

УДК 398; 398.8

*А.З. Хабибуллина, Э.Ф. Нагуманова***ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ**

Статья посвящена сопоставительному изучению лирической поэзии русского и татарского фольклора Среднего Поволжья. Фактическим материалом исследования стали русские протяжные песни и татарские длинно-протяжные песенные произведения – *жыр*. В статье устанавливается, что параллелизм в структуре песен имеет различия: в русской песне он предшествует другим приемам создания образности, в частности, приему ступенчатого сужения образов. Однако в поэтике татарской песни такого нет. Выражение внутреннего «Я» субъекта произведения здесь почти неотделимо от природного мира, хотя смысл аналогий и параллели образов природы и человеческих чувств не всегда можно понять и объяснить. По-своему параллелизм в татарских песнях раскрывает некоторые черты национальной идентичности и психологии народа. Содержательное и формальное различие параллелизма в песнях разных народов также позволяет говорить об уникальности субъектно-объектных отношений в образной системе лирических песен.

*Ключевые слова:* параллелизм, сопоставительная поэтика, русские народные песни, татарские народные песни, субъект.

Прием психологического параллелизма в сопоставительном изучении русских и татарских народных песен изучен мало. Вместе с тем рассмотрение сопоставительной поэтики народных произведений, сложившихся в многовековой истории духовной культуры и диалога народов Среднего Поволжья, несомненно, представляет собой научную ценность.

Справедливо утверждать, что сопоставление как метод исследования в полиэтнической среде имеет свои очевидные преимущества: он дает возможность лучше понять универсалии и общепринятые литературоведческие понятия и категории, которые также позволяют описать и исследовать поэтику фольклорного текста. Сопоставление ведет к выяснению *различий* в художественном содержании и формах народных произведений и литературы, что трудно достичь вне присутствия мира «другого» – «иной» поэтики и языка [11, 17].

Сопоставительный метод в анализе фольклорной поэтики использовался многими учеными Татарстана. В частности, установление различий между произведениями русской и татарской народной поэзии, прежде всего, баитов, баллад и лирических песен, можно найти в работах М. Бакирова, А. Шарипова, Ф. Урманчеева и др.

Известно, что среди основных приемов фольклорной поэтики выделяется психологический параллелизм в лирических (необрядовых) протяжных песнях. Согласно А. Веселовскому, который посвятил параллелизму специальную статью, речь «идет не об отождествлении человеческой жизни с природной и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения» [2. С. 101]. Параллелизм строится на сопоставлении субъекта и объекта по признаку действия, движения.

Наиболее распространенным в русской и татарской народной поэзии является *образно-психологический параллелизм*. На эту особенность поэтики песни указывают многие исследователи-фольклористы: И.Н. Надиров, М. Бакиров, К.М. Миннуллин, К.Н. Гафиуллина и др. Как пишет М. Бакиров, современный исследователь татарского фольклора, «символические образы обычно используются в первых двух строках четверостиший. В двух других строчках, уподобляя этим образам или сравнивая с ними, выражается духовное состояние, чувство лирического героя» [1. С. 247].

Та же идея прослеживается в работе С. Лазутина, посвященной русской песне [6].

Однако можно выделить различия в том, какое место параллелизм занимает в композиционной структуре народной песни: в русской песне он часто предшествует другим приемам создания образности, в частности, приему ступенчатого сужения образов. Посредством него создается картина, в которой образы следуют друг за другом в направлении их пространственного сужения. Однако в поэтике татарской песни (*жыр*) такого нет. Содержательное и формальное различия параллелизма в песнях разных народов позволяет также говорить об уникальности (самобытности) субъектно-объектных отношений в образной системе лирических песен русских и татар.

Таким образом, цели предпринятого исследования связаны с выяснением различий в способах создания параллелизма в поэтике русской народной протяжной песни и лирических длинных (длинно-протяжных) песенных произведений татарского народа; рассмотрение отношений субъекта и объекта в структуре поэтического образа, существующего в контексте разных мифологических традиций, типов культур, а также национальной идентичности народов.

Обратимся вначале к рассмотрению поэтики русской песни.

Анализ русских лирических протяжных песен «Недозрелая, да, калинушка...», «Не бушуйте вы, буйные ветры с вихрами» и др. показывает, что прием психологического параллелизма имеет особенности в песенном фольклоре русского народа.

