

Я никогда не перестану удивляться и поражаться чудом, имя которому Константин Иванов. О нём я сужу не только по его широкой славе, а по свету, звучанию, аромату, по сути каждой его поэтической строки. Ибо как сопереводчик «Нарспи» на башкирский язык я испытывал неописуемый праздник в себе от прикосновения к этому шедевр, от причастности к нему.

В Иванове я вижу высшее проявление раскованного творящего духа нации. Он дал беспредельную свободу чувашскому слову и долговечную жизнь ему. Это был неповторимый взлёт.

Мустай КАРИМ, народный поэт Башкортостана

В творчестве Константина Иванова меня привлекает чудо не «реконструированного», а «вновь обретенного», «возвращенного нам», именно такого изначального поэтического отношения к космосу. Поражает то, что юноша сумел совершить это чудо в абсолютно зрелой форме, несмотря на то, что он не мог опираться на многовековое развитие письменной традиции или противопоставить свое «возвращение к источникам» слишком «утонченной и отвлеченной цивилизации»... Ощущается присутствие где-то «за текстом» очень сложной и очень «серьезной», тысячелетиями складывавшейся символики...

Леон РОБЕЛЬ, французский поэт и критик

Гений народа (да, без всякого преувеличения, это был гений), прежде всего проявившийся в «Нарспи», так же как кипучая деятельность Яковлева, только в иное время, в иных условиях и иными средствами, – определил судьбу всей чувашской культуры. Он вдохнул в народ веру в свои творческие возможности, разбудил своей волшебной свирелью потенциальные силы.

Петр ХУЗАНГАЙ, народный поэт Чувашии

Язык Иванова – это кристально чистый, настоящий язык поэзии, «точная копия» крестьянского языка, в нем не найдешь специально придуманных слов, для него чудно ложное искусство. Действительно, хоть и в книгах Иванова чувствуется влияние чувашских народных песен, это есть своеобразие языка; написать поэтическими средствами так образно, словно вышитый платок, может только действительно значимый, достигнувший мирового масштаба поэт.

В творчестве Иванова проявились народность языка, его самые добрые, чистые, святые помыслы и дела, а также поднятые на литературный Парнас самые лучшие формы народного языка. Все это неразрывно связано в таланте Иванова.

Андраш РОНА-ТАШ, венгерский исследователь

Министерство культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики

Министерство образования и молодежной политики
Чувашской Республики

Чувашский государственный институт гуманитарных наук
Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова

**КОНСТАНТИН ИВАНОВ
И ЧУВАШСКИЙ МИР
(в контексте национальных культур)**

Материалы Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием, посвященной 125-летию
со дня рождения классика чувашской поэзии
Константина Васильевича Иванова
(г. Чебоксары, 27 мая 2015 г.)

Чебоксары 2015

Чăваш Республикин культура, национальноçсен ёçёсен
тата архив ёçён министерстви

Чăваш Республикин вёрену тата çамрайсен
политикин министерстви

Чăваш патшалăх гуманитари ёслăлăхёсен институтё
И.Н. Ульянов ячёллё Чăваш патшалăх университетё

КОНСТАНТИН ИВАНОВ
ТАТА ЧĂВАШ ТЁНЧИ
(наци культурисен контекстёнче)

Чăваш поэзийён классикё Константин Васильевич Иванов
çуралнăранпа 125 çул çитнине халалланă Раçсей шайёнчи
ёслăлăхпа практика конференци материалёсем
(Шупашкар хули, 2015 çулхи çу уйăхён 27-мёшё)

Шупашкар 2015

УДК 821.512.111.0
ББК 83.3(2Рос=Чув)
К 65

*Печатается по решению Ученого совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук*

Составитель и ответственный редактор
кандидат филологических наук И.Ю. Кириллова

Константин Иванов и чувашский мир : (в контексте национальных культур) = Константин Иванов тата чăваш тĕнчи : (наци культурисен контекстĕнче) : Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Чебоксары, 27 мая 2015 г.) / сост. и отв. ред. И.Ю. Кириллова; ЧГИГН. – Чебоксары: ЧГИГН, 2015. – 276 с.

Сборник составлен на основе материалов конференции, посвященной 125-летию со дня рождения классика чувашской поэзии Константина Иванова (1890–1915). В него вошли статьи о жизни и творчестве поэта и исследования, посвященные своеобразию его художественного мира, поэзии в контексте национальных литератур и культур. Затронуты вопросы развития фольклора и литературы тюркских и финно-угорских народов.

Издание адресовано работникам науки, культуры, образовательных учреждений, а также всем, кто интересуется отечественным и региональным литературоведением и фольклористикой.

ISBN 978–5–87677–205–3

© Чувашский государственный
институт гуманитарных наук, 2015

Предисловие

Творческое наследие Константина Иванова составляет гордость чувашского народа. Для нас он не только великий поэт, но и олицетворение трагической судьбы народа, его символ и голос, выразитель всеобъемлющей души и духа нации. Его имя навеки связано с прошлым, настоящим и будущим национальной культуры.

Неисчерпаемая сила влияния поэзии К.В. Иванова, бессмертные строки его произведений, которые волнуют сердца читателей на протяжении века, – яркое свидетельство его гениальности. Поэт сумел найти ответы на самые сложные вопросы своей эпохи, подобрав самые нужные слова и образы, не устаревающие на протяжении веков. И сегодня, перечитывая поэму «Нарспи», мы открываем для себя новые грани его творчества.

Ни один юбилей поэта не проходит не замеченным в среде научной и творческой интеллигенции Чувашии. Принимая во внимание большой вклад Константина Иванова в мировую литературу, 100-летие со дня его рождения было отмечено под эгидой международной организации ЮНЕСКО. С целью увековечения памяти и творческого наследия великого чувашского поэта и в связи с 125-летием со дня его рождения 2015 год объявлен в Чувашской Республике Годом К.В. Иванова. Это знак глубокого уважения к поэту.

В день рождения К. Иванова в Чувашском государственном институте гуманитарных наук прошла Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Константин Иванов и чувашский мир: (в контексте национальных культур)», которая стала настоящим праздником для читателей национальной поэзии. На форум собрались известные ученые, писатели, журналисты, деятели культуры и образования, приехавшие из разных городов, но хранящие в своем сердце глубокое уважение и любовь к чувашскому поэту. Уважаемые гости представили такие города России, как

Москва, Казань, Тюмень, Ижевск, Йошкар-Ола, Ульяновск, Чебоксары, а также Кырларели и Эдирне (Турция). Участниками конференции обсуждались следующие вопросы: состояние и перспективы изучения жизни и творческого наследия К. Иванова, тайна его поэмы «Нарспи», традиции поэта и литературные взаимосвязи, наследие К. Иванова в искусстве и информационно-образовательном пространстве. Также были затронуты проблемы развития фольклора и литературы тюркских и финно-угорских народов.

Творчество К. Иванова глубоко и всесторонне изучалось на протяжении целого века. Но в том и состоит гениальность поэта, что его наследие и судьба продолжают волновать исследователей новых поколений, давая им материал для новых открытий. Прошедшая конференция показала, что чувашская филологическая наука развивается, были подведены некоторые итоги работы и обозначены задачи, которые предстоит решить в ближайшем будущем.

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Ю.М. Артемьев (Чебоксары, Россия)

ЛЕРМОНТОВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА ИВАНОВА

В 1908 г. в Симбирской чувашской учительской школе увидела свет первая антология чувашской поэзии, в которой львиную долю занимали переведенные на чувашский язык произведения М.Ю. Лермонтова. Авторами переводов были Константин Иванов и Николай Васильев (Шубоссинни). Выбор лермонтовских стихотворений для перевода у К. Иванова не был случайным. Тем не менее в этом выборе до сих пор таится некоторая загадка: почему именно творчество Лермонтова обвораживало и притягивало к себе семнадцатилетнего поэта? К примеру, многие сверстники Константина (Г. Кореньков, братья Турхан и др.) свой творческий путь начинают с переводов или подражания Пушкину. В этом смысле влияние Пушкина на чувашскую словесность было гораздо сильнее. Что касается лермонтовской музыки, определяющую, пожалуй, роль она сыграла в лирико-философской поэзии еще одного одаренного поэта – Федора Павлова. В то время, когда Константин Иванов перевел семь стихотворений и поэму Лермонтова, русская литература, пережившая свой серебряный век, взрастила целую плеяду блистательных поэтов, прозаиков и драматургов. Среди них были приверженцы критического реализма, символисты и футуристы, а также представители других литературно-творческих направлений и течений. Поэтому логичнее предположить, что Иванов должен был прежде всего откликнуться на злободневные вопросы времени, отразить в своем творчестве общественно-

политические реалии, а в душе поэта так или иначе могли бы найти отзвук революционные лозунги и потрясения. Прав был Иван Яковлевич, когда характеризовал политическое мировосприятие Константина как «консервативно настроенное». Эстетические, литературно-художественные пристрастия и интересы юного поэта были неразрывно связаны с проблемами нравственности, морали, источником вдохновения явились так называемые «вечные» вопросы: жизнь и смерть, любовь и ненависть, добро и зло и т.д. Отсюда тщательный подбор произведений для перевода. Кроме Лермонтова, Константин перевел лучшие образцы классической русской поэзии середины XIX в. – Некрасова, Огарева, Майкова, а из современников только один поэт, Константин Бальмонт, привлек внимание чувашского поэта. Что касается различных явлений русской поэзии декадентства, которое тогда было на слуху и являлось объектом постоянных дискуссий, эпатажных и скандальных историй, споров на страницах печати, Константин признавался, что «они не затрагивают струн его души, он не ощущает сладости их поэзии». Поэтому в творческом наследии чувашского поэта мы не находим не только мало-мальски заметных следов влияния, но и повышенного интереса к русской поэзии Серебряного века. Константин Иванов уже в самом начале творческого пути был захвачен поэзией Лермонтова, которая дышит скепсисом и неизбывной печалью, где доминирует мотив одиночества и герой сознательно бросает вызов времени, обстоятельствам и окружающей среде. Мы не замечаем в творческом опыте Константина Иванова так называемого периода учебы, подготовительных «упражнений» ни в собственных оригинальных сочинениях, ни в переводных текстах. Поэт творил как бы «с чистого листа»: практически все, что известно на сегодняшний день из его наследия, было им написано за полгода, т.е. в конце 1907 – начале 1908 г. Никакими реальными фактами мы не располагаем, хотя есть ряд свидетелей, утверждавших, что Константин начал сочинять еще в годы учебы в подготовительном классе. Одно только можно предположить: до первых переводческих опытов Константин проштудировал все творческое наследие Лермонтова, он долгое время жил в художественном мире русского поэта. Поэтому выбор

стихотворений для перевода у него не вызвал ни малейших затруднений. Он выбирал то, что задевало тончайшие струны собственной души, находило глубокий отзвук, помогало выразить выстраданное, накопленное за недолгую, но насыщенную переживаниями и внутренним напряжением жизнь. А духовное становление поэта шло интенсивно, как и у любимого поэта, писавшего: «Я раньше начал, кончу ране». Неслучайно в том же 1907 г. юный поэт как бы от лица «старого леса» с грустью размышлял:

От тяжелых мук и горя
Погружаюсь я в раздумье:
Где ты, время золотое?
Где вы, годы молодые?
Юность светлая, дни счастья
Миновали сном прекрасным.
А теперь – одни страданья
Тучей черной надо мною.

