

ВЕНЕРА Р. АМИНЕВА

Казанский (Приволжский) федеральный университет

ДИАЛОГ С ДРУГИМ КАК ФОРМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА Н. ГАМБАРА¹

Dialogue with Another as a Form of Self-Identification of the Lyrical Subject of N. Gambar

Ключевые слова: татарская литература, русская литература, лирический субъект, идентичность, диалог, жанр

KEYWORDS: Tatar literature, Russian literature, lyrical subject, identity, dialogue, genre

ABSTRACT: Lyrics of the Tatar poet N. Gambar was the subject of the research. His creative activity depicted the leading tendencies of the national historic-literary process at the end of XX – beginning of XXI centuries. Intertextuality became one of the Gambar's poetic techniques determining his unique creative manner. The present article considers it as a form of a lyrical subject self identification. The works on intertextuality by Yu. Kristeva, G. Genette, as well as the works by B. O. Korman, S. N. Broitman, which determine the principles of subject sphere organization in the lyrical work, influenced the concept of research. System and structure-based and context-hermeneutic approaches were applied for the solution of the set of objectives. It was determined that the Gambar lyrical subject's self identification as the bearer of the overall generic substance of the mankind, as a representative of a certain ethnos, unique individuality and, finally, as a poet and a demiurge occurs in the dialogue with the Other.

Н. Гамбар (1947–2005)² – самобытный татарский поэт, отразивший в своем творчестве ведущие тенденции национального историко-литературного процесса конца XX – начала XXI вв. Он продолжает начатые поэтами-шестидесятниками поиски новых эстетических ориентиров, художественных средств и приемов, эксперименты в области содержания, формы и стиля. В то же время его поэзия – явление рубежа XX–XXI вв. и характеризуется новыми формами синтеза классической парадигмы художественности с неклассической и постклассической. Актуальность проводимого исследования определяется

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 17-14-16004).

² Наис Гамбар (Гамбаров Наис Гимранович) родился в 1947 г. в деревне Буляк Муслимовского района Татарской АССР. Окончил татарское отделение историко-филологического факультета Казанского государственного университета. Автор 4 сборников поэзии.

необходимостью теоретического осмысления художественно-эстетической природы новых явлений в татарской поэзии этого периода, выявлению их роли и места в историко-литературном процессе.

Творчество Гамбара привлекало внимание критиков и литературоведов (Р. Кутуя, Ф. Сафина (Татарская энциклопедия 2005, 51) и др.). Сборнику «Көзләрем яфрак коя» («Листопад», 2001) посвящена статья Д. Ф. Загидуллиной, в которой представлен анализ сквозных тем, образов и мотивов лирики поэта, выявлены художественные особенности его стихотворений. Ученый подчеркивает философскую глубину произведений Гамбара, продолжающего традиции Дардменда, Х. Туфана, Зульфата (Загидуллина 2010), а также обращает внимание на интертекстуальность как один из важнейших приемов поэтики, определяющих своеобразие творческой манеры поэта. Новизна нашего исследования состоит в том, что межтекстовый диалогизм рассматривается как один из принципов поэтики Гамбара, отражающих различные пути и формы самоидентификации его лирического субъекта.

1. Методы

В процессе исследования диалога культур и литератур установлено, что

его участники входят в мир иных художественно-эстетических ценностей и обретают свое неповторимое место в «зоне контакта» с «чужими» познавательными, этическими и эстетическими смыслами. При этом «чужое» либо трансформируется в «другое», «иное», «новое», наконец, в «свое», либо остается таковым – тем, что не нужно и невозможно применять в своей практике (Amineva 2014, 2096)³.

Вслед за Ж. Женеттом (Genette 1982) мы будем различать два типа межтекстовых отношений, основанных, во-первых, на соприсутствии в одном тексте двух или нескольких текстов (интертекстуальность), во-вторых, на отношении текста к своему заглавию, эпиграфу и т.д. (паратекстуальность). Для постижения своеобразия различных форм интертекстуальности Н. Пьеге-Гро вводит противопоставление между имплицитными и эксплицитными связями (P'ege-Gro 2008). Предметом анализа в данной статье являются прежде всего стихотворения, в которых содержатся ссылки на другой текст, отмеченные посредством упоминания автора произведения, его названия, воспроизведения фрагментов «чужого» текста.

