тоже бродила по аллеям Царскосельского парка и вспоминала ахматовские строки:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озёрных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов...

Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и моей как будто место есть.
А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть.

Ландсмановские рецепции поэзии Анна Ахматовой как бы наложились на мои и тем самым расширили и обогатили мой ахматовский мир.

* * *

Что такое для меня феномен Ахматовой? Это причащение к миру прекрасного, к вселенской гармонии. (Думается, поэтические ритмы Ахматовой как-то сопряжены с ритмами вселенной.) Поэзия А. Ахматовой бесчисленными нитями разного рода ассоциаций – зрительных, слуховых, тактильных, обонятельных, – «прошила» всю мою внешнюю и внутреннюю жизнь. Они, эти прихотливые ассоциации, всплывают в моём сознании неожиданно и, как иногда кажется, немотивированно, даже в явном противоречии с реальными фактами и событиями моего физического бытия. Но это всегда волнует и создаёт впечатление приобщения к вечному и прекрасному.

Немного перефразировав ахматовские строчки, хочется закончить этот этюд так: *воздушная громада поэзии А. Ахматовой, как облако, всегда стоит надо мной.*

Это – **моя** Ахматова.

Симферополь 10.02.2013 – 20.04.2020.

УРОКИ ЧЕШСКОГО

(Jaroslav Vrchlickí. *Za trohý laský*)

Шестьдесят два года тому назад, когда я училась на втором курсе филологического факультете (Самарканд, 1954 г.), преподаватель (Л. И. Ройзензон) прочёл у нас краткий спецкурс по чешскому языку. Ничего не запомнилось из чешского языка, только одно стихотворение поэта Ярослава Врхлицкого (см. именной указатель) почему-то до сих пор живёт в моей памяти – «*Za trohý laský...*» ('за немного любви').

Стихотворение было записано на доске чешской графикой, преподаватель прочёл его по-чешски. Наверно, тогда я выучила его наизусть, но никогда позже не вспоминала ни слова. И вдруг сегодня, по прошествии стольких лет (более 60!), стихотворение прозвучало в моей памяти – без всякого повода, без какого бы то ни было стимула из внешнего мира. И я произнесла его вслух и удивилась тому, что сумела это сделать, что я до сих пор понимаю в нём каждое слово.

Решив проверить себя, стала искать стихотворение в интернете. И нашла вот что:

Za trochu lásky

Za trochu lásky šel bych světa kraj,
šel s hlavou odkrytou a šel bych bosý,
šel v lednu, ale v duši věčný máj,
šel vichřicí, však slyšel zpívat kosy,
šel pouští měl v srdci perly rosy...
Za trochu lásky šel bych světa kraj,
jak ten, kdo zpívá u dveří a prosí.

Мой примерный, по памяти, перевод: За каплей (немного) любви шёл бы на край света. / Шёл бы с непокрытой головой и босой. / Шёл бы в январе, но в душе имел бы вечный май. / Шёл бы во время шторма (вьюги), но слышал пение (звон) кос. / Шёл бы по пустыне, но в сердце нёс бы перлы росы. / За каплей любви шёл бы на край света, / Как тот, кто поёт у дверей и просит (подавание).

Всего семь строчек! Но почему эти короткие семь строчек так властно входят в душу, поднимают её всё выше и выше (к Создателю?) и плавно опускают на землю: *Za trochu lásky šel bych světa kraj. Jak ten, kdo zpívá u dveří a prosí?* Какими художественными приёмами и средствами пользуется поэт, чтобы достичь такого эффекта?

Семистрочная строфа, или септима, встречается довольно редко. Стихотворение Я. Врхлицкого написано пятистопным пиррихированным ямбом по модели абаббаб, т. е. рифмуются 1, 3, 6 строки (мужская рифма) и 2, 4, 5, 7 строки (женская рифма). Вторая строка выделяется на фоне всех остальных: она состоит из шести стоп, однако при чтении стихотворения вслух не контрастирует остальным за счёт произвольного ускорения темпа речи.

Основной композиционный приём, обнаруживающий себя на интонационном и лексическом уровнях текста, – это контраст. С первой строки по пятую интонация развивается по нарастающей, а с шестой по седьмую опускается ниже первой. На лексическом уровне текста заметно использование приёма, который условно можно назвать внутренней антитезой: в начальной и конечной позициях 3–5 строк стихотворения располагаются лексемы, контрастирующие, несовместимые по своему значению: *leden* ‘январь’ – *máj* ‘май’, *roušť* ‘пустыня’ – *rosa* ‘роса’ и др. (См. выше перевод.) Кроме того, в тексте использованы такие изобразитель-

но-выразительные средства, как анафора (šel – 4 раза), метафора (věčný máj), гипербола (světa kraj), развёрнутое сравнение (Jak ten, kdo zpívá u dveří a prosí) и др.