В тональности стиха, минорной доминанте мироощущения лирического героя, рефлексивности мысли – во всем присутствуют следы диалога с Лермонтовым. А разве через стихи Лермонтова, перенося их на чувашскую почву, он не высказывает сокровенных тайн собственной души?! Более того, юный поэт впервые проверяет, раскрывает и так раскованно приводит в движение «дремлющие» мощные пласты и энергетику чувашского слова. Буквально каждое стихотворение Лермонтова, звучащее в устах чувашского поэта, обогащенное и расцвеченное иноязычной мелодикой и средствами, в самом переводчике пробуждало веру в себя и безграничный дух родного народа. Думается, при этом семнадцатилетний поэт размышлял и о том, хватит ли у него сил и божественного огня для выполнения ниспосланной свыше миссии. А какое множество нитей связывало его с лермонтовской музой, с его идолом, мирозерцанием, наполненным горечью и безверием?! Эти драгоценные часы общения с поэзией русского гения, погружения в его необъятный художественный и философский мир давали чувашскому поэту то, чего не находил он ни у одного художника слова, включая и Пушкина. В самый напряженный, в творческом отношении продуктивный, но короткий период своей жизни Константин жил Лермонтовым, он до

мельчайших подробностей и фактов знал биографию, личную жизнь русского поэта. Сегодня можно уверенно сказать: в целом ряде судьбоносных перипетий и поворотных событий лермонтовской жизни он подсознательно искал и находил много такого, что как бы «повторялось» (как знак свыше) в его собственной судьбе. Начнем с того, что он удачно «выбрал» родителей и с «младых ногтей» не сталкивался с материальными трудностями и нуждой. Это способствовало свободному развитию интеллекта и формированию независимого характера, при этом в Константине никогда не замечалось проявления высокомерия и кичливости. Обстоятельства и условия жизни, в которых родился и рос Константин Иванов, для чувашской действительности были почти равнозначны лермонтовским: это барский особняк бабушки, великолепные условия для развития духа, аура любви и душевной теплоты. Нельзя упускать из виду и то, что Константин с детства имел слабое здоровье и у родителей было сомнение, выживет ли он. И только после трехлетнего возраста мальчик начал поправляться и встал постепенно на ноги. Из биографии Лермонтова мы также знаем, что он, будучи еще совсем маленьким, страдал от золотухи. Бабушка, панически боявшаяся за здоровье мальчика, три раза возила его на Кавказские Минеральные Воды, где серные ванны и перемена климата помогли преодолеть тяжелую болезнь внука. Эта удивительная «параллель» прослеживается даже в мгновенно вспыхнувшем чувстве любви к юным особам, в обоих случаях связанным родственными узами, хотя эти увлечения, как у Лермонтова, так и у Иванова, не переросли в брачный союз, но явились искоркой творческого вдохновения. Кажется, что факт прекращения Лермонтовым при загадочных обстоятельствах учебы в Московском университете также для Константина, исключенного из Симбирской чувашской школы, мог казаться чем-то знаковым явлением, предзнаменованием судьбы. Надо ли говорить о том, что Константин, как и Лермонтов, обладал даром живописца и был художником.

И наконец, можно предположить, что оба поэта глубоко чувствовали, что они недолгие гости на этой грешной земле. В словах русского гения «я раньше начал, кончу ране»

Константин подсознательно предугадывал собственную судьбу. Ведь в лирико-философских стихотворениях Лермонтова, как правило, герой-одиночка нередко бросает вызов толпе, сплоченному бездушному большинству. Не понятый и осуждаемый этим большинством, он внутренне готов к трагическому финалу, чтобы «забыться и заснуть». Но этот герой не человек, испытывающий гедонистические чувства от одиночества и покоя. Он, как одинокий парус «мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой». Из-под пера Константина Иванова стихотворение «Парус» предстает совершенным образцом переводческого искусства. Удивительно тонко и бережно он передает музыку стиха, глубоко чувствует его лирико-философскую тональность. Можно только предположить, каких колоссальных усилий, проникновенности и мастерства потребовала передача этого перла поэзии на чувашском языке, который еще не располагал достаточным арсеналом выразительных средств и изобразительных приемов, разработанной палитрой красок, а главное – традицией философской медитации. Гениальная интуиция подсказывала Константину, что единственным и главным источником для восполнения недостатка художественно-изобразительных средств является фольклор, тысячелетняя поэзия родного народа. Именно опираясь на эти традиции, щедро черпая из этого неиссякаемого источника, чувашский гений сумел совершить небывалый доселе прорыв к «пространствам» общечеловеческих эстетических и духовных ценностей, совершил мощный сдвиг, устранив «естественные» пробелы в становлении и развитии литературно-художественного сознания чувашского народа. Подобные аналогии имеют место и в развитых литературах, когда творчество одного выдающегося художника восполняет «выпавшее» звено (направление, течение) в национальном историко-литературном процессе. В данном случае выбранные для перевода стихотворения имели колоссальное значение для того, чтобы «скрестив» с иноязычными духовными ценностями, качественно изменить, «обновить» и расширить плацдарм национального литературно-художественного сознания. До Константина Иванова в художественном мышлении и восприятии литераторов

доминантой и основой являлось традиционно-патриархальное начало, коренившееся на чувстве коллективизма, что сильно нивелировало личностное начало. Константин Иванов прекрасно понимал, что проблема не только в субъективных желаниях автора, его произвольном творческом намерении, но в решающей степени и в восприятии читателя, продукта этнопедагогики и этнопсихологии, т.е. пишущий и читающий должны понимать друг друга. Идея «автономности» и свободы личности, необъятный внутренний мир лирического героя и поэтическое «Я» самого автора явились, пожалуй, главным для Иванова открытием в творческом наследии Лермонтова. Бунтарский дух образа одинокого паруса («Парус») или утеса-великана, на груди которого ночевала тучка золотая («Утес»), ангела, который «душу младую в объятиях нес для мира печали и слез» («Ангел») – во всех этих образах Константина обвораживает и притягивает важная черта личности – сила воли и несгибаемость духа. Этот дух привлекателен и в минуты проявления слабости, как тот же утес, когда тучка золотая утром в путь умчалась, «стоит, задумался глубоко, и тихонько плачет он в пустыне». Ведь он веками стоит здесь без движения, одиноко и невыносимо истосковался по «человеческому» теплу, чувству нежности и близости.

А разве летящий по ночному небу ангел, святой песне которого внемлют «и месяц, и звезды, и тучи толпой», не одинок в бескрайнем космическом пространстве?! Идею этого стихотворения переводчик связывал с завершающими двумя строчками: сам того не замечая, ангел в «младую душу» заронил звуки неземной песни:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Не следует забывать: переводы стихотворений и поэмы «Песни про купца Калашникова...» осуществлялись синхронно с реализацией творческих замыслов собственных оригинальных произведений автора – поэмы «Нарспи», баллад «Вдова»,

«Железная мялка», трагедии «Раб дьявола» и др. Поэтому встреча и диалог двух разноязычных словесных культур происходили «одномоментно», в едином идейно-художественном мире чувашского поэта (а в физическом смысле – в пространстве одного стола). Нетрудно себе представить, как этот разноэтничный и разноязычный жизненный материал в переводческо-творческом процессе пережигался, переплавлялся в одном тигле, а образы лермонтовских героев-одиночек, бунтарей и важнейшие философские идеи плавно «перетекали» в пластический художественно-философский (чувашский) мир, воссоздаваемый Константином Ивановым. И разве не глазами Степана Калашникова, не его ценностными критериями воспринимает традиционно-патриархальные обычаи и порядки чувашской действительности одиночка-бунтарь Нарспи?! Когда поэт переводил строчки из стихотворения «Ангел»: «И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли» (Кунти кичем юрӑсем ун чӑрине витеймен) – уже в душе вынашивал образ бессмертной Нарспи. Она также в столь юном возрасте осознает несправедливость и несовершенство господствующих социальных и нравственных норм и предписаний «мира печали и слез», а поняв это, решительно встает против них.

В каждом из стихотворений Лермонтова, составивших своеобразный «цикл», Константин Иванов находил источник для творческого вдохновения. Именно в решающей степени черпая из этого мощного источника, чувашский поэт берет ориентир на вершинные ценности общечеловеческого духа, за кратчайший отрезок времени создает произведения, отмеченные печатью бессмертия. Как и свой любимый поэт Лермонтов, он испытывает возможности пера в разных жанровых формах, кроме лирики и эпоса, осваивает очень сложную, отсутствовавшую до него в чувашской литературе форму трагедии («Раб дьявола»). Так, к весне 1908 г. он практически написал все свои произведения, за исключением нескольких, предназначенных для использования в учебном процессе и фольклорных записей. Но первыми суждено было увидеть свет в виде печатной продукции образцам переводческого искусства, лермонтовским поэтическим

произведениям. Иван Яковлевич, как никто, хорошо понимал историческое значение изданий переводных произведений Лермонтова на чувашском языке и не жалел ни сил, ни времени, ни средств для реализации этой цели. В апреле 1908 г. в Симбирской типографии был напечатан тираж книги под названием «“Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова” и другие стихотворения М.Ю. Лермонтова на чувашском языке». Большинство произведений из сборника было переведено Константином Ивановым, и переводчиком нескольких стихотворений являлся Н. Васильев.