³ Перевод с английского автора статьи.

На концепцию проводимого исследования оказали влияние труды, в которых раскрываются особенности субъектной организации лирического произведения (Корман 2006; Бройтман 2008). Также востребованными для решения поставленных задач стали межкультурные подходы и контекстно-герменевтический метод, результативность которых продемонстрирована в ряде современных работ (Birova 2013; Вадас-Возьны 2010; Gilazov/Karabulatova/Sayfulina et al. 2015)

2. Основная часть

В стихотворении «Все повторяется...», которым открывается сборник «Листопад», с наибольшей силой сконцентрированы основные мотивы лирики поэта: времени и вечности, памяти и забвения, любви и смерти, человека и природы, макро- и микрокосмоса. Анализируя данное стихотворение в аспекте диалога культур, мы пришли к выводу, что «Библия и Коран, идеи антропоморфизма, антропоцентризма, детерминизма и пантеизма, дополняющие и обогащающие друг друга, помогают передать драматизм пути человека в обретении самого себя и сокровенного знания о смысле жизни» (Amineva, 2007, 44). Эпиграф из Екклесиаста⁴ воссоздает извечный природно-космический ритм, в котором запечатлена внутренне единая и вневременная, телеологическая в своей универсальной замкнутости картина мира. Она сугубо архитектурна: устойчива, не случайна, провиденциально завершена. В этом миропорядке ничто не может быть вполне суверенным, инициативным, свободным от сверхличной мотивировки.

Мифологическая символика текста поглощает и лирического героя, индивидуальность которого уничтожается природно-космическими циклами. Но растворению субъекта в надындивидуальном и надвременном противостоят иные тенденции, связанные со способностью человека к переживаниям, стремлением к религиозному, художественному и философскому осмыслению своего существования. Состояние высшего напряжения, воодушевления и энтузиазма духовной жизни, предельной экзистенциальной интенсивности

⁴ Е. А. Козицкая обращает внимание на специфику бытования цитаты в позиции эпиграфа: она «изначально маркирована как «чужое» слово и менее освоена авторским текстом, чем цитата в любом другом его месте. Она резче отделена от собственно авторского слова как откровенно инородный элемент, что создает дополнительное художественное напряжение, а следовательно, и дополнительные возможности для поэтического диалога» (Козицкая 1999, 90). В данном случае «чужое» высказывание целиком усваивается авторским текстом и привносит в него свою мироздательную доминанту. Значимым представляется и источник цитирования – авторитарное, назидательное слово, категоричное в своей императивности и вследствие этого глубоко монологичное. Несмотря на свою дидактическую интенцию, это медитативное, «закрытое», интровертное слово.

и пафоса раскрывает мотив горения как страстного выплеска энергии любящего, страдающего сердца и одухотворенного, преображенного пылания душевно-духовного начала. Духовные возможности личности выявляет и память, преодолевающая линейное время человеческой жизни в ее пространственно-материальной ограниченности: «Пока жив, ее не забуду...»⁵ (Гамбар 2001, 5). Глагол «не забуду», вводящий индивидуальную память лирического героя в ее воскрешающей функции, и личное местоимение «ее» подчеркивают уникальность воспоминаний, выводя человека из времени и препятствуя его интеграции в земное бытие, растворению во «всеединстве».

Человек достигает высшей самореализации и в момент интенсивного самопознания и самоуглубления: «Войду в боковую калитку / Задумаюсь, преклоню колени / Пусть не увидят – Закрою глаза. / На ее могиле растет резеда» (Гамбар 2001, 6). В одиночестве, преклонив колени (поза, характерная для молитвы) и закрыв глаза, лирический герой погружается в думы, прислушивается к самому себе, к голосу своей души. Открыть калитку и войти (перейти границу), преклонить колени, закрыть глаза – действия, отмечающие и воплощающие переход из одного состояния в другое. Посредством этих жестов достигается эффект отрешения от земной суеты и обращения к божественному, высшему духовному началу, космическому, абсолютному бытию.

Итак, раздумья о роли вечности и времени в жизни человека, о преодолении неотвратимости времени в памяти, о смерти и «освобождении» от нее, о сокровенной сущности человека превращают анализируемое стихотворение в поток жизни, образы ее внутреннего видения лирическим героем, рефлексию непосредственных переживаний. Их строй определяется ритмическим чередованием-сочетанием разных аспектов художественного изображения: человеческого мира и жизни природы, микро- и макрокосма, и устанавливаемыми между ними отношениями – тонкого соответствия, образной аналогии, метафорического углубления, контраста и соединения.