Как следует из проведённого выше анализа, септима Я. Врхлицкого богато «орнаментирована» разнообразными изобразительно-выразительными средствами языка. Думается, однако, что воздействие поэтической миниатюры на читателя обеспечивается не только богатством её формы, но и её содержанием, отражающим душевное состояние лирического героя и в той или иной степени коррелирующим с интеллектуально-эмоциональным опытом читающего.

Симферополь, 2015 – 26.02.2020.

ОНОМАСТИЧЕСКИЙ ЭТЮД

(Моё имя)

Примечание. Данный этюд тематически отличается от предыдущих: в нём отсутствует анализ художественных особенностей какого-либо литературного текста. Тем не менее это в полном смысле филологический – ономастический – этюд. Именно поэтому он помещён в самом конце книги как своеобразный автобиографический комментарий к научному портрету автора.

Как назвать новорождённого ребёнка? Этот вопрос всегда волнует родителей. У крымских татар принято давать детям имена умерших бабушек, дедушек и других родственников. Мою старшую сестру назвали *Эминé* (с ударением на последнем слоге: так произносятся все крымскотатарские имена) – по имени матери моего отца. Младшую, родившуюся через 8 лет после меня, назвали именем бабушки по материнской линии – *Алимé*. Меня же назвали *Адилé*. Почему? Когда я позже спросила об этом мать, она ответила, что в те годы вошло в моду называть девочек звучным именем *Адиле*, которое отцу моему очень понравилось, и потому они отступили от традиционных принципов наречения.

Крымскотатарские имена почти все восходят к арабскому языку, и это связано с исламом: арабский язык – язык Священной Книги – Корана. *Адилé* – это женский коррелят арабского мужского имени *Адил* (по-крымскотатарски – *Адиль*) со значением ‘справедливый’. Мне нравится этимология моего имени, и я

всегда соизмеряла и соизмеряю свои поступки с этой моральной категорией – справедливость.

Официальные, уменьшительно-ласкательные и звательные формы моего имени довольно разнообразны: они менялись в зависимости от моего возраста, места жительства, рода деятельности, социального статуса и характера отношений с окружающими. Выстроился вот такой ряд именных форм: *Адиле, Адле, Адик, Ада, Адлешка, Адэль, Ада Михайловна, Адиле Мемедовна, Адилечка, Адиле апте, Адиле-ханум (ханым), Адиле оджа* и др. Ниже – краткие этюды о формах моего имени, которые связаны с фактами и событиями моей жизни и соответственно в той или иной степени – жизни моего народа (крымских татар).

Каноническая форма моего имени, как уже написано выше, – *Адилé*. Однако в разговорной крымскотатарской речи действует фонетический закон количественной редукции гласных, т. е. сокращения длительности безударного гласного звука, который может совсем опускаться: *Адиле* → *Адле*, *Эмине* → *Эмне*, *Алиме* → *Альме*, *Велиша* → *Вельша* и т. п. Так произносили и произносят в неофициальной обстановке подобные крымскотатарские имена.

Адик – так называл меня в детстве мой отец: они с матерью надеялись, что следующий ребёнок будет мальчиком, но опять родилась девочка. С малых лет, однако, я не любила играть с куклами, их у меня вообще не было, – играла только в мальчишечьи игры: крутила юлу, била лянгу, играла в колышки, стреляла из рогатки, сама мастерила лук со стрелами. По моей страстной просьбе двоюродной брат Длявер (*Дилявер*) из Ай-Василя (деревня над Ялтой, в которой родилась моя мать) вырезал мне деревянный пистолет, который стрелял кусочками алюминиевой проволоки. (См. раздел «Детство» моих воспоминаний на сайте www.emirova.com)

Когда я пошла в детский сад, у меня появилось новое имя – *Ада*, которое прочно приклеилось ко мне вплоть до окончания университета. Именно это имя, а также имя *Эмма* – так называли подруги мою старшую сестру Эмине – и нашу фамилию *Эмирова* мы с сестрой написали химическим карандашом на раме окна нашего дома в Ялте. Когда мой отец в начале шестидесятых годов, перед выходом на пенсию, приехал в Ялту для восстановления своего трудового стажа, он зашёл и в наш дом. Хозяйка, Елена Ивановна Шведко, встретила его очень приветливо, пригласила в дом, сказав, что она знает его фамилию и имена его детей: сделанные нами записи, оказывается, сохранились на оконной раме вплоть до конца сороковых годов. Значит, прошло уже несколько лет после депортации крымских татар. Мы жили в далёком Узбекистане, а наши имена всё ещё синели на деревянной раме, пока Елена Ивановна не надумала сделать ремонт. Но она их запомнила. И когда я приехала в Ялту в начале 90-х годов, она встретила меня так же приветливо, как и моего отца много лет назад.