К примеру, в произведении «Недозрелая, да, калинушка...» прием параллелизма является исходным в структуре произведения, что является достаточно типичным явлением в песенном фольклоре.

*Недозрелая да калинушка – нельзя ее заломать,  
Ох, нельзя ее заломать!...  
Ох, недорослая красна девушка – нельзя ее взамуж брать.  
Ох, нельзя ее взамуж брать!.. [10. С. 174].*

Приведенный пример параллелизма, где сопоставляется калина с красной девицей (калина в русской фольклоре являлась символом невинности девушки), достаточно устойчив в народной лирике. Как пишет А. Веселовский, калина=девушка, «она пылает, и цветет, и шумит, ее ломают, она хвастается» [2. С. 117]. Ломать (заломать) калину означает любить кого-либо. Из песни мы узнаем, что юной девушке («недорослой красной девушке») рано любить и выходить замуж, однако, несмотря на свой возраст, она полюбила, но душа ее при этом печальна. Далее в песне следует прием ступенчатого сужения образов (недозрелая калинушка – холодная осень – листочек – молодая девушка), через который раскрывается причина горя молодой девушки. Ее образ является последним в цепочке сужения образов (*На мою, то-ли, на расхорошую / Печаль-горё нападёт*); он является здесь основным, т.к. все дальнейшее содержание произведения теперь связано с жалобой героини: она проводила в солдаты своего любимого, а без него ее отдадут замуж за нежеланного. Так, постепенно прием ступенчатого сужения образа сменяется в русской песне эмоциональным монологом героини, который далее усложняется ее диалогом с молодым: *Ох, не плачь-ко, милая моя!.. / Ох, ты наплачешься да навоеешься, когда не будет да меня* [10. С. 174].

Соотнесенность параллелизма с приемом ступенчатого сужения образов, а затем – монологом и диалогом, как отмечалось выше, является чертой поэтики русской песни. Справедливо утверждать, что такое построение указывает на возможность *противопоставления* объекта, который создается из разных образов природы (калины, осени, опавшего с калины листочка) и субъекта, т.е. молодой девушки. Страдания девушки композиционно выделяются в песне через монолог, они образуют главную тему народного произведения, раскрывают его нравственно-психологическое содержание.

Анализ подтверждает, что в русской народной песне сильно выражен субъективный мир лирического героя; раскрытию чувств героя через монолог или диалог предшествуют как параллелизм, с которого чаще всего открывается песня, так и прием ступенчатого сужения образов. В нем последняя ступень – герой песни, его размышление о своей печали. Как считает Б.М. Соколов, «можно даже сказать больше того: ступенчатое нисхождение предыдущих образов имеет своей художественной функцией выявление конечного образа, стоящего на самой узкой нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания» (цит. по: [6. С. 71]).

Справедливо утверждать, что такое построение песни способствует усилению внутреннего «Я» героя, раскрывает его представление о жизни, чувствах, которое при этом может *отделиться* от мира природы, приобретать, так сказать, большую независимость от нее.

Иллюстрацией сказанного является еще одна русская лирическая протяжная песня «Не бушуйте вы, буйные ветры с вихрами».

Песня начинается с образного двучленного параллелизма, в котором «буйные ветры», «осенние» ветры сопоставляются с тоской милой девицы.

*Не бушуйте вы, буйные ветры с вихрами,  
Перестаньте бушевать вы, осенние!  
Перестань тосковать ты, молодушка молодая,  
Не тужи, не плачь ты, моя милая! [9. С.138].*

Далее в текст песни входит диалог героини с любимым, который покидает ее (*Оставайся, моя сударушка, поздорову, / Наживай себе мила друга иного!*) и монолог, в котором она признается, что такого милого друга, сердечного друга, она не сможет больше найти. И сознание именно этого усиливает ее печаль.

Таким образом, анализ приведенных песен русского народа показывает, что параллелизм в них способствует созданию особой поэтической картины, которая предшествует выражению чувств лирического героя, раскрытию его истории жизни, любви. Эта главная часть песни передается через монолог, в котором высказываемые чувства могут соответствовать образам природы (такой тип песен называется песнями-описаниями) или приобретать более самостоятельный характер, т.е. «освободиться» от последних.