Издание этой своеобразной антологии чувашской поэзии явилось знаменательным историческим событием и наметило вектор развития чувашской словесности.

В.Г. Родионов (Чебоксары, Россия)

ЭТНИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ИВАНОВА (КАШКЫРА) И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

1

Как утверждал основатель аналитической психологии К.Г. Юнг, имеются две совершенно различные возможности возникновения художественного произведения: либо материал всецело подчинён творческой воле писателя, либо последний покорно следует за героями произведения. В первом случае властвует полностью контролируемое автором его сознание, а во втором – «произведения буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой» [29, с. 27]. Здесь импульс художественного творчества, как лава, прорывается из глубин бессознательного. «Произведение приносит с собой форму, – описывает К.Г. Юнг особенности второго вида художественного творчества, – что он хотел бы добавить от себя, отмечается, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему» [Там же]. Далее ученый пишет, что в подобных случаях писатель ставит себя ниже, чем свое художественное творение, считает себя подчиненной личностью, попавшей в поле притяжения чужой воли, прежде всего коллективного бессознательного.

По определению Г. Деврё, этническое бессознательное – это часть бессознательного сегмента психики индивида, общая с другими членами его культурной общины. Этническое бессознательное состоит из материала, который каждое новое поколение учится репрессировать в соответствии с требованием преобладающих культурных образцов. Как считает С.В. Лурье, с целью сохранения устойчивости этнической картины мира «в этническом бессознательном должны быть заложены механизмы, поддерживающие внутреннюю целостность этнической картины мира, подобно как индивидуальные защитные механизмы сохраняют целостность психики отдельного человека» [11, с. 280–281]. В критической ситуации этнос с хорошо налаженным механизмом психологической защиты может бессозна-

тельно воспроизвести целый комплекс реакций, эмоций, поступков, которые в прошлом в похожей ситуации дали возможность пережить ее с наименьшими потерями [11, с. 287].

Из всего сказанного следует заключить, что в талантливо написанном произведении с сильным этническим бессознательным в той или иной степени должны быть маркированы угроза для функционирования этноса и формы ее преодоления. Модель действия специфических защитных механизмов русского этноса С.В. Лурье иллюстрирует на примере «Казачьей колыбельной песни» М.Ю. Лермонтова: «Маркируется ли таким образом реальная угроза или мифическая, адекватны ли защитные действия, способны ли они в действительности устранять угрозу, – в некотором смысле неважно. Во всяком случае менее важно, чем факт ее маркировки сам по себе – локализация ее в определенных точках и сознание того, что какие-то действия способны угрозу предотвратить» [11, с. 288]. Действительно, в казачьей среде с малых лет воспитывали будущих воинов-защитников.

Чувашская реальность отличалась тем, что во времена Золотой Орды и Казанского ханства народ испытывал различные бедствия от очередных набегов и разорений ханских «опричников». Такие события у чувашей назывались *çуй*: «В старину, когда вспыхивал *çуй*, нападавшие жгли деревни, резали и поедали скот, убивали людей, оставшиеся в живых скрывались в лесах и оврагах» [2, с. 202]. В более спокойные времена каждое посещение ханских людей с нукерами заканчивалось уводом самых красивых девушек либо в рабство (*хӳрхӳм* – рабыня), либо в наложницы. Сохранились различные варианты преданий об уводе девушек на чужбину [29]. Во многих из них героиня исполняет песню о своей горькой доле и, не желая смириться с обстоятельствами, топится в реке. Вода в этих песнях, называемых *пейӳт*, символизирует границу двух миров: своего и чужого. Фабула подобных произведений (предание + песня) подчиняется следующей структуре: прозаический рассказ об уводе девушки из родного дома и песня девушки с ее предсмертными пожеланиями. Классический образец такого предания с песней был опубликован В.К. Магницким еще в 1882 г. [12].

Вот чувашский вариант песни: *Ай, аттеçем, аннеçем, / Аттем-аннем пулмарё те, / Мана ыр кунсем пулмарёç. / Ахах ятăм – пулмарё. / Мерчен ятăм – юхмарё. / Хурăн çырли пиçнĕ чух / Хурăнташсенчен уйăрчĕ. / Тантă кĕнчи пиçнĕ чух / Тантăшсенчен уйăрчĕ. / Ай-хай, чунăм, çамрăк чун, / Кантăр пекех ўсрёмёр, / Пуса пекех уйăрчĕ. / Ай, аттеçем, аннеçем, / Ай, пиччеçем, инкеçем, / Эсир мана курас сук. / Манăн пуçри нухратăм / Атăл тĕпне сарăлтăр. / Манăн умри кĕмĕл тенкĕ / Атăл тĕпне сұтăлтăр.* Песня по содержанию близка к поминальной (*юпа юрри*) и причитаниям невесты на свадьбе в доме родителей (*хĕр хўхлевĕ*). Объединяет данные жанры мотив расставания с отчим домом и родными людьми. Уход девушки в мир *çичĕ ют* (чужие люди, в том числе члены рода после седьмого колена) трагически завершался в следующих случаях: если насильственно уводили в иноэтничный (татарский, марийский) мир, если родные люди (брат сироты > алчные родители) продавали ее чужим людям из своей же среды. В опубликованном В.К. Магницким варианте нежеланным мужем является мариец, а алчным родственником – брат девушки-сиротки. В результате появления трансформированных образов родственников (они не защищают девушку, а, наоборот, выдают ее замуж насильно) создается новый образ защитника, который любит несчастную по-настоящему. Подобный герой в чувашской беллетристике появляется в 80-е же гг. XIX в. Лирическая героиня упомянутого пеита обращается к любимому (*Ай-хай, чунăм, çамрăк чун*), с которым слита духовно. Таким возлюбленным главной героини (Кăдерин) представлен бедный и красивый Кузьма из повести И. Юркина «Этем пырĕ тутă та куçĕ выçă» (Сыт человек, да глаза голодны; 1889). Кузьма, сын Чибер Анны (*Чибер Анна ывăлĕ Куçма*), в чувашской литературе – один из первых защитников насильно выданных замуж девушек. Повесть имеет несложную фабулу. Волостной глава (Педэр Петрович) желает выдать дочь за неприглядного сына богача. Кăдерин же любит бедняка Кузьму, сильного и красивого. Последнего по вине главы сажают в тюрьму. Кăдерин и Кузьма проклинают Педэра Петровича за то, что он оклеветал честного человека. Божья ка-

ра наступает: на него обрушивается потолок ветхого здания волостного правления. Влюбленные остаются вместе.

В подобных произведениях, сочиненных в конце XIX – начале XX в., родители девушки ищут для неё жениха, как правило, богатого, пусть даже некрасивого и в годах. Из множества произведений назовем некоторые: это повести «Ануш» (1900) О. Романова и «Асәна-аннёне хисепле, хәнах аван пулё» (Чти родителей, себе же будет хорошо; 1900) Н. Кедрова; поэмы «Варуҫси» (1902) Я. Турхана, «Тырă пулнă ҫул» (Урожайный год, 1905) Т. Кириллова, «Елик» (1906) М. Трубиной, «Янтрак янтравё» (Дурная слава Яндрака, 1907–1908) Н. Шубоссинни, «Нарспи» (1907–1908) К. Иванова (Кашкыра), «Эрине» (1914) В. Мача, «Элихун» (Селиме) (1912–1918) И. Тхти, драмы «Авлану» (Женитьба, 1902) Г. Комиссарова (Вандера), «Улахра» (На посиделках, 1916) и «Айтар» (1926) П. Осипова, «Ялта» (В деревне, 1920) Ф. Павлова; трагедии «Силпи – пәлхар пики» (Сильби – дочь болгарского царя, 1918–1921) и «Вайлисен айәпё» (Вина сильных, 1918–1921) Г. Тал-Мрза. Симпатии читателей всегда на стороне несчастной девушки и ее возлюбленного (он красивый и сильный, но из бедных). Они отстаивают своё право на духовную свободу, ценят теплоту человеческих отношений и взаимопонимание. Эти качества, как утверждают писатели, важнее в людях, чем любовь к деньгам, стремление к материальному богатству.

Вышесказанное можно обобщить в виде следующих тезисов.

1. Одним из маркеров предотвращения внешней угрозы чувашскому этносу в Средние века были исторические предания-песни о борьбе с иноплеменными захватчиками.

2. В новых исторических условиях (XVIII–XIX вв.) специфические защитные механизмы чувашского этноса были направлены на преодоление реальной угрозы (конфессиональное и социальное расщепление целостности этноса), в результате трансформировались образы врага *ҫичё ют* (*тутар* > *ҫармăс* > *пуян та ватӑ чӑваш*) и защитников, благодетелей (родственники > родители > любимый парень). К примеру, в легенде-предании «Качи ҫăви» (Могила Качи, 1894) Н. Ашмарина повествуется о любви чуваша Качи к татарке Мерчень. Девушка просит

доказать искренность чувства посягательством на священное дерево (срубить ветки дуба Киремети). Совершив святотатственный поступок по наказу любимой девушки, Качи погибает, а Мерчень от сознания своей вины сходит с ума. В пьесе «Женитьба» Г. Комиссарова (Вандера) к простой деревенской девушке сватается обрусевший купец-чуваши. К сожалению, конец пьесы не сохранился. Учитывая ремарку в начале произведения («Последние действия происходят в Сибири»), можно полагать, что сорокалетний жених убит (скорее всего, возлюбленным невесты). Мотив здесь явно этносоциальный.

Возникает закономерный вопрос: почему образ *атте-анне* (отец-мать) в позднейших текстах обрел отрицательные черты противящихся счастью молодых людей? Ответ следует искать в особенностях культуры и эпохи (конец XIX – начало XX в.).

По определению современного культуролога Ю.С. Степанова, поддерживающего теорию американского этнолога М. Мид, имеются три типа разностадийных культур: постфигуративный, кофигуративный и префигуративный. Постфигуративная культура – это такая культура, где изменения протекают очень медленно. Прошлое взрослых оказывается будущим каждого нового поколения, прожитое ими – это схема будущего для их детей. В кофигуративной культуре преобладающей моделью поведения для людей, принадлежащих к данному обществу, является поведение современников и их соседей. В префигуративной же культуре взрослые учатся у своих детей [26, с. 821].