Близкие родственники и соседки-татарки называли меня в детстве *Адлэ* и *Адлэшка*. Под влиянием русского языка уменьшительно-ласкательные русские форманты *-чка / -шка, -шечка, -ик, -чик / джик-* и др. уже в довоенный период, но особенно после депортации стали активно присоединяться к крымскотатарским собственным и даже нарицательным именам. И сегодня в крымскотатарской речи постоянно встречаются такие формы: *Айшечка, Алимешка, Нариманчик, Рустик, анайка, анашка, бабашка, тизешка* и т. п.

В студенческие годы я, как и в школе, звалась *Адой*, но как-то на занятиях по русской литературе преподаватель прочёл среди прочих стихотворение А. С. Пушкина «Адели»:

Играй, Адель,
Не знай печали,
Хариты, Лель
Тебя венчали
И колыбель
Твою качали <...>.

С того дня я стала *Аделью*. Иногда к этому имени добавляли оценочное прозвище *наука*: *Адель-наука* – так называли меня сокурсники, когда хотели подчеркнуть моё серьёзное отношение к учёбе, мою склонность к научной работе. Вузовская подруга Тамара Каплинская, которая после развала Советского Союза уехала в Израиль, во время наших телефонных разговоров до сих пор только так и называет меня – *Адель*.

Первый год после окончания университета я работала преподавателем русского языка и литературы в средней школе совхоза Дальверзин № 2 (Беговатский район Ташкентской области). Коллектив учителей, за исключением директора и преподавателя узбекского языка, состоял из русских. На вопрос, как меня зовут, я ответила:

- *Адиле*, для друзей – *Ада*.
- А как зовут отца?
- *Мемет*, но на русский манер часто называют дядей *Мишей*.
- Вот и будете *Адой Михайловной*, – сказали мне.

И целый год я носила это имя, хотя в паспорте была запись *Эмирова Адиле*, без отчества. Однако в моих дипломах кандидата и доктора филологических наук, в аттестате профессора и прочих документах, связанных с научной деятельностью, написано отчество – *Мемедовна*. Почему *Мемедовна*, а не *Меметовна*, как чаще произносят крымские татары? Я, как филолог, специально выбрала такую форму, чтобы не очень исказить имя пророка Мухаммеда, стяжённой (сокращённой) формой которого является крымскотатарское имя *Мемет*. Ср. *Мемедля*, *Мемедин*,

Мемедэмин и т. п. Как видно из примеров, в крымскотатарском языке были и есть произношение и написание этого имени со звуком (буквой) [д].

После моего возвращения в Крым (декабрь 1990 г.) и активизации общения с земляками появились новые звательные формы моего имени: в определённых ситуациях к моему личному имени стали прибавляться традиционные для крымских татар социальные детерминанты (определители, сопроводители) – слова *ана*, *апте*, *ханым (ханум)*, *оджа*. Слова *ана*, *апте* ('старшая сестра') добавляются к имени женщины старшего возраста и выполняют «уважительную» функцию. Такое обращение принято обычно в среде так называемых простых людей. Если же женщина имеет более высокий социальный статус, пользуется известностью, как учитель, учёный, артистка и т. п., то к её имени принято добавлять детерминант *ханым* (рус. *ханум*). Обращение ко мне – *Адиле ханым* или *Адиле-ханум* (так обращаются изредка русские коллеги) – стало для меня привычным.

Привычным стало и обращение *Адиле оджа (оджа* – 'учитель'). В довоенное время к учителям средней и высшей школы, независимо от их пола и должности, так и обращались: *Нариман оджа*, *Айше оджа*. В связи с формированием в сегодняшнем Крыму системы образования на крымскотатарском языке вернулось и прежнее обращение к учителям. Преподаватели и студенты крымскотатарского отделения Крымского инженерно-педагогического университета, где я работаю по совместительству, обычно так и обращаются ко мне, хотя я не простой преподаватель, а профессор. И это возвращение к традиционным формам укрепляет в душах общающихся чувство дома, родины.