Обратимся к сопоставлению русской лирической протяжной песни *«Наша пыльная дороженька»* и татарской народной песни *«Олы юлның тузаны»* – *«Пыль большой дороги»*.

В русской лирической песне очевидно сужение образов: пыльная дорога – молодая девушка. Главным героем песни является девушка (сужение образов завершается именно образом лирической героини), которая прощается с возлюбленным. Очевидно, что первая часть произведения, в которой появляется образ пыльной дороженьки, подготавливает наше внимание к главному: глубокому страданию героини от того, что ее возлюбленного, милого друга, забирают в солдаты.

*Наша пыльная дороженька  
Запылена она пылью,  
Эх, запылена она пылью.  
По той пыльной по дороженьке  
Много ходу по ней, ездю,  
Эх, много ходу по ней, ездю.  
По той по пыльной по дороженьке  
Да шла молодка молодая,  
Эх, шла молодка молодая.  
Она, горькая молодка,  
Сама слезно плакала,  
Эх, сама слезно плакала [9. С. 121].*

Интересно ритмическое построение произведения. Образ пыльной дороженьки повторяется в песне не раз, что способствует замедлению развития действия, усилению ее протяжности в исполнении, созданию настроения тягучести, степенности. Однако, когда возможные уточнения оказываются исчерпанными и эпитетическая формула (хотя и не представленная в своем строгом содержании) оказывается лишней, начинается само действие, и, по словам В.И. Ереминой, «певец теперь стремится уже от нее избавиться» [4. С. 163].

По мнению исследователя, варьирование и повторение отдельных слов и выражений в песне имеет особое значение, оно дает «ужиться» с мелодикой произведения. Так, свободный повтор словосочетания «пыльная дороженька» подготавливает слушателя к истории любви молодой девушки, создает настроение длительности, утомительности, долготы процесса. Однако повтор задает не только эмоциональный тон происходящему, но и усиливают мелодику протяжного, долгого стиха.

Кроме того, эпитетические повторы позволяют более глубоко почувствовать силу женского страдания: тяжесть пыльной дороги, по которой идет девица, затем будет усилена ее долгими слезами: *Она, горькая молодка, / Сама слезно плакала, / Эх, сама слезно плакала.*

Так постепенно одна картина, связанная с «пыльной дороженькой», сменяется другой – картиной человеческой жизни, которая в этой песне является главной, т.к. в ней поясняется печаль героини, причина ее слез.

В татарской народной лирической поэзии, как отмечалось выше, противопоставление объекта (мир природы) и субъекта (героя песни) может быть другим. Так, в лирической протяжной песне *«Олы юлның тузаны»* имеет место параллелизм, построенный по идеи противоречия. Как пишет А. Веселовский, при такой форме параллелизма соответствия образов «ожидают, а его нет, и те же образы сопоставляются по идее противоречия; не на них лежит центр тяжести, а на анализе чувства, которому они дают виртуозное выражение» [2. С. 127]. И в этой песне заметна игра контрастами: в первой части параллели раскрывается образ дороги с взметнувшейся над ней пылью, а вторая часть – картина из жизни человека, не соответствующая ей. Здесь говорится об ушедшей молодости, пройденных годах. Так возникает параллель: пыльная дорога = пройденная жизнь = ушедшая молодость.

Параллелизм в этой песне основан на сходном расположении элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ. Вместе с тем такое соответствие двух частей параллели создается за счет противопоставления.

Так, в начале песни первая и вторая части параллели строятся с помощью противоречия: героиня сама видит пыль большой дороги (*Олы юлның тузанын / Үзем курдем тузанын*), но не замечает, как уходят годы, проходит жизнь (*Белми калдым, сизми калдым / Яшь гомеремнең узанын*) [8. С. 131].

Вторая и третья строфы также основаны на несоответствии. Здесь возникает параллель: потерянные следы – мечта вернуть (найти) молодость.

Интересно построение четвертой строфы: в ней первая полустрофа указывает на необратимое движение жизни вперед, на длинную дорогу жизни (*Олы юлдан атлар килә, / Безгә кала тузаны*), однако следующая часть строфы раскрывает другое: тоску по прошлому, молодости, которую не вернуть (*Алда гомер бардыр барын, / Сагындыра узаны*) [8. С. 131].