Иная форма самоидентификации лирического «я» как части своего народа представлена в стихотворениях, посвященных национально-исторической проблематике, актуализируемой интертекстуальными отношениями с произведениями классиков татарской литературы. Так, в стихотворении «Бежит ковыль...» Гамбар обращается к творчеству А. Еники, открыто перефразируя мотивы и образы повести «Невысказанное завещание» (1965).

Интертекстуальная связь с повестью Еники актуализирует топоры национальной культуры. С образом бегущего ковыля, создающего кольцевую композицию стихотворения Гамабара и определяющего его ритмическую организацию, связаны мотивы активного динамического преодоления пространства, стремительного и безостановочного движения жизни, земли,

⁵ Здесь и далее перевод с татарского выполнен автором статьи.

времени. Метафора бегущего ковыля, синтезирующая степной образ мира, задает мотив движения, определяющий эмоционально-смысловую доминанту стихотворения. Центром этого хронотопа становится образ Акэби⁶. Первая строфа стихотворения воспроизводит лирико-философское начало повести Еники: «Ковыль бежит, ковыль... / Волны бегут, разбиваясь; / (Акэби ходит по полю, / Закутавшись в белый пуховой платок), / Ковыль бежит, стелется» (Гамбар 2001, 26).

В произведении Еники Акэби репрезентирует архетип матери во всей его феноменологической целостности. М. И. Ибрагимов рассматривает данный образ как знаковый для татарской литературы XX в. (Ибрагимов 2003, 35). В стихотворении Гамбара семантика имени, белый платок, белый цвет ковыля, белый конь, на котором должен вернуться ожидаемый Акэби супруг, образуют единый комплекс. В мусульманской культуре белый цвет находится на вершине вертикальной иерархии ценностей, наделен универсальным и архетипическим значением (см.: Ситдикова 2013, 15–16).

Поэт создает динамический образ пространства, в котором стихии ветра и огня, образы широкой степи, короткого дня и длинной дороги становятся символическим выражением глубочайших основ народной жизни и истории: «Память – ветер; вечный ветер-ураган, – / Ворошит угли костра; / Зори – красные, как кровь; / Степь – широкая, день – короткий, дорога – длинная... / Ветер раскидывает угли костра» (Гамбар 2001, 26). Слияние пространственных и временных признаков создает представление о широте эпического мира. Эта пейзажная миниатюра насыщена национально-культурными символами кочевой жизни. Динамическое, изменчивое пространство степи со свойственными ему мотивами безостановочного движения – «дороги», «пути», «бега», в которых – дух и энергия неиссякаемого поиска и порыва к цели, дополняется статичными образами шатра и горящего напротив него костра с соответствующими им темами «тепла» и «света», с которыми связаны представления об отдыхе и покое. Итак, возникает целостный, эпический по своей природе образ мира, в основе которого – гармоническое равновесие противоположных сил и начал, равно необходимых для изображаемого бытия.

Из созданного в произведении татарского поэта целостного и завершенного эпического мира выделяется личность, самосознание которой выражается в вопросе: «Кто из нас сможет вскочить?! тулпары / Ржут, стучат копытами...» (Гамбар 2001, 27). Образ тулпара, летящего коня, имеет архетипическое начало⁷. У Гамбара образ тулпара подчеркивает исключительность того, кому удастся запрыгнуть на него, а также родственность человека свойственным крыла-

⁶ Акэби в переводе с татарского: Белая бабушка.

⁷ В исследованиях по мифологии, фольклору и литературе тюркских народов подчеркивается, что он является верным помощником, защитником и покровителем героя и наделяется удивительными свойствами (см.: Урманчеев 2005, 694).

тому коню признакам динамизма, силы, способности быстро преодолевать огромные расстояния. В стихотворение входит «романная действительность» с ее «незавершенностью», «неготовностью», изменчивостью и открытостью в будущее⁸. Лирический герой сомневается, успеет ли он вернуться к сухуру⁹, до того, пока не погаснет костер, зажженный Акэби. В этом сомнении отражается распад эпической целостности человека, несовпадение героя и его судьбы. Возможность расхождения лирического субъекта с избранной им позицией и жизненной ролью соотносится с бесконечным движением природных стихий: «Ковыль бежит, ковыль... / С полей бежит, стелется; / [...] / Волны бегут, разбиваясь. / Ковыль бежит... Бежит...» (Гамбар 2001, 27).

