

А.З. Хабибуллина
A.Z. Khabibullina

**ЭЛЕГИЧЕСКИЙ МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И РОМАНС
КАК КАТЕГОРИИ СОПОСТАВИТЕЛЬНОЙ ПОЭТИКИ
РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУР**

**ELEGIAC MODE OF ARTISTRY AND ROMANCE AS
A CATEGORY OF COMPARATIVE POETICS OF
RUSSIAN AND TATAR LITERATURE**

Статья посвящена малоизученной и дискуссионной теме, связанной с жанровой модальностью, а именно, элегизацией литературного романа в русской и татарской поэзии. Установлено, что литературный романс занял видное место в жанровой системе русской лирики XIX – начала XX вв. Проблематизирует ситуацию тот факт, что ни элегия, ни романс как лирические формы долгое время не входили в жанровый состав татарской поэзии, оставаясь модусом художественности суфийской литературы. Однако если элегический жанр в творчестве татарских авторов возник в 60-е годы XX века как результат трансгрессии русской элегии, то первые образцы литературного романа появляются раньше – в 20–30-е годы (Г. Рахим, М. Джалиль). При этом поэтика и содержание романсовых произведений этого времени сближаются с песней, имеющей глубокие традиции в национальной литературе, как, например, в случае романса М. Джалиля «Син дулкыннар тавышын тыңладыңмы» («Ты слушала ли голос волн», 1930). Фактическим материалом сопоставительного исследования стала романсовая лирика И. Анненского и татарских поэтов второй половины XX века – Р. Ахметзянова и М. Галиева. В статье предпринят диахронный аспект компаративного исследования, в основе которого – общность модернистской тенденции в литературе. Нами установлено, что мелодическое начало в романсах И. Анненского создается с помощью ассонансов, эпитеты, рефренов, которые способствуют преобладанию в них строфического единства над синтаксическим. Особое место в его поэзии имеет уникальная «суггестивная образность», которая вместе с тем не элегична по природе («Осенний романс», «Зимний романс», «Романс без музыки»). Напротив, романсы татарских авторов характеризует полижанровость и полидискурсивность. Так, элегический модус художественности в романсе Р. Ахметзянова «Под вечер, когда удлиняются тени» по-своему проявился в мотиве воспоминания о прошлом, в субъектно-объектной структуре, а также в построении диалога с ней («ты»), который коррелирует с поэтикой элегии.

Ключевые слова: жанр, элегия, романс, русская литература, татарская поэзия, модус художественности.

The article examines a poorly studied and controversial topic related to the genre modality, i.e., the elegization of literary romance in Russian and Tatar poetry. It is stated that literary romance has taken a prominent place in the system of Russian lyrics of the XIX – early XX century. The circumstance is complicated by the fact that neither elegy nor romance as lyrical forms have long been included in the genre composition of Tatar poetry, remaining a mode of artistic expression in Sufi literature. However, if the elegiac genre in the works of Tatar writers emerged in the 60s of the XX century as a result of the transgression of Russian elegy, then the first examples of literary romance appeared earlier: in the 20s and 30s (G. Rakhim, M. Jalil). Meanwhile, the poetics and content of the romances of this time converge with a song that has deep roots in national literature, such as in the case of M. Jalil's romance "Sin dulkynnar tavyshyn tynladyrny" ("Did you listen to the voice of the waves", 1930). The actual material of the comparative study was the romance lyrics of I. Annensky and the Tatar poets of the second half of the XX century, R. Akhmetzyanov and M. Galiev. The article undertakes a diachronic aspect of comparative research based on the similarity of the modernist trend in literature. We stated that the melodic beginning in I. Annensky's romances is created with the help of assonance, epiphora, refrain, which contribute to the predominance of strophic unity over syntactic in them. A special place in his poetry is taken by a unique "suggestive imagery", which at the same time is not elegiac in nature ("Autumn romance", "Winter romance", "Romance without music"). On the contrary, the romances of Tatar authors are characterized by multiple genres and multiple discourses. Thus, the elegiac mode of artistry in R. Akhmetzyanova's romance "In the evening, when the shadows lengthen" manifested itself in its own way in the motive of remembering the past, in the subject-object structure, as well as in building a dialogue with her ("you"), which correlates with the poetics of elegy.