Такое построение произведения, включающее в себя многозначный образ большой дороги = жизненного пути, способствует созданию глубоких эмоциональных размышлений и переживаний героя. Здесь внутреннее «Я» субъекта через противопоставление соотносится с внешним миром, со сложным образом большой дороги и взметнувшейся пылью над ней. Последняя, на наш взгляд, передает быстротечность жизни, а также иллюзорность, расплывчатость, легкость тех представлений, с которыми живет человек в молодости. Одновременно повтор с усилением – Олы юлның тузаны – в тексте песни указывает на трудность пути человека: в нем главное часто скрыто пылью (пыль = ничто)<sup>1</sup>, т.е. тем, что мешает понять и разглядеть самое ценное и дорогое в жизни, оставить свой след.

Так с помощью приемов параллелизма и повтора создается тонкий рисунок переживаемых чувств героя: в них слышится печаль, мелодия грусти – *моң*. Во многом передаче *моң* способствует оригинальное, отличное от русских народных произведений, исполнение татарской протяжной песни. Как пишет Р.А. Исхакова-Вамба, «мелодика татарских протяжных песен представляет собой расцвеченное орнаментальное одноголосное пение», подчеркивающее наитончайшее движение души лирического героя» [5. С. 153].

Схожие идеи и образы раскрываются также в татарской народной песне «*Сәхрәләргә чыксам*» – «*Выхожу я в пустыню*» [8. С. 111]. В ней возникает образ пыли – песчаной бури, символизирующий необратимое неостановимое движение жизни.

*Сәхрәләргә чыксам ком бураны,  
Ком бураны тыеп буламы.  
Үткәндә генә гомеремне [о]хшатамын  
Искән жылгә,  
Искән жылларне тыеп буламы* [8. С. 111].

*Выйду в пустыню –  
Песчаная буря.  
Можно ль сдержать её?  
Жизнь моя прошлая –  
Дуновение ветра.  
А ветер смирить невозможно* [Подстроч. перевод].

Выделим и другое различие в поэтике песни русского и татарского народов.

По мнению отечественных исследователей (А. Веселовский, С. Лазутин, В. Еремина), прием психологического параллелизма в русской народной лирике, как правило, используется в самом начале песни, в первых ее строчках. Такое исходное расположение параллелизма наиболее устойчиво в структуре народного произведения. По словам А. Веселовского, «порой параллельная формула стоит несколько уединенно в начале или запева песни, лишь слабосвязанная с дальнейшим развитием, либо не связанная вовсе» [2. С.122].

<sup>1</sup>Интересно отметить, что в Коране также упоминается пыль, как то, что препятствует пути человека к Богу. «К нему поднимается доброе слово, благое дело. Он поднимает это [а также возносит тех, кто явился источником добра и благодеяний]. Тех же, кто строит злые козни, ожидает суровое наказание. Их козни [в итоге] погибнут (пропадут) [превратятся в пыль, в ничто] (Сура 35: 10).

Таким параллелизмом начинается, к примеру, русская народная лирическая песня «*Туманно красное солнышко, туманно*».

*Туманно красное солнышко, туманно.  
Что в тумане красного солнышка не видно.  
Кручинна красная девица, печальна;  
Никто ее кручинушки не знает* [10. С. 176].

Стоит отметить, что в данной песне, наряду с приемом параллелизма, используется прием выделения образа. Монологу девицы, в котором она признается в том, что ее печаль о милом, с которым она рассталась навсегда, продлится до самой ее смерти, предшествуют размышления, полные грусти, необратимой тоски. За счет выделения (*Не можешь ты мила друга забыти / Ни денною порою, ни ночью, / Ни утренней зарею, ни вечерней*) дальнейший монолог, который является психологическим центром песни, лишь подчеркивает страдания героини, ведя ее раздумья к мысли о смерти.

Таким образом, в песне «*Туманно красное солнышко, туманно*» прием параллелизма находится в исходной части, он предшествует главному в тексте – образу душевных переживаний девицы, истории ее любовной разлуки. Именно эта часть произведения создает сферу субъективного, передающего мир сложных чувств лирической героини.

Схожее построение можно найти в народной песне «*Вниз по реченьке, вниз по быстренькой*».

Особое место в этой песне имеет образ реки: он упоминается как в первой, так и второй части развернутой параллели. Приведем пример первой части.