Бег с полей размыкает эпически замкнутую картину мира вектором линейного времени и цетробежной направленностью пути. Круговое, циклическое движение с возвращением к исходной точке сменяется в финале другим типом движения – направленного и устремленного вдаль. Лирический герой Гамбара – человек «пути» (Лотман 1988, 256–257). Мысль о ценности его индивидуальной жизни, представляющей собой частичку общеродовой истории и судьбы, определяет философскую концепцию стихотворения.

Стихотворение «Так тихо, туманно по утрам» пронизано интертекстуальными связями с поэзией предшественников и современников, выполняющими иные, чем в рассмотренных произведениях, функции. Лирический герой Гамбара проецирует свое эмоционально-психологическое состояние на законы природы и Космоса. В их изображении сочетаются мифопоэтический аспект и глубоко личностный. Летящие стаи птиц, трава, ветер, веющий в траве и над деревьями, жаворонок, устремленный к огню солнца, птицы, которые возможно сядут на изгородь, парус, плывущий вдали, и т.д. формируют семантические поля Верха – Неба и Низа – Земли, превращая их в сферы единого Космоса. Взаимоотношения этих сфер определяются направлением встречного движения. Знаками их амбивалентности и снятия оппозиций являются образы жаворонка, погружающегося вглубь неба (движение по вертикали снизу вверх), птиц, которые, может быть, сядут на изгородь, и летящих на землю их песен (движение по вертикали сверху вниз).

Образный строй стихотворения организован антитезой страдающего, бьющегося, рвущегося из груди сердца и гармонии, тишины и умиротворенности в природе: «Так тихо, туманно по утрам / Взмахивая крыльями, пролетают птицы. / Ветер дует в траве. / Сердце рвется, пытаюсь вырваться из груди, / Причиняя боль стонущей душе» (Гамбар 2001, 8). Образ сердца вбирает в себя мотивы стихотворений Г. Тукая, посвященные душе,

⁸ «Сама романная действительность – одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности» (Бахтин 1975, 480).

⁹ Сухур — термин, означающий приём пищи мусульманами рано утром в течение месяца Рамадан.

сердцу («Душа» (1909), «Моя звезда» (1909), «Отчаяние» (1910) и др.) и манифестирующие идею ее материализованности и субстантивированности. Так, в стихотворении «Разбитая надежда» (1910), фраза из которого недословно цитируется Гамбаром: «Вылетела птица души...» (Гамбар 2001, 8), развивается мотив «птицы души». Душа наделяется Г. Тукаем, как и другими поэтами начала XX в., самостоятельным бытием, отражающим представление о ее способности направлять события человеческой жизни – привыкать к случайностям людской судьбы, бороться, помогать, спасать и т.д.

В стихотворении Гамбара образы рвущегося из груди сердца и стонущей души раскрывают момент сопряжения физического и метафизического, пульсирующей материи и экзистенциально-эмоционального начала. Вторжение физически-телесной природы «сердца» в психически-экзистенциальную сферу души мотивируется состоянием одиночества: «Птицы будут петь – один... / (Рядом нет никого!)/ Только стаи черных птиц. / Над деревьями веет ветер. / Какой это сон жизни? – Вдали плывет белый парус... / Душа моя, где же ты? – / ... Так тихо, туманно по утру» (Гамбар 2001, 8).

Образ белого паруса как художественного символа одиночества отсылает к поэтической традиции М. Ю. Лермонтова, мотив сна – к татарской литературе начала XX в., ветер – сквозной образ-символ лирики Дардменда. Лирический субъект Гамбара определяет свое место в бытии на фоне этих интертекстуальных связей, пробиваясь сквозь литературную традиционность этих мотивов и связанных с ними представлений. Романтическая формула «жизнь есть сон» переосмысливается. Утверждается множественность снов, разрушающих единство жизни и целостность человека, создающих вероятностную, неопределенно-множественную модель мира, статуса субъекта и его судьбы. Осознание своего одиночества («один», «рядом нет никого») сопровождается страстным стремлением преодолеть его – поиском родной души: «Душа моя, где же ты?» (Гамбар 2001, 8).