Key words: genre, elegy, romance, Russian literature, Tatar poetry, mode of artistry.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-81-87

Среди актуальных проблем современной сопоставительной жанрологии особое место занимает изучение элегии как *жанра и дискурса* в контексте разноязычных литератур народов России. Во многом это объясняется тем, что элегия – «старший жанр» в литературе неканонического периода (Ю. Тынянов), который оказал существенное влияние на другие лирические формы в русской поэзии. Данное положение получило достаточное обоснование в теоретических исследованиях, в частности, об элегизации русской лирики рассуждали С. Сендерович, Л.Н. Лейдерман, В.И. Козлов, О.В. Зырянов, Е.И. Зейферт, А.А. Боровская. Согласно взглядам С. Сендеровича, «элегия все же находится в центре системы лирических жанров: подавляющее большинство жанров оказываются смежными, граничащими с ней в том смысле, что испытывают ее влияние, позволяют ей вторгнуться в ее территорию и, таким образом, размещаются вокруг нее» [11, 121].

Наибольшее воздействие русская элегия повлияла на *музыкальные жанры* в литературе – песню и романс, прежде всего в силу их сходной с элегией музыкальной природой («элегия собственно есть песня грустного содержания»). Элегический модус художественности в этом аспекте представляет собой важнейшую черту русского романса. Более того, есть факты, подтверждающие своеобразный переход элегии в романс, как например, в случае знаменитого «Разуверения» Е.А. Боратынского, которое, по словам М.Л. Гаспарова, было положено на музыку М.И. Глинкой, хотя сам поэт назвал его элегией [5, 333].

Вместе с тем в компаративном аспекте и на широком материале русской и тюркской литературы данная теоретическая проблема не исследовалась, также не становилось предметом специального изучения сопоставление элегического модуса художественности в

музыкальных жанрах русской и татарской поэзии, и в первую очередь, литературного романса. Проблемизирует данную ситуацию тот факт, что ни элегия, ни романс (в том числе *элегический романс*) долгое время не входили в жанровый состав татарской лирики. Если элегический жанр в творчестве татарских поэтов возникает в 60-е годы XX века как фактор трансгрессии русской элегии [12], то литературный романс, граничащий с ней, формируется раньше – в 20–30-е годы в поэзии Г. Рахима и М. Джалиля. Отметим, что в данный период, когда ведущим стал соцреалистический метод в литературе, доминантное положение в жанровой парадигме татарской поэзии заняла *литературная песня*, восходящая к традициям народной поэзии, а не романс. Это в значительной мере препятствовало углублению, кристаллизации архитектоники романса, имеющей свои самобытные черты. Так, романс М. Джалиля «Син дулкыннар тавышын тыңладыңмы» («Ты слушала ли голос волн», 1930) трансформируется, с одной стороны, под воздействием идеала нового времени (в содержание произведения входит мотив борьбы совершенно не типичный для этого жанра), с другой стороны, испытывает влияния поэтики лирической песни.

В дальнейшем траектория пути романса меняется: в отличие от элегии, например, литературный романс не получает широкого распространения в татарской авангардной поэзии 60–80 гг. XX. При этом, находясь рядом со «старшим» лирическим жанром, он *элегизируется* и приобретает черты полидискурсивного произведения. Именно элегический модус художественности заметно подчеркивает уникальность татарского романса. Наиболее полно такое свойство поэтики проявилось в творчестве М. Галиева, Р. Ахметзянова, Р. Хариса.

Рассмотрим вкратце основы теоретического изучения романса в отечественном литературоведении (XX–XXI вв.).

Литературный романс как лирический жанр рассматривается с разных исследовательских позиций, связанных главным образом с проблемой разграничения с близкими по отношению к нему художественными формами и жанровыми модусами. Так, в монографии С. Сендеровича «Алетейя. Элегия Пушкина "Воспоминание" и проблемы его поэтики» выявляются различия между романтической элегией и романсом. С. Сендерович справедливо полагает, что поэтика двух жанров уникальна, что характеризует их не взаимозаменяемость и не тождественность по отношению друг к другу. В противоположность романсу и песни, которых отличает мелодическая организация, словацкий ученый выделяет в элегии собственно «мыслительную, медитативную стихию», «способствующую выделению слова в стихе и утверждением синтаксических единств в противоборстве со строфическими» [11, 124]. Именно это различие, усиливающее преобладание «синтаксического единства» над единством ритмической формы стихотворения, по-своему проявилось в элегии А.С. Пушкина «Воспоминания».

С.Н. Бройтман в учебном пособии «Теория литературы» (2004) приводит уникальное стихотворение А. Блока «Май жестокий с белыми ночами...», в котором обнаруживает черты *жанровой модальности*. Если в содержании и композиции первой строфы ученый выделяет черты жестокого романса, то вторая вбирает в себя свойства идиллии. При этом отмечается, что во многих других своих произведениях А. Блок также «подхватывает городской и цыганский романс и делает его "языком всенародной страсти"» [3, т. 2, 318].