*Вниз по реченьке, вниз по быстренькой  
Там плывет утка да со селезнем,  
Впереди плывет селезенюшка,  
Селезенюшка сиз — косатенькой,  
А за ним плывет сера утушка.  
«Ты постой, постой, селезенюшка!  
Ты постой, постой, сиз-косатенькой,  
Ой, и лучше бы нам да умеете плыть.  
Да умеете плыть, нам не розниться,  
Промеж нас прошла быстрая река,  
Быстрая река, разлука моя...»* (Цит. по: [6. С. 67]).

Однако такое сравнение (река = разлука) в песне является устойчивым, далее оно не развивается, не метафоризируется, не усложняется, а только повторяется, замедляя действие и усиливая мелодичность и протяжность песни. Повтор (*Промеж нас прошла быстрая река, / Быстрая река, разлука моя*) в первой и второй частях образного параллелизма способствует, с одной стороны, ритмический плавности, тягучести текста, а с другой – как бы усиливает, подчеркивает ее главную тему – разлуки героев.

В татарской народной лирической песне субъективное начало, через которое раскрываются переживания героя, неотделимы от мира природы, т.е. объекта. Параллель между картиной, взятой из мира природы и связанных с ней явлений человеческой жизни, как правило, может входить в структуру почти всего произведения татарской песни, а не только «в ее начало, как вступление, запев или мотив» [2. С. 113].

Параллель или сравнение с природой являлось обязательным для песенной поэзии татар, хотя не всегда смысл между частями строфы был здесь очевиден. Такой вид параллелизма И.Н. Надиров определяет как условный. Исследователь пишет: «В песнях, построенных на условной смежности, связь между начальными и конечными строками не имеет реального содержания. Несмотря на это, данная форма укрепилась во многих песнях как композиционное, стилевое средство» [7. С. 19].

Схожее мнение высказывает К.Н. Гафиуллина. В работе «Национально-мифологические основы поэтики татарской народной песни» она доказывает, что в тюркских произведениях «функции традиционных образов природы сводятся к тому, что они используются как поэтические украшения, которые делают песню более живой и красочной, придают образность, вызывают и притягивают внимание к определенной части произведения, усиливая ее значение» [3].

Иллюстрацией сказанного является известная татарская народная песня «*Су буйлан*» – «*Вдоль реки*».

*Идел бит ул, тирән бит ул,  
Тирән бит ул, киң бит ул.  
Караңгы төн, болытлы көн  
Без аерылган көн бит ул.*

*Идел бит ул – бик мул елга,  
Ул бит диңгезгә китә.  
Аккан сулар, искән жыллар  
Йөрәгемне жылкетә [8. С. 124].*

*Волга – велика ведь она, глубока ведь она,  
Глубока ведь она, широка ведь она.  
Темная ночь, пасмурный день.  
Мы расстались с тобой, в такой день.*

*Волга – велика ведь она, полноводна она,  
Свои воды к морю несет она.  
Журчащие воды, веющие ветра,  
Ещё всё трепещет сердце моё. [Подстрочный перевод].*

Интересно построение параллели в первой строке: за счет инверсии (*Идел бит ул, тирән бит ул, / Тирән бит ул, киң бит ул*) создается сложный и одновременно многозначный образ реки Волги. Инверсия подчеркивает ее особенные свойства. Вторая же полустрофа, в которой начинает звучать мотив разлуки двух любящих людей, с одной стороны, указывает на время их расставания (темная ночь, пасмурный день), а с другой – передает тоску по любимой, которую, как и реку, трудно обозреть, понять ее глубину и силу.

Далее созданный с помощью параллелизма (река = разлука) образ переживаний усиливается. Так, вторая строка, в которой поется о полноводии реки и ее быстротечности (*Идел бит ул — бик мул елга, / Ул бит диңгезгә китә*) сопоставляется с чувствами человека, переживаниями его души.

Движение Волги к морю, журчащая вода полноводной реки – эта «природная» часть параллелизма соотносится с силой внутреннего (психологического) состояния героя, в котором печаль от разлуки становится еще более сложным и трудно выразимым чувством.