Здесь уместно сказать о фонетическом и графическом случае, который происходит с моим именем: начальный звук [а] (и

соответственно буква А) очень часто заменяется на Э – произносится и пишется *Эдиле*. Это происходит обычно тогда, когда имя произносится после фамилии – *Эмирова Эдиле*. Причём такую ошибку допускают только русские, поэтому я всегда предусмотрительно проверяю написание своего имени при заполнении кем-либо моих официальных документов. Как объяснить этот феномен? Как филолог, я объясняю это так: «чистый» звук [э] в основном своём виде – в начале слова или слога – в исконно русских словах фактически не встречается (за исключением некоторых местоимений и междометий) и потому обладает большой прагматической (воздействующей) силой, способствующей его запоминанию. Именно поэтому начальный звук [э] (и соответственно буква Э) в моей фамилии автоматически, неосознанно переносится говорящим (или пишущим) в начальную позицию имени, в результате чего получается *Эмирова Эдиле*. В языкознании такой звуковой феномен называется сингармонизмом или гармонией гласных.

Вот какое поэтическое воплощение нашёл этот феномен в стихах моего коллеги-филолога И. М. Ландсмана:

Вариации на тему имени

I

С гармониею гласных не в ладу,
Всегда благоуханно Ваше имя.
Оно сроднилось с музами моими
И вот теперь живёт в моём саду.

В нём белоснежных лилий аромат,
Тех самых, что прославили Сусанну...
Ах, Ваше имя столь благоуханно,
Что от любви изнемогает сад

II

А лучше было б – Эдиле,
Как горло узкое кувшина,
Как выгиб шеи лебединой,
Как серпик лунный на стекле,

А может быть, как тот клинок,
Что ночью был в руках Заремы.
Но немые евнухи гарема,
Лишь Ваше имя – звук эдема –
Шепнул волне крылатый бог.

(19 сентября 1982)

По внешнему облику я отношусь к европеоидной расе, однако имя сразу выдаёт мое происхождение и потому воспринимается европейцами, в том числе и русскими, как нечто восточно-экзотическое. Ниже – фрагменты из посвящённых мне шуточных экспромтов коллег-филологов, в которых ярко выражены восточные ассоциации и мотивы:

Пусть Коран для меня нераскрытая книга!
Я, как пленник, всему у тебя научусь.
Для меня ты второго нашествия иго –
Смерть, пожар, и полынь, и набеги на Русь...

* * *

Чингизным диким ураганом
Покой размётан в октябре:
В далёком древнем Самарканде
Как озаренье – А д и л е!

С Айном Каалепом (см. именной указатель) я познакомилась в Самарканде, на конференции по проблемам взаимодействия национальных литератур в СССР (октябрь 1977 г.). В цикле его стихов «Samarkandi gaseelid» (Самаркандские газели), опубликованном в журнале «Looming» (Таллинн, 1978, № 2, с. 217–221), есть и газель-акростих:

Aed, pillimees! Sind veel ei unusta
Dutaari kumbki keel, ei unusta.
Ifk hajub kääbastiku vahele,
Liiv vajub peale, meel ei unusta.
Ei, miski on, mis päevi meeles pead,
Õid nagu helmeid keel ei unusta.
Ma unustasin mõned sirged feed,
RingAike elufeel ei unusta.
Ükskord või aina olin Ain al-Qalb?
Ma seda eal, mis eel, ei unusta.

Обращение Айна Каалепы к восточным мотивам и жанрам не случайно: в те годы он активно переводил на эстонский язык произведения тюркоязычных поэтов. Он очень сочувствовал крымским татарам, ненавидел коммунистический режим, от которого в своё время пострадали и эстонцы. Тогда же он попросил меня рекомендовать стихи какого-нибудь крымскотатарского поэта для перевода на эстонский язык. И я назвала самаркандского поэта Ису Абдурамана, стихотворение которого «Кунеш» ('солнце') он позже перевёл на эстонский язык. (См.: Issa Abduraman. Päike // Журнал «Akadeemia». – Tartu, 1991. – № 2. – С. 359–361.) Это был первый (а может, и единственный) перевод с крымскотатарского языка на эстонский.

Личное имя – это первое слово, которое младенец слышит, придя в этот мир. Может, поэтому оно дорого человеку, и он не любит, когда его имя искажается. Можно допустить даже, что личное имя предопределено свыше и обладает магической силой, влияющей на судьбу человека. В одном можно не сомневаться: личное имя и его вариации – это маленькое фасеточное (многогранное) зеркало, в котором отражаются все этапы жизни человека – от первых его шагов и до последних.

И имя, возможно, будет последним словом, которое человек услышит, уходя в мир иной.

Симферополь, 6.07.2007.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ художественных особенностей литературных произведений разного рода и жанра, проведённый в настоящей работе, позволяет сделать следующие выводы:

1) В теории литературы отсутствуют чёткие, однозначные критерии определения жанра произведений любого рода литературы, в данном случае – эпоса и лирики. Соответственно жанры литературной критики как раздела теории литературы также не всегда чётко отграничиваются друг от друга, что выявлено при анализе как прозаических, так и поэтический произведений. См. в предисловии размышления автора данной монографии о жанрах этюда и эссе, а также этюды, посвящённые анализу произведений С. Залыгина, С. Славича, Л. Григорьевой и др. Следует сказать, однако, что отмеченный феномен не следует расценивать в качестве недостаточной разработанности теории литературы: он обусловлен многокачественной природой самой реальной жизни, воспринимаемой и интерпретируемой познающим и оценивающим её «живым» человеческим сознанием.