Процесс перехода культуры чувашского этноса от первого типа к следующему (кофигуративному) хорошо прослеживается на таком элементе обрядового комплекса *туй* (свадьба), как сватовство и калым (*хулъм укџи*). Об особенностях чувашского сватовства в 70-х гг. XVIII в. оставил некоторые записи И.Г. Георги. «Ежели кто вздумает жениться, то сват торгует девку очень крепко, – сообщает академик. – Обыкновенная невестам цена простирается от двадцати до пятидесяти рублей, но некоторые за пять и за десять рублей получают также себе жен. Напротив того, богатые дают за невесту и до восьмидесяти рублей. Невестино приданое, состоящее в дворовом скоте, домашней утвари и одеянии, бывает почти равно платимым за

нее женихом деньгам» [4, с. 175]. Далее этнограф сообщает, что «муж имеет во всем полную власть, а жена должна повиноваться ему без всякого прекословия, в рассуждении чего и не бывает почти никаких в семействе ссор» [4, с. 176].

В очерке «Быт и верования чувашей Симбирской губернии» (1783) землемер К. Милькович впервые сообщает, что жених и невеста до свадьбы никогда не виделись, за них решали их родители [17, с. 490]. В другой статье («Историческое описание о Казанской губернии», 1804) он заключает, что, следуя обычаю, чувашаи тратят большие деньги за невесту и, соответственно, разоряются.

Имеется обобщенное исследование о народах Поволжья И.И. Лепехина, который собирал материал в 1768–1769 гг. «В женитьбе своих детей отцы имеют совершенную власть и не требуют на то ни малейшего детей согласия», – сообщает русский путешественник и ученый о мордве и чувашах. По его утверждению, обручение или помолвка у этих народов бывает еще в малолетстве детей и практикуется многоженство [10, с. 215–217].

Определенный сдвиг в сторону изменения главных причин брака произошел в XIX в. В очерке А. Фукс «Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии» (1840) рассказывается о парне, который хотел жениться на девушке из своей же деревни. «Нежная мать приняла сторону его сердца, но отец не соглашался и приходил в отчаяние... Он утверждал, что родителям стыдно выдавать дочерей или женить сыновей в своих деревнях: все могут подумать, будто они любили друг друга до свадьбы» [25, с. 33]. Из очерка В.А. Сбоева «Заметки о чувашах» (1848–1850) можно узнать, что в середине XIX в. кража невесты происходила с согласия обеих сторон: «Ни один чувашенин не решится на кражу невесты без согласия своих родителей или (если их уже нет) ближайших родственников. И чувашка не позволит украсть себя без предварительных переговоров и статей» [24, с. 26]. (Утверждение В.А. Сбоева о том, что у чувашей кража невест употребительна с незапамятных времен, не соответствует действительности. Вышеназванная традиция, являясь чисто кочевнической, изжила

себя еще в период Казанского ханства. Чувашских девушек крали, наоборот, иноплеменные соседи-кочевники. Г. Тимофеев утверждал, что данный дикий обычай проник в чувашскую среду через татар.) Фактически данная форма женитьбы практиковалась из соображений экономии и способствовала упрощению традиционной свадебной церемонии.

Весьма информативна статья С. Михайлова (Яндуша) «Чувашские свадьбы» (1852). В ней сообщается такой факт: жених, высмотрев невесту, объявляет своим родителям, готовым его женить, что по нраву ему дочь такого-то старика из такой-то деревни, и просит их сватать ее по его назначению. Тут же в сноске автор добавляет, что «чуваши не очень смотрят на согласие дочерей и выдают их против воли, прельщаясь только калымом» [14, с.70]. Симпатия С. Михайлова (Яндуша) на стороне влюбленной молодежи, он радуется новому явлению: чувашские молодцы, которые раньше на возраст невесты не обращали внимания, стали выбирать девушек моложе себя (19–20 лет). Экономически выгодный холодный расчет постепенно стал вытесняться духовными ценностями и искренними чувствами молодого поколения. Отцы все реже являлись образцами для подражания для своих детей. Последние заимствовали у современников и соседних народов новые ценности, объявляя традиционные изжившими и не требующими дальнейшего развития (прежде всего чувашской религии и обрядовой системы).

Исследователь семейных отношений в чувашском обществе К.П. Прокопьев в 1903 г. пришел к следующему выводу: «С течением времени, когда чуваши стали усваивать взгляд на женщину как на правоспособную личность, калым в брачном деле потерял у них свой первоначальный смысл. В настоящее время он не определяет уже собою стоимости безличной рабы-женщины, а является, скорее, материальной помощью, оказываемой родными жениха родным невесты для снаряжения ее приданого. Весь калым уходит на это приданое, часто его даже не хватает. В этом виде калым является не оскорблением личности женщины, а, скорее, гарантией ее личных и имущественных прав. Теперь уже муж в чувашской семье не может деспотически обращаться с женою, как с вещью или бесправной рабыней»

[19, с. 45]. Следует поправить автора, что в чувашской семье женщина никогда не была в роли раба, она распоряжалась и управляла внутренней жизнью семьи: растила детей, готовила пищу, одевала и шила, в избе наводила чистоту.

По мере укрепления в чувашском обществе капиталистических отношений разрушалась традиционная форма – большая семья, возрастала роль личного, в том числе правового, сознания. Появилась острая необходимость психологической защиты этнофоров в новой действительности. На уровне этнического бессознательного складывались обновленные образы врагов и друзей, благодетелей, поля действия, противодействующей силы и т.д. Новое представление о бытии, присущее каждому члену этноса, выражалось через письменную словесную культуру, мифологию и идеологию. Оно своеобразно запечатлено в поступках, действиях героев художественной литературы [11, с. 288]. В условиях перехода культуры от постфигуративного типа к кофигуративному (о проблемах переходного периода А.В. Михайлов пишет, что «переходы характеризуются не „переходностью“, а резким столкновением и даже борьбой различных художественных и мировоззренческих тенденций, где справедливо говорить не о переходе, а о переломе в ходе развития» [13]) вырабатывалась новая художественно-поэтическая парадигма, ориентированная на новые соотношения индивидуально-личностного и коллективного, новые парадигмы литературного хронотопа.

Итак, модернизированная художественно-поэтическая парадигма чувашской литературы сложилась в результате перехода чувашской культуры от первого типа ко второму (кофигуративному). Видоизменялись неконстантные концепты и мотивы, направленные на сохранение этнической целостности в новой действительности (конец XIX – начало XX в.).

Для перехода от теоретической части к конкретному анализу этнического бессознательного в творчестве К. Иванова (Кашкыра) и его современников следует освежить в памяти следующие, на наш взгляд, важные для продолжения исследования положения:

1. Защитные механизмы чувашского этноса в условиях формирования и развития капиталистических отношений в обществе способствовали трансформации традиционных концептов и образов по схеме «свой – чужой».

2. Широкое распространение просветительских идей в регионе (вторая половина XIX в.) способствовало переходу чувашской культуры от постфигуративного типа к кофигуративному.

3. Образ чувашской женщины в обществе развивался в направлении роста личностно-индивидуального и гражданско-правового сознания.

Согласно теории К.Г. Юнга, творческий автономный комплекс первоначально развивается совершенно неосознанно (на бессознательном уровне) и вторгается в сознание с правом автономного функционирования (от сознательных желаний творца он не зависит). Определить состав творческого автономного комплекса исследователь может лишь при изучении завершенного произведения. «Произведение являет нам разработанный образ в широчайшем смысле слова, – пишет К.Г. Юнг. – Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ. <...> В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?» [30, с. 32].

Прообраз (архетип) есть прежде всего мифологическая фигура (человек, демон, событие), повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Эти образы являются «сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков» [30, с. 33]. Прообразы создаются народом в борьбе за адаптацию, за выживание в этнофере. Эволюция одного такого образа чувашского этноса, связанного с выдачей девушек замуж, была рассмотрена в первом разделе данной работы. Модель развертывания фабулы подобного архетипа обнаруживается и в поэме «Нарспи» К. Иванова (Кашкыра), но она в своем сюжетном оформлении намного отличается от других схожих по фабуле произведений. Основные фабульные отличия: неудачное бегство; главная ге-

роиня убивает нелюбимого мужа; проклявшие дочь родители погибают от рук воров (отца Кэдерин настигает проклятие невинных детей). Образы в «Нарспи» более развернуты и относительно многочисленны, присутствуют психологические сцены и т.д.

Прежде всего нам следует искать ответ на вопрос: какие источники подпитывали ивановское творческое воображение в пору его становления и развития? «Творчество живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого создания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь...» [30, с. 29]. С этой целью следует группировать персонажи по принципу «свой – чужой» (по духовному родству): Нарспи, Сетнер, Сентти – образы положительные («свои»); Тыхтаман, Мигедер и его жена – отрицательные («чужие»: *çичё ют* + предатели из своей же среды). Попробуем истоки образов отмеченных двух противоположных групп людей найти в детских и юношеских годах автора поэмы «Нарспи».

Истоки образа «свой» (Нарспи). По воспоминаниям однокашницы поэта М. Трубиной, Кэстентин имел прозвище «Красна девица», очевидно, за по-девичьи спокойное поведение и красивую внешность [9, с. 76]. Его любили и в детстве, и в СЧУШ, он был обласкан обеими бабушками, а больше всех – сестрой отца Евгенией Николаевной (*Евкен*). Тётя научила любимого племянника читать и писать еще до школы, подарила ему грифель и другие школьные принадлежности. Сама она получила образование в школе Ивана Яковлевича, одновременно сдала экзамены экстерном в Казанской инородческой учительской семинарии [1, с. 94]. Это был волевой и целеустремленный человек, как и её прабабушка *Пъртта*. «В деревне не было женщины бойче, чем Пъртта, – записал Кэстентин в 1906 г. предание своего рода. – Всю деревню она

держала в своем повиновении. Все перед ней дрожали. Кого угодно она могла обрезать словом, а нет, так зазывала к себе, угощала на славу и выпроваживала. <...> Такою была наша прабабушка Пяртга!» (перевод Н.Ф. Данилова. – *В.Р.*) [6, с. 33]. В стиле повествования Кэстентина чувствуется определенная гордость за прабабушку отца. Ею гордились все потомки, в том числе и Евгения Николаевна. В 1901 г. она забрала племянника в свою школу (по воспоминаниям А. Федоровой, будущий поэт не хотел учиться в чужой деревне) и целенаправленно готовила его к поступлению в СЧУШ. За год проживания с тётёй в её учительской квартире у мальчика одиннадцати-двенадцати лет сложился в сознании романтический образ современной чувашской девушки, достойной наследницы харизматичной прабабушки.