Последующие строфы в произведении не содержат формальные признаки образного параллелизма, однако, заданная картина природы в двух первых строфах развивает свое психологическое содержание, раскрываясь теперь через обращение к Волге и метафору в последней строфе (*Тормыш дулкыннары безне / Кушар эле тагын да*). В отличие от русских народных песен, в которых мир человеческих чувств мог выделяться из соотнесенности (параллели) с природой, освободиться от нее, в данной татарской песне образ реки Волги и чувства, вызванного в сердце героя, разлученного с любимой, на протяжении всего произведения тесно связаны между собой. Эта устойчивая параллель рождает представление о реке как жизни человека, превратностях его судьбы. Движение реки стихийно, подобно жизни: от разлуки двух любящих людей она может привести к их встрече и наоборот.

Последнее особенно подчеркивается в строфе одного из вариантов этой народной песни.

*Идел буенда күп йөрдем,  
Салкын суында күп йөздем,  
Тугайларын буйладым.  
Аерылганда кул бирмәдем,  
Күрешербез дип уйладым [8. С. 124].*

*Часто ходил я вдоль Волги,  
Много плавал в ее [холодных] водах,  
Обошел ее пойму не раз.  
Расставаясь, не подал тебе руки,  
Думал, встретимся еще. Перевод М. Нигметзянова [8. С.124].*

Как мы отметили, параллелизм в татарской народной песне может составлять значительную часть произведения, а не только его начало или запев. Так, песня «*Ак чәчәккәй*» – «*Белый цветочек*»

включает в себя два вида параллели. Первый основан на противоречии, как и в песне «Олы юлнын тузаны», а далее, во второй строфе, следует образный параллелизм, создающий представление о реке как о разлике. Образом последней стала река Агыйдель – Белая.

*Ак чәчәккәй белән күк чәчәккәй,  
Сары чәчәккәйләргә сан да юк;  
Күзем йомсам, тора күзалдымда,  
Уянып ла китсәм, янда юк.  
Әллү-бәллү кычкыра асыл кош,  
Безне сагына микән матур кыз?*

*Агыйделкәйләрнең өсләреннән  
Ак ефәкбәйләгән сал бара;  
Төन्नәр уртасында үкереп елый  
Матур егет өчен кыз бала.  
Әллү-бәллү кычкыра асыл кош,  
Безне сагына микән матур кыз? [12. С. 257].*

*Много цветочков белых да голубых,  
Желтым цветочкам счету нет.  
Если закрою глаза, то он стоит передо мной,  
Проснусь – никого нет.  
Аллю-беллю кричит певчая птица,  
Скучает ли по нам красивая девушка?*

*На глади реки Белой  
Плывет плот, повязанный белым шелком.  
Среди ночи плачет  
молодая девушка из-за красивого парня.  
Аллю-беллю кричит певчая птица,  
Скучает ли по нам красивая девушка? [Подстроч. перевод].*

В одном из вариантов этой народной песни также встречается образный параллелизм, придающей ей философское содержание.

*У моего отца пара лошадей,  
Отпустишь – сами идут по дороге.  
То, что не суждено богом,  
Руками не возьмешь. Перевод М. Нигметзянова. [8. С. 117].*

Таким образом, психологический параллелизм в русской и татарской народной лирике – это художественный прием, уникальный характер которого можно обнаружить при сопоставлении. Через анализ лирических песен двух народов выясняется и другое – сфера субъективного в русских лирических протяжных песнях, как правило, передается через монолог или диалог героев, которые во многих произведениях могут отдаляться от природной параллели. Однако в татарской народной лирике выражение внутреннего «Я» героя почти неотделимо от окружающего его мира, что передается, в частности, с помощью обращения субъекта песни к природе, например, к соловью. Большое значение имеет сопоставление – параллелизм – образов коня, птиц, цветов, родника, луны, реки Идель с миром человеческих чувств.

Наиболее полно эта черта поэтики лирических произведений проявляется в таких известных народных песнях, как «И, кара каш, бөдрә, чәч», «Сандугач», «Умырзая», «Кара урман», «Су буйлап», «Салкын чишмә».

Смысл аналогий и параллели образов природы и человеческих чувств не всегда возможно понять и объяснить в татарских песнях. «С нашей точки зрения, – пишет К.Н. Гафиуллина, – посвящение первых двух строк песенного произведения образам природы восходит к тем временам, когда люди обожествляли и воспевали гимны явлениям природы, которых считали хозяевами своего благополучия или, напротив, неудач. Если сегодня каждый татарин-мусульманин любое свое начинание

связывает с именем Аллаха, то его предок первое свое слово, мысль, любое дело посвящал божествам природы, о которых существовала целая система взглядов с занимательными сюжетами. Чем дальше от истоков, тем туманнее и непонятнее становились эти представления, все чаще позволяя авторам народных произведений интерпретировать их по своему усмотрению, без учета изначального, истинного смысла, вложенного в краткие две строки и соединяющего их с двумя последними. Те же произведения, которые сохранили свою форму, дошли до современного татарина от своих предков в виде загадочного, красивого шифра, к сожалению, с утраченным к нему ключом» [3].