2) Анализ художественных особенностей литературных произведений разного рода и жанров обнаружил примерный набор категорий поэтики, которые свойственны художественным произведениям эпоса и лирики. В прозе чаще актуализируются такие категории поэтики, как сюжет в его соотношении с фабулой; хронотоп как отражение времени и пространства в художественном произведении в их единстве, взаимосвязи и взаимовлиянии; система персонажей; пейзаж как зеркало, отражающее психологическое состояние персонажей и соответственно самого автора.

Художественные особенности поэтических произведений соотносятся преимущественно с лексическо-фразеологическим составом текстов и их звуковым оформлением (фоника, рифма, метрика и др.).

БИБЛИОГРАФИЯ

Аблаева А. Т. Распад связи: трагедия депортации крымских татар в малой прозе Станислава Славича // Крымскотатарская филология: проблемы изучения и преподавания. – Симферополь, 2019, № 1 (3). – С. 151–157.

Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. – Ленинград: Советский писатель, 1976. – 620 с.

Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева) : дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Москва, 2006. – 436 с.

Бухараев Р. Р. Белый минарет: роман-путешествие. – Казань: Магариф, 2006. – 431 с.

Бухараев Р. Р. Книга историй. – Казань: Магариф–Вакыт, 2011. – С. 404–406.

Бухараев Р. Р. История российского мусульманства: беседы о северном исламе. – СПб: Алетейя, 2015. – С. 509–510.

Григорьева Л. Н. Круг общения: Поэма. – Москва: Советский писатель, 1988. – 80 с.

Григорьева Л., Виноградова Р. Степной трилистник. Му universe. Книжка краткостиший. – Москва: Изд-во Евгения Степанова, 2019. – 60 с.

Дагджи, Дженгиз. Дженгиз Дагджи в воспоминаниях (Пером самого писателя). Перевод с турецкого А. Эмировой. – Симферополь: Доля, 2003. – 216 с.

Домбровский А. И. Удвоение света // Брега Тавриды. – Симферополь, 1999, № 3–4. – С. 27–33.

Ерофеев В. Русская проза В. Набокова // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. – Т. 1. – Москва: Правда, 1990. – С. 6.

Залыгин С. П. Мятлик луговой // Избранные произведения в двух томах. Том второй. – Москва: Художественная литература, 1974. – С. 546–558.

Залыгин С. П. Коровий век // Избранные произведения в двух томах. Том второй. – Москва: Художественная литература, 1974. – С. 579–592.

Залыгин С. П. Комиссия. Роман. – Москва: Молодая гвардия, 1976. – 416 с.

Залыгин С. П. Литературные заботы. – Москва: Художественная литература, 1979. – 366 с.

Залыгин С. П. Что в основе замысла? // Критика, публицистика. – Москва: Современник, 1987. – С. 116–122.

Комарова Н. М. Книга любви и гнева. – Париж, 1994. – 453 с.

Ландсман И. М. Певческий мост. Стихи. – Кливленд, 1996. – 133 с.

Меликов, Тофик Давуд оглы. Назым Хикмет и новая поэзия Турции. – М: Наука, 1987. – 200 с.

Михед П. В. О будущем украинской русистики // Радуга. – Киев, 2004. – № 5–6. – С. 130–134.

Набоков В. В. Другие берега. – Москва: Книжная палата, 1989. – 288 с.

Некипелов В. Стихи. – Париж: La Presse Libre. – 1991. – 223 с.

Некипелов В. Стихи. Избранное. – Бостон: Мемориал, 1992. – 107 с.

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – Москва: Азбуковник, 1997. – 944 с.

Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – Изд. 2. – Москва: Просвещение, 1970. – 543 с.

Славич С. К. Молитва // «Брега Тавриды». – Симферополь, 2000. – (№ 2–3). – С. 120–125.

Умеров Э. Вторая невеста. Рассказы и повесть. С крымскотатарского перевёл автор. – Москва: Советский писатель, 1984. – 368 с.

Умеров Э. Чёрные поезда. Рассказы и повести. Перевод с крымскотатарского автора. – Москва: Советский писатель, 1991. – 352 с.

Чичибабин Б. А. В стихах и прозе. И всё-таки я был поэтом... – Харьков: Фолио; Каравелла, 1998. – 463 с.