Образ униженной и вечно покорной чувашской женщины в литературе выдуман пролетароцентричными писателями и критиками 20–30-х гг. XX в., которые всю дореволюционную жизнь и культуру чувашского народа представляли на уровне дикарства и примитивизма. Такого противопоставления не избежал, как известно, и М. Сеспель («Чувашской женщине»). Между тем была записана к тому времени целая серия исторических преданий и песен о чувашских девушках, сопротивлявшихся насильственным действиям врагов (об эволюции жанров и образов в указанных текстах было сказано в первом разделе данной статьи). «На днях я сходил в деревню Юраково и там разузнал о бывшей деве-воительнице Юраке и хочу о ней составить стихотворение», – сообщает Н.В. Никольскому в 1914 г. его корреспондент, поэт Е. Александров [15]. В эти же годы Н. Шелеби сочинил стихотворное предание «Эссепе» (о любви между чувашским царем и властительницей душ умерших девушек): *Мён пур вилнӗ хӗр чунне / Патша пулса тӑракан.*

И. Тхти записал предание, которое позже легло в основу поэмы «Элихун». В 1906 г. Н. Никольский опубликовал статью «Этнографический очерк Мильковича, писателя конца XVIII века, о чувашах», где приводится чувашское предание о легендарной дочери болгарского царя, жившей в *Хӗр хула* (Девичий город). Ряд фактов указывает на то, что очерк

К. Мильковича был хорошо известен автору созревающей тогда поэмы «Нарспи» (например, он знал легенду о булгаро-чувашском царе и т.д.). В рукопись «Тӑхӑрьял» (Девять деревень, 1900–1903), один экземпляр которой имелся в библиотеке СЧУШ, включены сказки о смекалистой и боевой девушке, победившей злых воров-разбойников. В рукописи были два варианта одной и той же сказки о сообразительной девушке и лесных разбойниках. Следует полагать, что на их основе поэт в 1907 г. намеревался написать стихотворение или поэму «Ватӑ вӑрман» (Старый лес), но отказался от этой затеи и приступил к созданию более динамичного и цельного образа – чувашской девушки (Нарспи). В таком случае положение В. Станьяла о том, что Тыхтаман являлся атаманом лесных разбойников, частично подтверждается. Очевидно, в процессе воплощения первоначального замысла поэта образ лесного разбойника трансформировался в образ богача-деспота из чувашской деревни Хужылга (*Хушӑлка*). И не случайно все события происходят в дремучем лесу (*ватӑ вӑрман*) или же на противоположных его окраинах: в Сильби (восточной части) и Хужылге (западной части). Все пути героев лежат через лес, и их психологическое состояние зеркально отражается в «поведении» *ватӑ вӑрман*. В отрывке незавершенного произведения «Ватӑ вӑрман шухӑшӑ» (Думы дремучего леса, 1907) имеется такое заключение Леса-героя: «А теперь одни страданья / Тучей черной надо мною». Эти страдания в первую очередь людей, а не очеловеченного образа.

В своей заметке «Паллӑ кӑнеке» (Замечательная книга, 1922) Ф. Павлов пишет: «В Симбирском чувашском музее есть замечательная рукопись. <...> Название рукописи – "Девять деревень. Свяжские чуваша". Составлено альшеевским учителем Григорием Тимофеевым. 8 июня 1900 г. <...> Четвертая тетрадь повествует о знаменитых предках чувашей – болгарах. В пятой тетради описывается мировоззрение чувашей...» [18, с. 303].

По воспоминаниям Н. Шубоссинни, они с Кэстентином с осени 1907 г. жили в школьной библиотеке, поэтому этим энциклопедическим трудом Г. Тимофеева могли пользоваться в любое время суток. Текстологический анализ и сравнение

произведений К. Иванова (Кашкыра) с фольклорными текстами Г. Тимофеева убеждают нас в том, что поэт глубоко освоил содержание рукописи «Девять деревень», творчески переработал материал с точки зрения своей концепции о человеке и мире [21, с. 18].

Итак, образ женщины (девушки) – борца за свою независимость (любовь, свободу) – представлен как в текстах фольклора, так и в письменной литературе. Подобный типаж мог войти в произрастающий творческий комплекс К. Иванова (Кашкыра) и из реальной действительности начала XX в. Например, в те годы в д. Кош-Елга был случай: в условиях безысходности одна чувашка отравила зельем своего ненавистного мужа. Вот как вспоминает Перасковья Васильевна, вторая младшая сестра поэта: «Квинтилиан пѣлтернѣ тӑрӑх, ”Нарспи” сюжетне Константин асаннерен илтнѣ. Вӑл хӑй ҫапла шутлатчѣ. Константин Хушӑлкара пулнӑ чух пѣр арӑм хӑйӗн курайман упӑшкине наркӑмӑш парса вѣлерни ҫинчен илтнѣ. Ҫакӑ, унӑн шухӑшӗпе, «Нарспи» поэмӑн никӗсӗ шутланать» [9, с. 24]. А с бывшими одноклассниками любимой тети Кэстентина произошло трагическое событие: по настоянию инспектора СЧУШ молодая учительница Агреппина была насильно выдана замуж за горбатого учителя школы. Вскоре непокорная жена застрелила нелюбимого супруга, а сама попала в психиатрическую лечебницу. На основе данного происшествия Г. Тал-Мрза написал трагедию «Вӑйлисен айӑпӗ» (Вина сильных, 1917–1921). Вот биографические данные прототипов персонажей: Еремеева Агреппина (22.06.1880, д. Альбусь-Сюрбеево Буинского уезда); Артемьев Степан Артемьевич (6.10.1878, д. Елюккасы Цивильского уезда); Герасимов Василий Герасимович (1.04.1879, с. Новые Алгаши Симбирского уезда). Все трое окончили СЧУШ в 1899 г. [1, с. 88]. М. Юман рассказал, что та стройная русоволосая девушка опекала маленького Кэстентина (очевидно, Агреппина была близкой подругой Евгении Николаевны). Неожиданная смерть тети (от болезни) и трагедия с ее подругой сильно потрясли мальчика (они были его покровительницами), и именно эта психологическая травма способствовала развитию его творческих способностей

(безвременно ушедшей из жизни тётке он посвятил свое первое стихотворение). Евгения Николаевна умерла перед зимними каникулами 1903/04 учебного года. После каникул в СЧУШ пошли слухи, что ученик I класса К. Иванов сочинил стихотворение о смерти своей родственницы.

В начале XX в. чувашские большие семьи стали распадаться. «В настоящее время патриархальность в семье пала, – заключает Г. Комиссаров (Вандер) в 1911 г. – После женитьбы сыновей последние редко живут в доме отца» [8, с. 365]. Там же он пишет, что невесту похищают в тех случаях, когда жених и невеста согласны соединиться брачным союзом, но нет никакой надежды на то, что родители невесты добровольно согласятся на этот брак. По сообщению Г. Тимофеева, как уже было отмечено, в те годы более половины семей создавались путем кражи невесты, т.е. без согласия родителей. Эти и другие факты окончательно подтверждают мысль, что в начале XX в. наступил переломный момент – начало перехода чувашской культуры от постфигуративного типа к кофигуративному. В условиях интенсивного распада кровнородственных и материальных связей появилась острая необходимость выдвижения идеи объединения членов этноса на новом уровне – духовном (в широком понимании). Эта необходимость прорывалась из глубин этнического бессознательного в сферу художественного творчества и автономно произрастала в душе такого гениального художника слова, как Кэстентин Иванов (Кашкыр). Неожиданная смерть Евгении Николаевны, которая для тринадцатилетнего подростка являлась идеалом девушки, спровоцировала в творческом воображении пробуждение таланта и привела сложившийся идеал-образ «в движение». Первая попытка неискушённого в сюжетостроении стихотворца (имеется в виду стихотворение о трагической смерти молодой девушки) не удовлетворила жажду творческой самореализации (он свое стихотворение никому не показывал, все же слухи о его поэтических опытах распространились). С этих пор желание вербального разворачивания идеального образа девушки с трагической судьбой стало навязчивой идеей начинающего поэта. Схема предполагаемой коллизии, известная каждому чувашу того времени

(сватовство нелюбимого человека > свадьба > протест невесты в форме посягательства на свою жизнь), автору была подсказана этническим бессознательным в условиях становления кофигуративной культуры (актуализация проблемы взаимоотношения детей и отцов).

Нереализованная идея преследовала Кэстентина целых четыре года. Многие бывшие друзья и однокашники отмечают одну особенность Кэстентина: он был неразговорчивым, избегал коллективных бесед, больше всего слушал, в обсуждениях не участвовал и не высказывал своего мнения. Это в большей степени относится к периоду его ученичества. Подобное поведение творческого человека обычно связывается с процессом вынашивания навязчивой идеи. Наконец, он приступил к раскрытию образа несчастной девушки в аспекте взаимоотношения с отцом («Икё хёр» – Две дочери), родными («Тимёр тылă» – Железная мялка) и любимым мужем («Тăлăх арăм» – Вдова). Только после написания перечисленных стихотворных произведений к поэту пришло гениальное творческое озарение: он на одном дыхании (в течение 30–40 дней) поэтическим языком выразил то, что ему было подсказано этническим бессознательным чувашского народа.

С точки зрения психологии поэтико-художественного творчества талантливое произведение не может быть сочинено лишь под контролем авторского сознания. Осознанными могут быть поэтические фигуры, психологические диалоги, стихотворные элементы и другие технические стороны поэтики (они обретаются учебой, чтением литературной классики). Но общий дух, картина национального мира, образы-символы и порождающие воображение слова никогда не обретаются учебой и чтением, они приходят из тысячелетней глубины этнического бессознательного и ментального. Таковы женские образы в русской классической литературе [3, с. 204–215], которые в процессе творчества невозможно копировать и перенести из одной литературы в другую, но их (уже после написания произведения) критически можно сопоставлять, выявляя индивидуальные и типологические черты.