Через все стихотворение Гамбара проходят образы птиц¹⁰. Жаворонок, устремленный ввысь – к Огню-Солнцу и являющийся лишь точкой в небесной глубине, стога мыслей в голове, вылетевшая птица души, особое состояние лирического «я» – представляют собой перечислительное соположение и пересечение природного и человеческого рядов, в каждом из которых взаимодействуют две противоположные интенции: статики и динамики,

¹⁰ Модификацию их семантики прослеживает Д. Ф. Загидуллина (Загидуллина 2010). Универсальные значения этого образа в поэзии разных народов связаны с представлением о птице как символе души, посреднике между небом и землей, потусторонним и посюсторонним мирами (Ханзен-Лёве 2003, 510–519). Н. Хисамов исследует истоки и функции устойчивого для средневековой тюркской поэзии мотива «птицы души» и приходит к выводу, что «татарский поэт начала XX в. связывает традиционный мотив тюркской поэзии с проблемами поэта и мира, личности и общества» (Хисамов 2003, 22).

активности и пассивности, «входа» и «выхода», приближения и отдаления, направленности во вне и углубленности в себя. С образом жаворонка, воспарившего ввысь и приобретающего особые визионерские и апокалиптические качества, соотнесена «птица души» и непонятное для самого героя состояние психологической напряженности и взволнованности. В то же время ему противопоставлена статичность мыслей и усталость, потребность остановиться – собраться с силами.

Наконец, это состояние разрешается катарсическим горением сердца и наметившейся перспективой возможной встречи с «ней». Традиционный в мировой литературе и устойчивый в лирике Гамабара мотив горения в данном стихотворении получает специфическую репрезентацию – подчеркивается высокая степень интенсивности горения (сердце не знает в нем меры), стирающая различия между духовным и психофизическим аспектами этого состояния, поглощающая всю физическую субстанцию человека и вызывающая состояние трансцендирования и метаморфозы: «Сердце горит – нет для него никакой меры, – / Воск моей свечи горит, изливаясь» (Гамбар 2001, 8–9).

Результатом этого процесса становится активное волеизъявление, которое выражается в призыве, обращенном к героине: «Написав, отправь весть! – / Я узнаю тебя... Два безумца, / Если встретимся при жизни» (Гамбар 2001, 9). Отсюда – способность «я» выйти в иной план бытия, узнать «ее» по отправленному ею сообщению.

Птицы, которые могут сесть на изгородь, символизируют единство «я» и «ты», неба и земли, духовного и материального, бытового и экзистенциального. Условная модальность («сядут ли?», «если встретимся») указывает на осуществимость / неосуществимость гармонии. Несовершенству земного бытия противостоит пафос напряженной активности духа, определяющий ритмико-интонационную структуру последней строфы стихотворения, в котором преобладает форма прямой императивности. Итак, лирический герой Гамбара, синтезируя в своем сознании опыт татарских поэтов начала XX в., осознает своеобразие своей личности, своей неповторимой индивидуальности.

Стихотворение «Выхожу я на дорогу...», эпиграфом к которому является строка из стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841), подчеркнуто ориентировано на лермонтовский текст: в диалоге с классиком русской литературы происходит процесс самоопределения и самоидентификации лирического героя Гамбара как поэта, творца. Позиции, выраженные в эпиграфе и в авторском тексте, находятся в сложных отношениях притяжения и отталкивания. «Я» эпиграфа – это и «я» Гамбара, также вышедшего в бесконечное пространство мира, выделенного из него и ищущего свое место во вселенной. Как и в пре-тексте, в пространственно-временном континууме стихотворения Гамбара реализуются горизонтальная («центр – периферия») и вертикальная («верх – низ») модели структурной организации хронотопа.

Вертикальную проекцию создают прежде всего образы гор¹¹, тени которых являются маяками для лирического героя: «Впереди – тени гор – / маяки для меня...» (Гамбар 2001, 22).