А.А. Боровская в диссертации, посвященной проблеме лирических жанров, в аспекте исторической поэтики подробно рассматривает синтетическую природу музыкальных форм в русской поэзии Серебряного века, подчеркивая при этом их далеко не периферийное, а значительное место наряду с элегией. Как рассуждает исследователь: «жанр романса в русской лирике первой трети XX века, с одной стороны, сближается с лирическим стихотворением, а его жанровые постоянные признаки ("я" – повествование, драматическая коллизия, формульность) становятся вариативными, с другой – синтетичность самой формы предполагает активное взаимопроникновение различных жанровых установок (элегии, миниатюры, послания и др.)» [2, 29].

В монографии В.К. Харченко и Е.Ю. Хорошко рассматриваются лингвистические аспекты данного жанра [13]. Среди главных концептов, определяющих жанровое содержание и идейно-психологический потенциал русского романса, выделяются концепты встречи, разлуки, судьбы и памяти, при этом жанрообразующее значение в романсе имеют концепты разлуки и памяти [13, 103]. С точки зрения Е.В. Никкаревой, литературный романс – это лиро-эпическая модификация жанра романса, «где эпическая составляющая подчинена лирической» [9, 249]. Исследователь полагает, что такой жанровой разновидности романса свойственна «особая коммуникативная схема, где адресат не является полноправным субъектом речи (мертв, лишен способности речи и т.д.) или происходит обращение не к адресату как таковому, а к его образу, поэтому формально текст часто построен как "половинка диалога"» [9, 249].

Наконец, особое место в рассмотрении жанровой идентичности русской поэзии занимает статья М.С. Петровского «"Езда в остров любви", или Что есть русский романс», в которой убедительно доказывается, что романс отличается размытостью и неопределенностью жанровых свойств. Вместе с тем ему характерны конститутивные черты, среди которых большое значение имеет обращение к теме любви как «единственной ценностью в романсовом мире», ориентация к категориям времени («миг», «мгновение» и «вечное сейчас») [10]. Наконец, важнейшая черта романсовой поэтики – диалогичность: романс *всегда* ориентируется на установление диалога между лирическим субъектом и другим («ты»), создающим романсовое событие. Вслед за М.С. Петровским можно утверждать, что диалогичность в поэтике русского романса выступает его концептуальным архитектурным свойством, во многом определяющим его жанровую идентичность.

В отличие от исследований, посвященных русскому романсу, в татарском литературоведении (по сравнению, например, с музыковедением) он практически не изучался, прежде всего, в силу его недостаточной распространенности в литературе. Так, Г. Ибрагимов в своем известном труде «Әдәбият дәресләре» («Уроки литературы» 1916), созданном под влиянием взглядов теоретика Н. Ливанова, относит к лирическим жанрам элегию, оду (мәдхия) и сатиру (һөжү), совершенно оставляя без внимания романс как «чужой» жанр. Отметим, что татарских романсов в это время еще не было создано, хотя знакомство с ним произошло в 1901 году, когда впервые М. Умитбаев перевел на татарский язык известный романс Пушкина «Под вечер, осенью ненастной» [8, 10].

Дальнейшее освоение романса, как было сказано выше, происходит в 60–80 гг. XX века в творчестве поэтов авангардной тенденции в литературе. Мы полагаем, что отсутствие «своих» традиций в родной литературе способствовало стихийному и свободному сближению романсовых произведений с элегией – жанром, который коррелирует с «моң»³ [12, 125–145].

Таким образом, подобно русской поэзии XIX века, в которой элегия воздействовала на другие лирические формы, размещающиеся рядом с ней, в татарской литературе XX века также имело место подобное влияние, выразившееся в экспансии элегического модуса художественности на содержание и поэтику татарских романсов XX века. Татарский романс в этом аспекте – полидискурсивный жанр, тогда как в русской литературе он мог быть свободным от подобной экспансии, как, например, в случае стихотворений А. Блока «Романс (Дым от костра струею сизой)», И. Анненского «Весенний романс», А.А. Ахматовой «Романс (Что тоскуешь, будто бы вчера)» и многих других.

³ Моң – один из национальных концептов татарской культуры, который трудно перевести на русский язык. С одной стороны, моң звучит в народных песнях татар, выражая чувство беспричинной тоски и грусти, с другой, он подчеркивает свойства национального характера: сдержанность в раскрытии своих чувств, углубленность в себя, интровертированность. Моң рассматривается нами как метажанр, коррелирующий с элегией [12].