На основе высказанных соображений по поводу возникновения главного образа поэмы «Нарспи» можно заключить следующее: 1) данный образ произрастал в душе поэта «как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки» (К.Г. Юнг), целых четыре года (1904–1907); 2) созревший образ самореализовался (автор не вмешивался в логику его развертывания) по классической структуре устных пейтов; 3) после завершения основной части поэмы с целью психологической мотивировки поведения героев поэт осознанно дополнил ее отдельные блоки и строфы [21].

Истоки образа «чужой» (çичĕ ют, Тăхтаман). Чувашский чужой мир находится, как правило, за рекою, оврагом (мостом), в лесу и т.д. В этом горизонтальном мире освоенное противопоставляется чуждому, а своя земля и вода (çĕр-шив) – чужбине (ютă çĕр). Следовательно, ютă çын – это человек, проживающий на чужой земле или в чужом сообществе (этническом > конфессиональном > социальном) [22]. Выражение çичĕ ют подчёркивает чуждость прежде всего по крови (у чувашей родство продолжалось до седьмого колена, а дальше оно переходило в ютă «чужой»).

Фонетический облик слова ютă (й вместо исконного ç, у вместо первоначального а) заставляет любого филолога-патриота признать эту лексему кыпчакским (татарским) заимствованием в чувашском языке [8, с. 495]. Оно проникло в чувашское лингвокультурное пространство во времена близкого общения предков чувашей с кыпчакоязычными тюрками (XIV–XV вв.) и «выжило» исконно болгаро-чувашское *çытă (< др.-тюрк. jat «1. чужой, посторонний». 2. «чужая страна, чужбина»).

Итак, лексема ютă (*çытă) определяет чужое территориальное пространство, в Средние века ею противопоставлялись разные лингвоконфессиональные миры çу(ăв)аçă и пĕçĕрмен (> тутар), т.е. язычника-огнепоклонника и мусульманина [20]. В XIV–XVIII вв. ютă обозначало людей с чужим языком, культурой и конфессией, и лишь после укрепления в чувашском обществе православия содержание словосочетания çичĕ ют сдвинулось в сторону родственных противопоставлений (тăван – çичĕ ют), при этом былые значения сохранились на уровне этнического

бессознательного. Замечательно, что в поэме К. Иванова (Кашкыра) «Хальхи самана» (Наше время, 1908) слово *ют* (*Те тутара тухас-ха, / Те юталла тарас-ха*) означает не просто чужое пространство, но и пространство, заселённое представителями чужих этносов, прежде всего татарами и русскими (*Е тутара тухёччёс, / Е вырăса ерёччёс*). В балладе «Вдова» семеро братьев-чувашей воюют с врагами чувашского народа на территории *сичё ют* (на земле врагов чувашей). В трагедии «Шуйттан чури» (Раб дьявола, 1907) тоже идет война чувашей с их врагами. В поэме «Нарспи» символом *сичё ют* выступают Тыхтаман и его родная деревня Хужылга. Слово *Тăхтаман* (мужское имя) образовано от *тăхта* «подожди», «остановись» и аффикса с отрицанием *-ман* «не» > «неподождавший», «неостановившийся». Это – отрицательное качество человека из чужого (темного) мира (он изображён на свадьбе в черном одеянии и на вороном коне). Чёрной является не только душа Тыхтамана, но и символизирующая ее птица (*хура кайăк*), которая не поет и не щебечет, а только пищит (*чайлатать*). Слово *Хушăлка* на фоне темного мира злого мужа ассоциируется с лексемой *хушă* (пространство между светлым и темным мирами). Символичен тот факт, что д. Кош-Елга действительно находится к западу (на стороне кладбищ, захода солнца) от с. Слакбаш. Даже *Кантăр варё* расположено на западной стороне родной деревни поэта. В поэме пространственная локализация и ориентация двух миров (своего и чужого) организованы на уровне мифологического бессознательного.

В образе *ютă* К. Иванова (Кашкыра) имеются не только мифологические и этноконфессиональные составляющие. Первые впечатления от реального выхода в чужой мир наложили на его концепты *тăван* и *ютă* свой отпечаток и наслоения. По романтическому описанию Евгении Николаевны, подросток Кэстентин представлял СЧУШ как родной уголок, островок чувашского мира на чужом (иноэтничном) пространстве. После неудачной попытки поступить в чувашский «лицей» (туда в 1902 г. приема не было) любимая тетя устроила племянника в Белебеевское городское училище. По воспоминаниям А.И. Петровой, оттуда Кэстентин отправил своей бабушке и

ее дочери Евгении (они тогда вдвоем жили в квартире Новотроевской начальной школы) письмо такого содержания: «Учителя говорят-рассказывают по-русски, но я их понимаю плохо. У меня болят уши, слышу плохо» [9, с. 63]. Бабушка школяра попросила свою дочь отвести внука с нового учебного года в СЧУШ, где обучают и по-чувашски. «По рассказу его бабушки, – вспоминала П.Н. Кухарева (Игнатьева), – во время учебы в Белебее городские мальчики его постоянно обижали, дразнили, издевались, однажды и избили. Поэтому он через год упорно настоял на поступлении в Симбирскую школу» [Там же]. В городском училище чувашский мальчик получал хорошие отметки (кроме Закона Божия, церковно-славянского языка и арифметики) и был переведен на следующее (третье) отделение. Следовательно, основной причиной его ухода из училища действительно были плохие отношения с одноклассниками (последние издевались над его чувашским акцентом и происхождением). В душе двенадцатилетнего мальчика это оставило глубокий след – обиду за оскорбительно-шовинистические выходки на мещанских сынков. Он замкнулся, стал недоверчив к людям не своего круга (горожанам, русским), но также осознал цену родственного чувства, то, как близки ему быт, культура и язык чувашей. В иноязычной среде в душе Кэстентина пробуждалось национальное чувство, молчаливое вынесение постоянных обид способствовало развитию терпимости, выработке силы воли. Будущий поэт впервые серьёзно осознал важность приобретения знаний, которые могут быть основной формой защиты от унижающих его людей.

Итак, пребывая в окружении иноязычных школьников и учителей, Кэстентин осознанно корректировал сложившийся еще в детстве образ *ютă*, древнейший его архетип. Не случайно в ряде произведений поэта имеются упоминания о войне между чувашами и *çичĕ ют* (чуждыми чувашам людьми). К последним относятся и образы ослепленных блеском золотых монет единоплеменников (Мигедер и его жена, старший брат и др.). У чувашей монеты (деньги) называются в загадках *лутра вырăс* «низкорослый русский»: *Лутра вырăс тĕнче касать* (Низкорослый русский обойдет весь свет). Здесь подразумевается тот факт,

что деньги и монеты, которыми пользовались чуваши в XVIII – начале XX в., печатались и чеканились в столице Российской империи – Санкт-Петербурге.

В 1905–1907 гг., когда развитие чувашской идентичности достигло нового уровня самосознания, учителя-чуваша СЧУШ стали открыто высказываться против чиновничьего бюрократизма в школе, презрительного отношения к ним «Екатерины Чувашской» (А.В. Жиркевич). «Говорят, что жившие на верхних этажах подчинялись больше жене И.Я. Яковлева – Екатерине Алексеевне, не смея ей прекословить, – вспоминает Ф. Павлов, с 1908 по 1913 г. находившийся в СЧУШ. – Екатерина Алексеевна держалась немного в стороне от учителей-чувашей, недолго любила их. Из-за этого у учителей-чувашей возникали различные помехи. Начала разлагиваться и школьная работа. Это не понравилось многим, подчас серьезно оскорбляло. Они протестовали и боролись, искали только повода для столкновения» [18, с. 423].

Одним из преданных Екатерине Алексеевне учителей был Д. Кочуров, который притеснял учащихся-чувашей и, как поговаривали, заодно с Екатериной Алексеевной учинял препятствия учителям из чувашей (*чăваш учителĕсене те Екатерина Алексеевна енне ўксе чăрмавсем тукаланĕ текен сăмах нур*) [Там же]. Накануне Святков 1906 г., как вспоминает Н. Шубоссинни, в их классе учитель Д. Кочуров высказал такую угрозу: «Среди вас сделаю такую чистку, что недосчитаетесь половины класса» [9, с. 63]. В те же дни М. Петров (Тинехпи) по секрету сообщил своему земляку Л. Прокопьеву (учитель был из д. Муньялы, а ученик – из соседней д. Алгазино нынешнего Вурнарского района ЧР), что Д. Кочуров выступил на педагогическом совете с предложением отчислить из I класса СЧУШ десять учащихся [9, с. 25]. 10 января 1907 г. инспектору школы была подана петиция с требованием уволить учителя Д. Кочурова из числа преподавателей I класса по следующим причинам: «1. Презренное отношение к чувашам: а) насмешки, б) грубость и надменность, в) несправедливые оценки поведения и успехов по русскому языку и столярному ремеслу (езде русским предпочтение). 2. Неаккуратное отношение к урокам. <...> При этом объявляем, что мы с ним более заниматься

не будем...» [6, с. 336]. Подписались все ученики чувашского происхождения (34 ученика).

Объяснить такое поведение учеников лишь интригой или революционной агитацией отдельных лидеров невозможно. Хотя под второй петицией (от 5 марта 1907 г.) подписались ученики и русской национальности (их было четверо), но они уже через три дня отказались от протеста и просили их «защитить от воспитанников-чуваши», которые «принудили русских подписать заявление о бойкоте преподавателя Д.И. Кочурова» [5]. Из Казани (от инспектора Казанского учебного округа) пришла телеграмма следующего содержания: «Постановление совета утверждаю. Желающих подчиниться порядку примите обратно по прошению. Остальных распустить. В. Деревницкий» [5]. Ни один из «забастовщиков» (И.Я. Яковлев) не изъявил желания подчиниться, кроме тех же учеников русского происхождения.