Вертикальная организация пространства (горы, небо, солнце, птицы) дополняется горизонтальной перспективой – морями, которые могут встретиться на пути лирического героя, родником, вода которого прибавит силы уставшему телу. Значимый для произведений Лермонтова и Гамбара мотив пути характеризуется прежде всего философско-этическими категориями и соотносится с «жизненным путем» (Лотман 1988, 253), разворачиванием душевных устремлений личности во времени. В стихотворении Лермонтова гармония между человеком и природой куплена ценой отказа от личного бытия (Лотман 1988, 233). У лирического героя татарского поэта иной путь обретения гармонии с миром и природой – путь преодоления препятствий, самопожертвования, творческой самореализации, единения с родной землей. Этапы этого пути определяют композиционную и архитектурную формы стихотворения.

Лирический герой встает в центр разоженного навстречу ночи костра, сжимая в объятиях пламя. Создается моноцентрическая структура, в которой «я» и стихия огня образуют единую синкретическую реальность. Искры, превратившиеся в звезды, являются одновременно и астральной актуализацией самых заветных слов, обращенных к родным: «Искры летят, становясь звездами, / Нужными в дороге для диких гусей; / Или они вести, хранимые / в груди, для родных?!» (Гамбар 2001, 22).

Катарсическое воспламенение душевно-духовного начала, приобретающего вселенские масштабы и символизирующего высокую степень интенсивности жизни, экстатическую напряженность, выходящую за пределы возможного, сменяется на следующем этапе пути обретением единства с родной землей. Трудная до сих пор дорога с преградами и испытаниями, которые ставят под угрозу возможность преодоления пути, начинает приобретать положение устойчивости и топологической стабильности «своего» мира. Символический

¹¹ В научно-исследовательской литературе выявлен архетипический подтекст образа горы как «центра мира», сферы возвышенного, а горных высот как «крайних форпостов земного, выдвинутых в космически-потусторонний и имажинарно-мифический мир» (Ханзен-Лёве 2003, 579). Этот образ отсылает и к мусульманским традициям. В мусульманских космографиях гора Каф не только ограничивает и удерживает в единстве и равновесии земной мир, но и соединяет его с небесным миром: на этой горе укреплено семь небес, происходит ее контаминация с раем, с нее нисходит дивный свет, иногда с нее стекают райские реки (Брагинский 1989, 191). В суфизме подъем на гору Каф символизирует внутреннее путешествие к центру своего бытия, путь единения (Брагинский 1989, 194). Как отмечает А. Шиммель, гора Каф в суфийских сочинениях «рассматривается как стоянка в конце сотворенного мира, место, где человек может обрести истинную близость, *курб*, на своем пути к Богу» (Шиммель 2000, 326). Г. Гачев утверждает: «... не по странам света, не открыто-пространственно, где стихия воз-духа царит, но по камню =сердцу Исламского Космоса ориентируют здесь свой дух люди» (Гачев 2002, 59).

жест: «При последнем вздохе устремлюсь головой / к родной земле – / Богу, давшему жизнь телу» (Гамбар 2001, 23), – выражает связь рождения и смерти, духовного и физического, вертикальных и горизонтальных процессов, указывая на их обратимость. Целью познавательного и жизненного поиска человека становятся чтение и творчество: «Ненаписанная поэма – каждая моя ночь, / Непрочитанная книга – каждый мой день» (Гамбар 2001, 23).

Центробежный характер пространственного перемещения сменяется центростремительным движением, имеющим временные определения – «моя ночь» и «мой день». День и ночь – символы противоположностей, обозначающие одновременно малый цикл и мирового времени, и времени жизни лирического героя. На завершение одного жизненного цикла, этапа пути лирического героя и начало другого указывает повторяющаяся цитата из стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».

3. Заключение

Итак, огромную роль в лирике Гамбара играет прием цитирования – по количеству реминисценций, широте их культурного диапазона, разнообразию художественных функций. Эта особенность творчества поэта может быть объяснена эстетической ориентацией на синтез различных культурных традиций и художественных систем. Лирический субъект сборника «Көзләрем яфрак коя» («Листопад») – «экзистирующий мыслитель» (Гадамер 1991, 11). Он становится структурным центром межтекстового диалогизма. Эксплицируя с помощью «чужого» слова различные историко-культурные смыслы (темы жизни и смерти, любви и творчества, человека и природы, линейно-исторического и возвращающегося, циклического времени и др.), лирический герой осознает себя носителем общеродовой субстанции человечества («Все повторяется...»), представителем определенного этноса («Бежит ковыль...»), неповторимой индивидуальностью, проходящей мучительные фазы проживания самого феномена своего существования («Так тихо, туманно по утрам»), наконец, творческой личностью, постигающей свое предназначение в бесконечном вселенском потоке («Выхожу я на дорогу...»).