В свете сказанного рассмотрим в *диахроническом аспекте* поэтику русского и татарского литературного романса на материале лирики И. Анненского и татарских поэтов 60–80-х гг. XX века – Р. Ахметзянова и М. Галиева. Обращение к ним не случайно: как творчество татарских поэтов второй половины XX века, так и русского лирика эпохи серебряного века развивалось в русле модернистской тенденции в литературе. Как отмечала Д.Ф. Загидуллина, татарская поэзия данного периода «находилась под определенным влиянием авангардных явлений, ее развитие и трансформация происходили за счет создания "второго содержания", подтекста. На первый взгляд прозрачные и ясные тексты пейзажной, любовной лирики удивляли неожиданным появлением социально-поэтического звучания за счет ассоциативных связей, символов или образов-намеков» [7, 6].

Анализ литературных романсов И. Анненского подтверждает, что в его творчестве концептуальное значение имеет категория музыкального [2, 171]. Так, в «Осеннем романсе» (1903) грустная интонация, которая начинает звучать с самых первых строк произведения, семантически соответствует образу осени – времени угасания природы, ее «смерти». Музыкальная напевность создается на основе общей интонационной схемы произведения, в которой значимой является ассонанс в каждой из трех строф, например: *Гляжу на тебя равнодушно, / А в сердце тоски не уйму... / Сегодня томительно-душно, / Но солнце томится в дыму* [1, 134]. Выраженное ассонансное начало способствует не только эвфонии, но также усиливает возможность сопереживания читателем той тонкой и сложной гамме чувств, которую передает это лирическое произведение. Особое место в создании музыкально-поэтического жанра также имеет эпифора, ведущая к интонационной определенности каждой из строф романса. В своем единстве эти поэтические средства способствуют выражению чувства тоски по ушедшей любви как доминантного эмоционального состояния лирического субъекта стихотворения И. Анненского.

В «Зимнем романсе» музыкальная логика композиции произведения также основана на общности интонационной схемы, в основе которой – ассонанс, основанный на повторе звуков *о* и *а*, что создает мелодическую напевность. Ее также усиливает образ зимнего ветра – символа печали и тревог: *Застыла тревожная ртуть, / И ветер ночами несносен... / Но, если ты слышал, забудь / Скрипенье надломанных сосен!* [1, 184]. Отметим, что в «Зимнем романсе» «особая суггестивная образность» как свойство поэтики И. Анненского возникает с помощью едва уловимой ассоциативной связи образов и деталей внешнего мира (ветра, ночи, надломленных сосен, окна, свечи, часов), которые по-своему передают душевный диссонанс лирического субъекта.

Стихотворение «Романс без музыки», вошедшее в цикл «Трилистник дождевой» («Трилистники»), полностью соответствует поэтике романса. Его художественная ткань содержит рефрен («В непроглядную осень туманны огни»), который, повторяясь четыре раза в произведении, заключает в себе основную смысловую нагрузку. Образ туманных огней рождает представление об иллюзорности мира, в котором даже чувство влюбленности не освобождает лирического субъекта от одиночества и состояния тоски: *В непроглядную осень мы вместе, одни, / Но сердца наши, сжавшись, молчат...* [1, 84]. Заметим, что душевное состояние лирического субъекта данного стихотворения и той, которая волнует его сердце, создается путем немотивированных ассоциативных связей образов осенней дороги («Только след от колес золотят...») и туманных огней, олицетворяющих неизвестность и непредсказуемость жизненного пути двух влюбленных.

Удивительно название произведения – «Романс без музыки». Полагаем, что оно является поэтическим оксюмороном, так как в стихотворении ясно выражено музыкальное начало, создающееся с помощью рефрена, повторов, анафоры, звукописи (в романсе отчетливо доминирует звук *о*). Это создает обратный эффект: в романсе чувствуется лиризм и мелодическая напевность как устойчивые свойства поэтики литературного романса.

Обратимся к татарским романсам.