В действиях учеников-чуваши просматриваются цели, которые всплыли наружу из глубин бессознательного: они направлены на сохранение этнической целостности. Поведение учителя Д. Кочурова и бытовые выходки ему подобных способствовали формированию нового образа «чужой». Он у Кэстентина сложился, как уже было отмечено, еще во время учебы в Белебеевском городском училище, поэтому в бойкоте 1907 г. против учителя-шовиниста он проявил наибольшую активность. Перечислим некоторые его действия: нарисовал карикатуру, подтверждающую ложность заявления Д. Кочурова о его «любви» к чувашам; написал шифрованный текст на «чувашском акценте» (за такое произношение слов учитель издевался над учениками-чуваши) [23]. Такой коллективный протест школьников невозможно спровоцировать ни интригой, ни призывами отдельных лидеров. Конфликт созрел долго: из глубин психологического бессознательного учеников наверх прорывалась лава отрицательных эмоций и недовольств, накопленных в СЧУШ (поведение некоторых учителей, интриги Екатерины Алексеевны и т.д.). Не менее активен был и другой поэт, который наспех сочинил обличающее действия Д. Кочурова стихотворение (там он назван шпионом и сравнен с осой, сильно прилипающей к порядочным людям) [16].

В творчестве Н. Шубоссинни в образе чужого выступает то мифологический персонаж (отрицательные герои из «Красавицы Чегесь» и «Огненного змея»), то оторвавшийся от чувашского общества и народа выскочка (Янтрак из поэмы «Дурная слава Яндрака», сын Пэдельмея из одноименной поэмы и герой инсценировки-комедии «Работающий головой»). Учитель-шпион (очевидно, в стихотворении подразумеваются доносы Д. Кочурова на чувашских учеников и учителей) примыкает, несомненно, к группе «чужих». Интригами Д. Кочуров занимался еще в годы учебы в СЧУШ Г. Комиссарова (Вандера). Вот как характеризует его последний в своем дневнике: «Наши сочинения взяты к Кочурову, сочинения окончивших курс подвергаются правке того, который сам знает гораздо меньше воспитанников и который слывет за человека-эгоиста, преследующего только свои цели и старающегося уронить С.Я. Князева в глазах Ив. Яковлевича» [7, с. 468].

Завершая заключительный раздел нашей работы, сформулируем основные его положения.

1. Поэма «Нарспи» как цельный и самодостаточный организм (творческий автономный комплекс) произрастал в душе автора несколько лет и питался этномифологическими (коллективными) и биографическими (индивидуально-личностными) образами.

2. В главных героях поэмы сфокусированы все исторические наслоения образов «свой» и «чужой», а также отражены события, происшедшие с автором непосредственно перед зарождением «гениального произведения» (М. Юман).

3. Гениальному творческому озарению К. Иванова способствовала его установка на коллективное (этническое) бессознательное, которое в душе поэта взрастило творческий автономный комплекс под названием «Нарспи».

В конце настоящей работы следует сказать и о том, каким образом произведение, сотворенное на материале этнического бессознательного, обретает мировое значение. Идея ценности разнообразия вовсе не предполагает фатальность конфликта ценностей, она предполагает, как считает К.К. Султанов, «более глубокое понимание нарастающей многомерности универсального и локального, родного и вселенского, взятых в их

органической соотнесенности» [27, с. 5]. Динамику перехода от этнографической стилизации, от артикуляции архаичного и личностного мифологизирования к гармонизации локального и мирового, «родного» и «всеобщего» ученый хорошо проиллюстрировал на примере глубокого анализа произведения Р. Гамзатова «Мой Дагестан». «Щедро воспроизводя поэтику этнических автостереотипов, мифологем, активно используя прием сплошных фольклорных реминисценций, поэт в то же время дает понять, что перед нами некий вариант идеальной и "воображаемой этничности". <...> Мысль как бы выламывается из ее берегов, внутри этносферы вызревает та смысловая многозначность, которая превращает ее в действительную альтернативу унифицирующим глобальным тенденциям. Полноводная река этнокультурной архаики вливается в океан общечеловеческого, автор вступает в перекличку-спор о судьбах самобытности в современном мире» [27, с. 23].

Процеируя выводы исследователя северокавказских литератур на поэму «Нарспи», следует заметить, что К. Иванов (Кашкыр) ведет в ней спор не с этнокультурной архаикой, как интерпретирует большинство исследователей, а прежде всего с ее разрушителями, для которых превыше всего личное материальное обогащение, т.е. капиталистические ценности. В образах Нарспи, Сетнера и Сентти органично синтезированы этническое (*чӳваш чунӗ*) и общечеловеческое (любовь к ближнему по духу, уважение к человеческому достоинству и чувствам). Создавая эти «этноуниверсальные» образы, поэт в чувашской художественно-поэтической практике открыл такой философский принцип, как всеобщность особенного. При таком понимании свой мир (мир Нарспи, Сетнера и Сентти) обретает общечеловеческое значение, а мир Тыхтамана и Мигедера – антигуманистический смысл. В результате подобной универсализации чисто национально-локальных образов (они органично вписаны в этнокультурное пространство) произведение становится понятным любому человеку всех типов человеческих цивилизаций. При этом нельзя забывать и о том, что архаические образы имеют более универсальное содержание, чем чисто локально-национальные. Происходит парадоксальное явление: углубление этнокультурного

до архетипов позволяет выходить на уровень универсального. Получается, что действительно в любом особенном имеются черты всеобщего.

В начале статьи разговор шел о двух типах художественного творчества: интровертивном и экстравертивном. В условиях интровертивной установки [30, с. 27] много зависит, кроме таланта, и от эрудированности писателя, его начитанности, развитости эстетического вкуса и т.д. К подобным произведениям из мировой литературы основатель аналитической психологии относит драмы и стихотворения Шиллера. «Олитературивание» фольклорных произведений (сказок, легенд, преданий, быличек) с внесением авторской художественной идеи и поэтики, очевидно, тоже происходит в результате интровертивной установки. Интровертивная установка обнаруживается в произведениях К. Иванова (Кашкыра) «Две дочери», «Железная мялка» и «Вдова», ибо они полностью подчинены замыслу автора и его творческой воле. В них этническое бессознательное минимизировано и цельный образ девушки (женщины) в вербальном пространстве полностью не развернут. В указанных произведениях поэт как бы нащупывает пульс, прислушивается к биению «живого» автономного комплекса, он интуитивно чувствовал и готовился к своему творческому озарению – появлению на свет «Нарспи». Последнее сочинено в результате экстравертивной установки автора с последующей, сознательно внесенной психологической мотивацией поведения героев. Отсутствие в списке запланированных к написанию в 1907 г. произведений поэмы «Нарспи» (она самая объемная и завершена к концу января следующего, 1908 г.) подтверждает мысль о том, что это гениальное творение первоначально созревало действительно на бессознательном уровне этнического сознания. По плану работы на 1906/07 учебный год поэт первоначально намеревался сочинить стихотворную трагедию в двух действиях («Йывър ҫул» – Тяжелая година), а потом изменил ее название («Тӓлӓх ача» – Сирота). Автор данной статьи полагает, что эта трагедия потом преобразилась в поэму «Нарспи».

Литература и источники

1. Александров Г.А. Чувашская интеллигенция: историки. Чебоксары: Чувашия, 1997. 200 с.
2. Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Вып. 12. Чебоксары: Чуваш. гос. изд-во, 1937. 320 с.
3. Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе: монография. Казань: РИЦ «Школа», 2009. 612 с.
4. Георги И.Г. Чуваша // Хрестоматия по культуре Чувашского края: дореволюционный период. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2001. С. 173–178.
5. ГИА ЧР. Ф. 207. Оп 1. Д. 569. Л. 69, 75.
6. Иванов К. Собрание сочинений. Чебоксары: Гос. изд-во ЧАССР, 1957. 460 с.
7. Комиссаров Г.И. О чувашах: исследования, воспоминания, дневники, письма. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. 528 с.
8. Комиссаров Г. Чуваша Казанского Заволжья // ИОАИЭ. Т. 27, вып. 5. Казань: Типолитогр. ун-та, 1911. С. 311–432.
9. Константин Иванова аса илещё / Г.Ф. Юмарт пухса хатёрленё. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1990. 271 с.
10. Лепехин И.И. Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства // Хрестоматия по культуре Чувашского края. С. 198–228.
11. Лурье С.В. Историческая этнология: учеб. пособие для вузов. М.: Академический Проект, 2004. 624 с.
12. Магницкий В.К. Несколько преданий чувашей и татар Чебоксарского уезда Казанской губернии // Известия и Ученые записки Императ. Казанского ун-та. 1882. Вып. 2. С. 337–344.
13. Михайлов А.В. Проблемы переходного периода // Теория литературы. Т. 4: Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 612–613.
14. Михайлов С.М. Чувашские свадьбы // Спиридон Михайлов. Собр. соч. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. 510 с.
15. НА ЧГИГН. Ф. I. Ед. хр. 268. Л. 150–151. Ермолай Александров жил в д. Чедино Алымкасинской волости Чебоксарского уезда (в 1976 г. жители деревни переселены в Новочебоксарск).
16. НА ЧГИГН. Ф. V. Ед. хр. 102. Инв. № 445. Стихотворение датировано 7 марта 1907 г. и подписано «Васильев Шу[боссинни]».
17. Никольский Н.В. Собр. соч.: в 4 т. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. Т. 1. 527 с.
18. Павлов Ф. Собр. соч. 2-е, доп. изд. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. 574 с.
19. Прокопьев К.П. Брак у чуваш. Казань: Типолитогр. Казан. ун-та, 1903. 63 с.
20. Родионов В.Г. К проблеме реконструкции чувашского обрядового комплекса сү // Чувашский гуманитарный вестник. 2007/2008. № 3. С. 53–62.
21. Родионов В.Г. Константин Васильевич Иванов (Кашкыр). Чебоксары: ЧГИГН, 2010. 80 с.