Этому процессу самоидентификации и самоопределения лирического субъекта в мире соответствует жанрово-композиционная структура рассмотренных стихотворений. В них взаимодействуют две тенденции: структурность текста, состоящего из относительно завершенных пяти композиционных частей, и в то же время его открытость, незаконченность. Во взаимодействии этих двух тенденций воплощается идея пути лирического субъекта, находящегося в постоянном движении, поисках, в непрерывном внутреннем

развитии. Это путь открытий и разочарований, путь кризисный и во многом драматический, путь особенный, неповторимо личный – и вместе с тем исполненный глубокого историко-культурного значения.

Библиография

- АМИНЕВА, В. Р. (2007), Структурно-семиотический анализ текста в контексте диалога культур: на материале стихотворения Н. Гамбара «Кабатлана» («Все повторяется...»). В: Ученые записки Казан. гос. ун-та. 2006, 33–45.
- БАХТИН, М. М. (1975), Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва.
- БРАГИНСКИЙ, В. И. (1989), Символизм суфийского пути в «Поэме о Море Женщин» и мотив свадебного корабля. Суфизм в контексте мусульманской культуры. Москва.
- БРОЙТМАН, С. Н. (2008), Поэтика русской классической и неклассической лирики. Москва.
- ВАДАС-ВОЗЬНЫ, Х./СЕНКЕВИЧ, В. (2010), Герменевтика и межкультурная коммуникация (польско-восточные параллели). В: Przegląd Wschodnioeuropejski. 1, 383–401.
- ГАДАМЕР, Г. Г. (1991), Актуальность прекрасного. Москва.
- ГАМБАР, Н. (2001), Листопад. Стихи. Казань.
- ГАЧЕВ, Г. Д. (2002), Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос ислама (интеллектуальные путешествия). Москва.
- ГЕРАСИМОВА, К. М. (1948), Символика орнамента на стрелохранилище. В: Записки Бурят-монгол. ин-та культуры и экономики. 8, 163–175.
- ЗАГИДУЛЛИНА, Д. Ф. (2010), Гомер чигеп кенә яши кеше... <<http://n-gambar.narod.ru/turinda16.htm>>.
- ИБРАГИМОВ, М. И. (2003), Миф в татарской литературе XX в.: проблемы поэтики. Казань.
- КОЗИЦКАЯ, Е. А. (1999), Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Тверь.
- КОРМАН, Б. О. (2006), Избранные труды. Теория литературы. Ижевск.
- ЛИПЕЦ, Р. С. (1984), Образы батыра и его коня в тюркско-монгольском эпосе. Москва.
- ЛОТМАН, Ю. М. (1988), В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва.
- ПЬЕГЕ-ГРО, Н. (2008), Введение в теорию интертекстуальности. Москва.
- СИТДИКОВА, А. Ф. (2013), Когнитивное исследование цветового пространства в татарском языке. Казань [автореферат диссертации].
- УРМАНЧЕЕВ, Ф. И. (2005), Тулпар. Татарская энциклопедия (в 6 томах). Т. 5. Казань.
- ХАНЗЕН-ЛЁВЕ, А. (2003), Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. Санкт-Петербург.
- ХИСАМОВ, Н. Ш. (2003), Постигая поэзию Тукая. Материалы для энциклопедического словаря-справочника «Габдулла Тукай». Казань.
- ШИММЕЛЬ, А. (2000), Мир исламского мистицизма. Москва.
- AMINEVA, V. R. (2014), „Universal” and „Unique” as the Categories of Comparative Literature. В: Middle-East Journal of Scientific Research. 20/12, 2094–2098.
- BIROVA, J. (2013), About Theoretical Definitions of Pluralistic and Pluricultural Approaches. В: XLinguae, European Scientific Language Journal. 6/2, 91–103.
- GENETTE, G. (1982), Palimpsestes, La littérature au second degré. Paris.
- GILAZOV, T. SH./KARABULATOVA, I. S./SAYFULINA, F. S. et al. (2015), Between the East and the West: Phenomenon of Tartar Literary Criticism in the Linguo-Cultural Aspect. В: Journal of Social Science. 6/3, 508–517.