Справедливо утверждать, что структура художественного образа, в котором субъект народной лирики (в нашем случае его исполнитель) экстраполирует сферу внутреннего, психологического во внешний мир, во многом обусловлена принадлежностью татарского народа к мусульманской культуре.

Параллелизм в этом религиозно-мифологическом аспекте указывает на некую границу или «завесу» макро- и микрокосмоса как знак того, что делает до конца непостижимым и неоткрытым внутреннее переживание героя народной лирики. Последний экстраполирует свои психологические переживания и передает их через внешние явления, прежде всего, через образы природы. Вместе с тем природные символы и образы, олицетворения передают эту соотнесенность, но – в силу своей многозначности – не позволяют постичь глубинное и скрытое в нем.

Как пишет Шариф Шукуров, «занавес призван отметить своим присутствием границу между выразимым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и трансцендентным. Завеса как посредник между двумя реальностями предельно разводит и иерархизирует их, но в то же самое время и максимально сближает два плана одного образа» [16. С. 254].

Подобная завеса, или невидимая граница, имеет место и в содержании параллелизма – устойчивого приема поэтики татарских народных песен.

Проиллюстрируем сказанное материалом татарской песни «*Ардым, энием*» – «*Устала я, мама*».

Нужно отметить, что в данном произведении параллелизм не имеет традиционной формы построения. Однако в ней очевидна структурная параллельная соотнесенность переживаний молодой девушки, которая испытывает немилость отца с миром природы. В песне через образы рябины как символа горькой тоски, тучи белых мотыльков, соловьев, купающихся в человеческих слезах, выражается то скрытое, что хранится в душе лирической героини:

*Куча дагына куча аккүбәләк  
Иртә белән кунадыр миләшкә.*

*Сандугачлар төшеп жуынадыр,  
Быел безнең түккән куз яшькә,  
Быел түккән безнең куз яшькә* [8. С. 92].

*Летают тучами белые мотыльки,  
По утрам садятся на рябину.*

*Соловьи купаются в слезах,  
Пролитых нами в этом году* [8. С.92].

Как мы видим, «природная» часть песни содержит образы, которые, с одной стороны, свободны от субъекта (они имеют почти самостоятельный характер, слабо связанный с переживанием героини), а с другой – они дают возможность понять всю глубину ее душевных страданий. Здесь возникают представления о таких чувствах молодой девушки, которые отнесены к сфере невыразимого, и лишь природа с ее традиционной символикой приоткрывает нам то, что находится за ее искренним обращением: «*Ардым, энием, мин ардым*» («*Устала, мама, я устала*»).

Таким образом, между первой и второй частью лирической песни, проходит своего рода граница как знак, скрывающий истинные чувства субъекта произведения, который доверяет природе (макромиру) самое сокровенное и трудно выражаемое в слове.

По-своему на эту черту поэтики народных произведений указывал поэт Г. Тукай в своей работе «Народная литература». По его мнению, в смысловом плане первая полустрофа татарской песни почти не связана со второй. Вместе с тем бессмысленные на первый взгляд, не имеющие связи с последующей частью произведения строчки подготавливают внимание слушателя. И не случайно Тукай сравнивает их значение с щипком струны скрипачом перед тем, как исполнить свое произведение [13. С. 191].

Интересны также взгляды поэта на особую манеру исполнения народных песен. «У нас, – пишет Тукай, – не принято петь низким, грубым голосом, широко раскрывая рот и напрягаясь изо всей мочи, как водится у иных народов. Нам приятней, когда поющий едва размыкает губы, и голос его звучит мягко, слегка напоминая звук мелодичного музыкального инструмента...» [13. С. 201].

Данное высказывание во многом конкретизирует сказанное выше, подчеркивая такие ментальные свойства татарского народа, как эмоциональная сдержанность, погруженность в себя, стремление внутренне пережить свои самые сокровенные чувства.