Чичибабин Б. А. В статьях и воспоминаниях. – Харьков: Фолио, 1998. – 463 с.

Чичибабин Б. А. Раннее и позднее. – Харьков: Фолио, 2002. – 479 с.

Шашкова И. В. Пламя на ветру. Избранные стихотворения. – Харьков: Курсор, 2005. – 296 с.

Шмелев И. С. Солнце мертвых. Эпопея // С того берега. Писатели русского зарубежья о России. Произведения 20–30-х гг. Книга первая. – Москва: Водолей, 1992. – С. 9–247.

Эмирова А. М. Крымскотатарская тема в творчестве И. С. Шмелёва // И. С. Шмелёв и русская литература XX века. III Крымские Шмелёвские чтения. Тезисы докладов научной конференции (Алушта, 19–25 сентября 1994). – Алушта, 1994. – С. 22–23.

Эмирова А. М. Крымскотатарский ономастикон как объект этнолингвистики // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1998. – № 3. – С. 293–296.

Эмирова А. М. Образный мир В. Набокова // Крымский Набоковский научный сборник. – Вып. 1–2. – Симферополь: Крымский Архив, 2001. – С. 46–55.

Эмирова А. М. Бухараев Р. Р. Куда летит татарская стрела? // Дикое поле. Интеллектуально-художественный журнал. – Вып. 7. – Донецк, 2005. – С. 115–122.

Эмирова А. М. «Меня создало Ваше Слово...» // Сибирские огни, 2006, № 11. – С. 171–185.

Эмирова А. М. Регенеративная функция русского языка в новых геополитических условиях // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Том 22 (61), № 1. – Симферополь, 2009. – С. 185–189.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тексты анализированных стихов

Некипелов В. А.

ГУРЗУФ

Гурзуфа улочки кривые...
Опять в нездешнее влюблён,
Я их читаю, ветровые,
Как письма иных времен.

От минарета к минарету,
От чайханы до чайханы, –
Я вновь блуждаю до рассвета
В молочном зареве луны.

И сердце верит неустанно,
Что через несколько шагов
Вдруг различу в тени платана
Бараньи шапки стариков.

Услышу скрип тяжёлой двери
И различу издалека
Лукавый взор татарской пери
Из-под душистого платка.

А через звёздную протоку,
Как в запрокинутый кувшин,
О чём-то тайном крикнет Богу
С полночной башни муэдзин...

Но – словно масляной водою,
Ночь наполняет до краёв
Велеречивой немотою
Пустые амфоры домой.

Каким-то странным, медным светом
И тихой болью залит мир...
Как будто я с чужим поэтом
Брожу среди его могил.

Он не корит, не попрекает,
Но – не забыть, не превозмочь, –
В усталой памяти всплывает
Та обездоленная ночь,

Когда трусливо и послушно
Орда опричная, как скот,
Вдруг растолкала по теплушкам
Его талантливый народ.

И бедняков, и бонз высоких,
И виноделов, и купцов,
И седовласых, и безногих,
И звездочётов, и слепцов...

И – в темноту, на прозябанье,
По дальним выселкам, в снега...
Мое преступное молчанье
Простишь ли мне, Гурзуф-Ага?

Теснятся мысли вереницей
Измятых чувств, бессильных слов...
Гурзуф молчит. Гурзуфу снится
День Возвращенья Мастеров!

Рассветный бриз листву колышет,
И в тишине, над головой,

На глинобитной плоской крыше –
Свистит татарский домовый...
[Некипелов 1991: 32–34]

* * *

Некипелов В. А.

БАЛЛАДА ОБ ОТЧЕМ ДОМЕ

Я – крымский татарин. Я сын этих солнечных гор,
К которым сегодня прокрался украдкой, как вор.

Брюзгливый чиновник, потупивши рыбки глаза,
Мне выдал прописку... на двадцать четыре часа.

Поклон Аю-Дагу и сизой, туманной Яйле!
Как долго я не был на горестной отчей земле!

Вот дом глинобитный, в котором родился и жил.
Ах, как он разросся, посаженный дедом инжир!

А наш виноградник и крошечный каменный сад,
Как прежде, наполнены праздничным звоном цикад.

Тверды и упруги, темны от дождей и росы,
Как дедовы руки – бугристые мышцы лозы.

Мускат созревает! Да мне урожай не снимать.
Крадусь по задворкам отцовского дома, как тать.

Вот белый колодезь и тоненький, певчий родник...
В саду копошится какой-то лихой отставник.

Он погреб копает (а может быть, новый сортир?).
Ах, что он наделал – он камень в углу своротил!

Плиту вековую под старой щелястой айвой,
Где все мои предки лежат – на восток головой!

Он думает – козы, и давит их заступом в прах, –
Священные кости... Прости нечестивца, Аллах!