Данная форма в контексте авангардной тенденции в татарской поэзии XX века заметно проявилось в творчестве Роберта Ахметзянова⁴, который, как и в случае элегии (Р. Ахметзянов – автор цикла «Осенние элегии»), наделяет романс «Кич, шәүләлүр озынайгач...» («Под вечер, когда удлинятся тени...») соответствующей лирической тональностью. Романс Р. Ахметзянова элегичен, и соответствующий жанровый модус художественности проявляется, прежде всего, в построении *диалога лирического субъекта с ней* – его возлюбленной, образ которой хранится в его памяти. С одной стороны, диалог с любимой – черта романсовой поэтики, с другой, сама *его структура* напоминает диалог, характеризующий жанровую парадигму элегии, так как он осуществляется внутри сознания героя, оставляя лишь на его «поверхности» черты реального, жизнеподобного диалога с ней. Справедливо утверждать, что, несмотря на обращение к любимой, ее образ не отождествляется с действительностью, он не имеет зримых черт женского облика, а находится только в воображении лирического субъекта, основанного на памяти о далеком прошлом. Справедливо утверждать, что его обращение – *В поток тоски моей войди, / любимая, ты словно лодка. // Звездой упади в него*⁵ – направлено не столько к ней, любимой, сколько к самому себе; по сути, оно является частью собственного сознания субъекта этого романса [6, 169].

Исходной точкой такого погружения в себя является состояние «незначительного сомнения» («нәни шигем») как начало глубокой медитации, уводящего его в мир грез и воспоминаний. Мы полагаем, что метафорический образ *тоски* по ушедшей любви, переходящий затем в удивительную картину осенней природы, дистиллируется в татарском романсе в «предмет самоценного созерцания» подобно элегии (С.Н. Бройтман).

Указанные особенности субъектной структуры стихотворения, наряду с мотивом воспоминания о прошлом и стремлением возродить его в настоящем (отсюда, на наш взгляд, в произведении ясно звучит императивное построение глаголов – *упади, взойди*), несомненно, передают элегический модус художественности.

Элегический романс Р. Ахметзянова вбирает в себя черты модернистской поэтики. На это указывает целый ряд деталей и символических образов, рождающих ассоциации с длинным жизненным путем и его движением: «падающая звезда», «длинные тени», «столб, который лежит на дороге», «сиянье белых берез», «река», «плавающий осенний лист», «лодка» [6, 169]. Они усиливают медитативное начало как своеобразный маркер элегизма в содержании татарского романса.

Сходная тенденция проявилась в романсе М. Галиева⁶ «Козге моң» («Осенняя грусть»), который предназначен для исполнения на музыку выдающегося татарского композитора Р. Яхина. В нем подчеркнутой является ритмико-строфическая структура, в которой эмфатические повторы – «горит – горит сиянье желтое», «вечно – вечно молодость пробудет с нами», «любить – любить ты говоришь, что поздно», – повышаются до композиционного уровня, а также создают мелодический настрой, способствуют легкости исполнения. Вместе с тем такое подчеркнутое внимание к строфическому ряду объективно «ослабляет» смысловую глубину содержания, не позволяя, в частности, развиваться до философского уровня *мотиву воспоминания* как одному из концептуальных в элегии [4, т. 1, 351].

Таким образом, татарский романс «Осенняя грусть» М. Галиева представляет собой полидискурсивное произведение: в нем «медитативное и мыслительное начало» не структурируясь в элегию (например, на уровне одной из строф), граничит с поэтикой литературного романса. С другой стороны, романсы в творчестве И. Анненского не

⁴ Роберт Валеевич Ахметзянов (1935–2008).

⁵ Подстрочный перевод выполнила Л.Ф. Переведенцева.

⁶ Марсель Баянович Галиев (род. в 1946 г.).

маркированы элегической модальностью, а раскрывают внутренние возможности мелодического как архитектурной основы этого лирического жанра.

1. Анненский И. Стихотворения. Трагедии. М., 1998.
2. Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дисс. ... д-ра филол. н. Астрахань, 2009.
3. Бройтман С.Н. Деканонизация жанров в поэтике художественной модальности // Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. завед.: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 313–333.
4. Галиев М. Сайланма эсерләр: 4 томда. Шигырьләр, баллада. Казан, 1998. 1 т. (на татар. яз.).
5. Гаспаров М.Л. Романс // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.
6. Әхмәтҗанов Р. Гомер тирәге: Шигырьләр, поэмалар. Казан, 1985. (на татар. яз.).
7. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. Казань, 2018.
8. Лирика А.С. Пушкина в татарских переводах / сост. Г.Ф. Сафина; науч. ред. Я.Г. Сафиуллин. Казань, 2004.
9. Никкарева Е.В. Литературный романс и баллада: проблемы разграничения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. № 2(2). С. 249–252.
10. Петровский М. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 55–90.
11. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1982.
12. Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: монография. Казань, 2021.
13. Харченко В.К., Хорошко Е.Ю. Язык и жанр русского романса. Монография. М., 2005.