Таким образом, на примере психологического параллелизма в русской и татарской лирической песне мы установили различия в поэтике сопоставляемых жанров, которые обусловлены национальной мифологией и традициями разных типов культур, определивших уникальность дихотомии субъективного и объективного в структуре художественного образа.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бакиров М. Татарский фольклор. Казань, 2012. 400 с.
2. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.101-154.
3. Гафиуллина К.Н. Национально-мифологические основы поэтики татарской народной песни: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2005. 236 с. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/92329.html> (дата обращения 30.05.2017).
4. Еремينا В.И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. 182 с.
5. Исхакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). Казань, 1997. 264 с.
6. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. М., 1981. 224 с.
7. Надиров И.Н. Поэтические особенности исторических и лирических песен // Поэтика татарского фольклора / Сост. Х.Ш. Махмутов. Казань, 1991. С. 5-22.
8. Нигметзянов М. Татарские народные песни. М., 1970. 178 с.
9. Русские народные песни / Сост. В.В. Варганова. М., 1988. 576 с.
10. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия: Сборник / Сост., подгот. текста Ал. Горелова. Л., 1984. 584 с.
11. Сафиуллин Я.Г. Сопоставление литератур // Теория литературы: словарь для студентов, специализирующихся по сравнительной и сопоставительной филологии. Казань, 2010. С. 97-99.
12. Татарские народные песни. Исторические и лирические песни / Сост. И.Н. Надиров. Казань, 1988. 488 с. (на татар. яз.).
13. Тукай Г. Народная литература // Тукай Г. Избранные произведения: В 2-х т. Казань, 2006. Т. 2. С. 189-204 (на татар. яз.).
14. Урманчеев Ф. Лиро-эпос татар Среднего Поволжья: основные проблемы изучения баитов. Казань, 2002. 256 с.
15. Шарипов А. Зарождение и становление системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII-XIV вв.). Казань, 2001. 364 с.
16. Шукуров Ш. Об изображении пророка Мухаммада и проблема сокрытия лика в средневековой культуре ислама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989. С. 252-267.
17. Amineva V.R., Ibragimov M.I., Nagumanova E.F., Khabibullina A.Z., Yuzmukhametova L.N. Aesthetic interference and untranslatability as concepts of comparative literary studies // The Social Sciences. 2015. № 10 (7). P. 1868-1872.

Поступила в редакцию 05.09.17

*A.Z. Khabibullina, E.F. Nagumanova*

#### PSYCHOLOGICAL PARALLELISM IN COMPARATIVE STUDY OF RUSSIAN AND TATAR FOLK LYRICISM

The article is devoted to a comparative study of lyrical poetry of Russian and Tatar folklore of the Middle Volga region. The actual material of the study was Russian lyrical lingering songs and Tatar folk long lingering songs – *жыр*. The article establishes that parallelism in the compositional structure of Russian and Tatar songs has differences: in the Russian song, it often precedes the other methods of creating imagery, in particular, the method of a stepped narrowing of images. However, there is no such thing in the poetics of the Tatar song. The expression of the inner self of the subject of the song is almost inseparable from the natural world, although the meaning of analogies and parallels between the images of nature and human feelings cannot always be understood and explained. In its own way parallelism in Tatar songs reveals some of the characteristics of national identity and the psychology of people. The substantive and formal

difference in parallelism in the songs of different peoples allows us to talk about the uniqueness of subject-object relations in the figurative system of lyric songs.

*Keywords:* parallelism, comparative poetics, Russian folk songs, Tatar folk songs, Subject.

Хабибуллина Алсу Зарифовна,  
кандидат филологических наук, доцент  
E-mail: Alsu\_Zarifovna@mail.ru

Нагуманова Эльвира Фирдавильевна,  
кандидат филологических наук, доцент  
E-mail: ehlviran@yandex.ru

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
420008, Россия, г. Казань, ул. Кремлевская, 18

Khabibullina A.Z.,  
Candidate of Philology, Associate Professor  
E-mail: Alsu\_Zarifovna@mail.ru

Nagumanova E.F.,  
Candidate of Philology, Associate Professor  
E-mail: ehlviran@yandex.ru

Kazan (Volga region) Federal University  
Kremlyovskaya st., 18, Kazan, Russia, 420008