Как долго и трудно мы смотрим друг другу в глаза.
Он кличет кого-то, спуская гривастого пса.

Не надо, полковник! Я фруктов твоих не возьму.
Хозяйствуй покуда в моём глинобитном доме.

Я завтра уеду обратно в далёкий Чимкент.
Я только смотритель, хранитель отцовских легенд,

Непрошенный призрак, случайная тень на стене,
Хоть горестный пепел стучится и тлеет во мне.

Я – совесть, и смута, и чей-то дремучий позор.
Я – крымский татарин, я сын этих солнечных гор...
[Некипелов 1991: 35–36]

* * *

В. Некипелов

Я УШЁЛ ЗА КИТОМ ГОЛУБЫМ

Моей жене Нине

Кто-то будет судить и судачить злорадно,
Кто-то станет болтать, что я призрак и дым.
Ты ответишь им: нет, он вернется обратно,
Он ушёл за китом голубым.

Нет ещё расслоенья на тело и душу,
Ещё мир не расколот на тысячу стран,
Есть на свете одна нераздельная суша
И один молодой океан.

Ещё люди не знают проклятых вопросов,
Ещё нету у них ни греха, ни суда,
Ещё можно поэту наняться в матросы
И однажды уплыть в Никуда.

Бороздить день и ночь зоревые просторы,
Слышать пенье сирен, открывать острова,
Видеть новых созвездий цветные узоры,
В сердце нежность копить, экономить слова.

Пусть несут паруса, как могучие кони,
И затянется путь наш на несколько лет.
Этот кит-великан не уйдёт от погони,
Мы отыщем его фосфорический след.

Проживи свою жизнь без стенаний и боли,
Жди меня, – как всегда, вспоминай молодым.
Клетки нет. Смерти нет. Есть бескрайняя воля.
Я ушёл за китом голубым.

[Некипелов 1991: 217]

* * *

И. В. Шашкова

ТЫ ЛЬ, АЛИМЕ?

Ты ль, Алиме, вся в сиянье кудрей,
Спутанных ветром сухой Киммерии,
Ты ли, Зейнеп, – отрешенье очей
В тьму кипарисов и пламя глициний?

Или твоя крохотулечка мать
В хлопотах о сыновьях и о доме?
Все вы устали ко мне простирать
Горем обугленные ладони.

Как самоцветы алуштинских звёзд,
Ласковы были слова Сейт-абрама.
Что же, Снегурочка, в плаче без слёз,
Что ты читаешь? Не стих ли Корана?

Что ты дала им за всю доброту,
За излучение роз и дорожек,
За это дерево в полном цвету,
Соком айвы проникающим в кожу?

Что ты дала им?.. И где Сейт-мемет,
Пылкий татарин, поэт и влюблённый?
Там, за Уралом теряется след
Всех опалаченных, всех обречённых.

Может быть, в битве погиб Сейт-умер?
Может быть, кто-то скончался в остроге?
Жив или мёртв, но всё тот же размер
Мне торопливо вручают дороги.

Сакли не жмутся, татарская речь
Только, как эхо в горах, пропадает.
Как ты старалась ребёнка развлечь,
Как твой язык и зовёт, и прощает!

Где ты, вся прелесть, вся нежность, Зейнеп?
Здесь же торгуют и морем, и ветром.
Всё продают. Крым от горя ослеп
И отдаёт им свои километры.

Господи! Как эти люди чужды
Чёрному морю, горам и соцветьям,

И расточают в грехе без нужды
Всё твоё смуглое великолепье.

Крым, ты их пестуешь, чтобы в разнос
Легче им было торгашество это,
Но солонеют от горя и слёз
Море, земля и звезда Магомета.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Ахматова А. А. (11 [23] июня 1889, Одесса, Херсонская губерния, Российская империя – 5 марта 1966, Домодедово) – русская поэтесса Серебряного века, переводчица и литературовед.

Бухараев Р. Р. (18 октября 1951, Казань – 24 января 2012, Лондон. Похоронен в Казани) – поэт, прозаик, драматург, журналист и переводчик.

Врхлицкий Я. (17 февраля 1853, Лоуни – 9 сентября 1912, Домажлице) – чешский поэт, драматург, переводчик.

Григорьева Л. Н. (12 августа 1945) – русская поэтесса, эссеист и фотохудожник, член российского Союза писателей (1984). Живёт в Лондоне.

Дагджі, Дженгіз (9 марта 1919, Гурзуф, Крым – 22 сентября 2011, Лондон, похоронен 2 октября 2011 г. в д. Кизилташ (Краснокаменка), Крым.

Домбровский А. И. (12 декабря 1934, село Коммунарное, Раздольненский район, Крымская область, УССР, СССР – 17 октября 2001, Симферополь, АР Крым, Украина) – советский и украинский писатель, прозаик и редактор, крымский общественный деятель.

Залыгин С. П. (23 ноября [6 декабря] 1913 г., Сухаревка, Уфимская губерния – 19 апреля 2000 г., Москва) – русский советский писатель и общественный деятель, в 1986–1998 гг. – главный редактор журнала «Новый мир».

Каалеп, Айн (эст. Ain Kaaler, 4 июня 1926 г., Тарту, Эстония – 9 июня 2020 г.) – эстонский поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературный критик, редактор общественно-полити-

ческого и литературно-художественного журнала «Akadeemia», выходящего в г. Тарту.

Ландсман И. М. (4 февраля 1926 г. – 9 марта 2007). Похоронен в г. Кливленд, США.

Набоков В. В. (10 [22] апреля 1899, Санкт-Петербург – 2 июля 1977, Монтрё, Швейцария) – русский и американский писатель, поэт, переводчик, литературовед и энтомолог.

Некипелов В. А. (29 сентября 1928, Харбин – 1 июля 1989, Париж) – русский поэт и публицист, правозащитник, участник диссидентского движения, член Московской Хельсинкской группы.

Славич С. К. (Славич-Приступа) (10 июля 1925 г., Харьков, СССР – 27 февраля 2013 г., Ялта, Крым) – русский прозаик, публицист, сценарист документальных фильмов, общественный деятель.

Умеров Э. О. (1 мая 1938, деревня Яны-Сала, Крымская АССР – 24 февраля 2007, Москва. Похоронен в Крыму) – крымскотатарский писатель, журналист, переводчик.

Хикмет, Назым (тур. Nâzım Hikmet Ran, 15 января 1902, Салоники – 3 июня 1963, Москва) – турецкий поэт, прозаик, сценарист, драматург и общественный деятель. Похоронен на Новодевичьем кладбище, Москва.

Чичибабин Б. А. (урожд. Полушин; 9 января 1923, Кременчуг – 15 декабря 1994, Харьков) – русский поэт.

Шашкова И. В. (1918–1987) – русская поэтесса.

Шмелёв И. С. (03 октября 1873, Москва – 24 июня 1950, Сент-Женевьев-де-Буа, Франция. Перезахоронен в 2000 в Москве) – русский писатель.

Эмин, Геворг – (настоящее имя – Карлэн Григорьевич Мурадян), 30 октября 1919 – 11 июня 1998) – армянский советский поэт.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел I. Поэтика художественной прозы	5
Замысел как базовая категория поэтики (К вопросу о поэтике С. П. Залыгина)	6
Образный мир В. В. Набокова.....	12
«Солнце мёртвых»: крымскотатарский мир в творчестве И. С. Шмельёва	21
Не хлебом единым.	27
Особенности поэтики Дженгиза Дагджи (На перекрестье культуры Востока и Запада)	29
Метафоричность как сокровенная черта поэтики Раулия Бухараева.....	35
Феномен маргинальной литературы	39
Станислав Славич – печальник крымских татар	50
Раздел II. Поэзия как объект поэтики	56
«Геворг из Аштарака, художник, летописец и пиит»	57
Лики ностальгии (Мой Назым Хикмет)	60
Крым в творчестве В. Некипелова.....	65
Б. Чичибабин и В. Некипелов: поэтическая перекличка через 30 лет.....	74
Крымскотатарская тема в поэзии И. Шашковой.....	82
Окказионализмы в поэтике Б. Чичибабина.....	86
Звукопись как компонент поэтики Б. Чичибабина.....	93
Опыты литературной мистификации Л. Григорьевой.....	99
«Круг общения» Л. Григорьевой	104
Опыты художественной рецепции поэзии Анны Ахматовой.....	108
Уроки чешского (Jaroslav Vrchlickí. Za trohý laský).....	117
Ономастический этюд (Моё имя)	120
Заключение.....	128
Библиография.....	130
Приложение.....	134

Научное издание

Эмирова Адиле Мемедовна

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ
(Проблемы поэтики)**

Монография

Подписано в печать 13.11.2020 г. Формат 60x84¹/₁₆ .
Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 8,37. Объём 9,0 печ. л.
Тираж 500 экз. Заказ № 13/11.

ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУЧНЫЙ МИР»

295015, Республика Крым, г. Симферополь,
ул. Севастопольская, 31-а/2,
тел.: +7 978 71 72 901, e-mail: nauchniy-mir@yandex.ru

Отпечатано в ИП Подгорнов А.В.

295023, г. Симферополь, ул. Радионова, 17, кв. 23.

ЭМИРОВА А. М.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

(Проблемы поэтики)