22. Родионов В.Г. О системе чувашских языческих обрядов // Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. С. 106–182.
23. Родионов В. Шифр усьине тинех тупрăмър // Хыпар. 2015. Ака, 17.
24. Сбоев В.А. Заметки о чувашах: Исследования об инородцах Казанской губернии. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. 142 с.
25. Сеньковский О.И. Чуваши, их происхождение и верования // Русские писатели о чувашах. Изд. 2-е, доп. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 31–37.
26. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. 992 с.
27. Султанов К.К. От Дома к Миру: Этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог. М.: Наука, 2007. 302 с.
28. Федотов М.Р. Этимологический словарь чувашского языка. Т. 2. Чебоксары: ЧГИГН, 1996. 510 с.
29. Чăваш халăх пултарулăхĕ. Истори халапĕсем. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 2007. С. 106–108, 133–134, 158, 180–195; Чăваш халăх сăмахлăхĕ. III т. Юрăсем. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1978. С. 31–33. IV т. Юрăсем. 1979. С. 271–307.
30. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Хрестоматия по психологии художественного творчества. Изд. 2-е. М.: Магистр, 1998. С. 20–36.

С.А. Александров (Убасси) (Чебоксары, Россия)

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ: СИСТЕМНЫЕ ТАЙНЫ «НАРСПИ»

Большое искусство
не дает до конца узнать себя,
вечно оставаясь тайной.

К.Ф. Хеббель

Понятие «тайна» подразумевает определенный элемент неразгаданности. И в этом плане творчество Константина Иванова – это космическая бездна загадочных тайн. В монографии «Поэтика Константина Иванова» (Чебоксары, 1990) мной была сделана попытка приоткрыть завесу над некоторыми мистическими загадками, связанными с его произведениями.

Не претендую на истину в последней инстанции. Данный материал, представленный участникам конференции по творчеству К. Иванова, – это своего рода провокация, призыв к дальнейшему исследованию его произведений. Именно поэтому изложение материала дано в формате так называемых «постановочных» рабочих тезисов.

1. Загадки имени Нарспи

* Давайте поговорим о том, какой смысл вкладывается автором в имя «**Нарспи**»? Сделаем это хотя бы по той причине, что оно вынесено в название произведения. Вначале вспомним, почему имена людей пишутся с заглавной буквы. Термин «имя собственное» является калькой латинского *nomen proprium*. Разберемся с будничным, казалось бы, вопросом: *что есть* имя человека? Резонный ответ: имя человека есть имя собственное в противовес имени нарицательному, поэтому оно пишется с заглавной буквы. Зададимся другим наивным вопросом: чем отличается имя «собственное» применительно к человеку от «нарицательного» имени? Это *собственность* его правообладателя. Наричательные же имена не претендуют на статус уникальности, поскольку обозначают однородные предметы, поэтому в большинстве языков пишутся со строчной буквы (есть

ряд исключений, к примеру, немецкое написание всех имен существительных с заглавной буквы, при этом они сопровождаются артиклями). Таким образом, применительно к человеку заглавная буква отмечает особый, я бы сказал, сакральный статус данного имени существительного – в противовес будничным однородным именам.

* В чем заключается сакральный смысл имени человека? Здесь в слово «сакральный» я вкладываю такие значения, как «священный», «магический». Перед тем как приступить к вопросам, связанным с сакрализацией имен персонажей поэмы, попробуем настроиться на мистическую волну. Отношение к имянаречению есть священный акт. Как долго мы выбираем имя своему сыну или дочери, считая, что вместе с именем чуть ли не определяем судьбу ребенка. В связи с имянаречением у разных народов до сих пор сохранились различные обряды и традиции. К примеру, двойные имена у литовцев, у ряда народов необходимость дающему имя держать пост, водное очищение перед имянаречением, выбор благозвучного имени. В настоящее время у христиан обряд имянаречения сопровождается обрядом крещения. Некоторые родители порой неосознанно закладывают в имя своего ребенка *целебные вибрации звуков* (не путать с понятием «благозвучие», речь именно о *целебных вибрациях звуков, находящихся рядом*).

* А задумывались ли мы о том, что Бог Яхве заранее знал, что продукт его творения – Ева – изначально была существом греховным? (Какой он Бог, если не предвидит будущее своих персонажей!) В этом плане обратим внимание на имянаречение перволюдей. *Адам* в переводе с иврита — «сын земли» или, по-другому, «человек». А вот имя жены его – *Ева (Хавва)* – в переводе с иврита означает «дающая жизнь» (надо полагать, через любовь плотскую, то есть с точки зрения начальной задумки Бога – греховную). Да, именно так: верх совершенства, Женщина, в своем *первообличье* (в обличье Евы) была закодирована на грех! Не забыла этого Церковь православная – до сих пор не позволяет женской ноге ступить на амвон. Пожалуй, приведено достаточно примеров в плане сакральности имени человека, множить примеры или углубляться в их

анализ – значит сильно отклоняться от темы. Пора задаться вопросом: неужели гениальный Константин Иванов *не вложил* нечто особенное в имена своих персонажей? Впрочем, слово «вложил», как увидим далее, не совсем уместно, в дальнейшем попытаюсь опровергнуть самого себя тезисом о том, что пером семнадцатилетнего парня двигало нечто сверхъестественное.

* Заявочный тезис: **солнцеликая Нарспи – идеал красоты чувашской девушки**. Слово *нарӑс* по-русски означает «февраль». Именем Нарспи (*Нарӑспи*), надо полагать, называли девочек, родившихся в феврале. Этот зимний месяц предшествует месяцу март, то есть предшествует **началу зарождения** жизни в природе (акцентирую данный момент, поскольку он будет иметь принципиальное значение в рассуждениях о первых строчках поэмы). В поэме в описании девушек Сильби есть такие замечательные строчки: *Нар пек хитре хӗрӗсем / Акӑшсем пек утаççӗ* (Солнышку подобно красивые девушки словно лебеди идут (плывут)). Как известно, буквальный перевод стихотворения с любого языка лишает переведенный аналог мелодики оригинала, уничтожая его *стихопение*, лишает поэзию «аромата дыхания»; и все же по мере необходимости придется пользоваться именно буквальным переводом.

Слово *нар*, пришедшее в тюркские (в т.ч. чувашский) языки из монгольского, как раз и означает «солнце». Поэтому логикой напрашивается и такая трактовка имени «Нарспи»: **«Солнцеликая»**. Потому напрашивается, что тюркское «нар» в значении солнца в болгаро-чувашском языке употребляется довольно редко, вот и автор в поэме употребил его лишь единожды, отдав предпочтение более распространенному *хӗвел*. Данный факт особым образом подчеркивает его образно-символическую значимость. Причем употребление слова «нар» связано именно с любованием красавицами-сильбиянками, что также принципиально важно. Любопытен следующий факт: в дальнейшем мы увидим в каждой главе многократное употребление слова *хӗвел* в значении «солнце».

* Итак, **солнцеликая Нарспи вобрала в себя всю красоту прекрасных сильбиянок** (напомню, только применительно к ним, девушкам-сильбиянкам, единожды употреблено слово

«нар»). Они все красивы, все «солнцеликие», кого же из них выберет автор? Подсказка – в названии произведения. Именно Нарспи будет выделена из общей массы сильбийских девушек, на ней автор задерживает свой взгляд, ею любуется, ее судьба ляжет в основу сюжета поэмы. И в этом плане Нарспи, выражаясь по-современному, – модель чувашской девушки, Нарспи «в квинтэссенции» содержит весь потенциал красоты «солнышку подобных» чувашских девушек с «лебединой походкой». Остальные же юные сильбиянки, как бы ни были хороши собой, увы, безымянны, что еще раз подчеркивает концентрацию художественного образа на данном моменте.

*В имени героини присутствует не только элемент благозвучия, но и значение элитарности. Мы пришли к промежуточному умозаключению: два значения вложены в имя Нарспи – «рожденная в феврале» и «солнечная (солнцеликая)». Однако тайна имени Нарспи этим не ограничивается. В нём присутствует аффиксальный компонент «-ни». В чувашском языке данный языковой компонент не просто участвует в образовании женских имен, он имеет определенный содержательный смысл, так как, по утверждению тюркологов (в т.ч. чувашских лингвистов), образовано от слова *биби*, пришедшего в тюркские языки (разумеется, и в болгаро-чувашский) из персидского языка, означающего «госпожа», «женщина высшего круга», «дама», «хозяйка». Таким образом, налицо следующий факт: автор наделяет свою героиню *элитарностью*.

Если бы в имянаречении героини автор сделал акцент лишь на *солнечном* мотиве, мы получили бы *Нарпи*, что менее благозвучно, в отличие от *Нарспи*. (Кстати, имя «Нарпи» в среде чувашских женщин присутствует, имя же «Нарспи», насколько мне известно, до появления поэмы не употреблялось.) Причем *Нарпи* читается как «Нарби» (в Нарспи *с* сохраняет глухим соседний мягкий согласный *п*), что придает ему большую благозвучность.

У читателя не может не возникнуть вопрос: намеренно это делается автором или не осознается им? Давайте порассуждаем: мог ли семнадцатилетний подросток знать лингвистические изыскания в области персидского и тюркских языков

применительно к языку чувашскому? Нет, конечно, хотя бы даже потому, что их (исследований) в этом объеме еще и не было. Вновь не могу не обозначить вопрос о сверхъестественности дара юного автора.

* Начальные наблюдения над звукописью ключевых слов в поэме «Нарспи». Давайте вспомним имена персонажей «Нарспи». Кроме самой Нарспи, это Сетнер, Сентти, *Михетер* (читается: Мигедер), *Тӑхтаман* (читается Т[ъ]хтаман). А вот теперь спросите того, кто не читал «Нарспи» и не знает чувашского языка: какой из персонажей, на его взгляд, является положительным, а какой наделен отрицательными чертами – с точки зрения наличия/отсутствия благозвучия при «нейтральном» (скажем, «компьютерном») произношении их имен? Мой опрос дал такой результат: все реципиенты единогласно выделили положительную доминанту в именах **Нарспи**, **Сетнер**, **Сентти**. Имена **Мигедер**, **Тыхтаман** не вызвали симпатии у опрашиваемых. Абсолютное совпадение с концепцией автора? Продолжим опрос: только два селения упоминаются в поэме – это *Силти* (читается: Сильби) – родное селение Нарспи, идеализируемое автором, и *Хушӑлка* (читается: Хужьлга) – селение ее мужа, так и оставшееся ей чуждым. Опрашиваемые выделили большую благозвучность **Сильби**.

* Имеется ли знак судьбы в имени Нарспи? Имя персонажа будет интриговать читателя уже тем, что вынесено в название произведения. Разве не об этом мечтал поэт? Мечтал, потому что прижизненное издание вышло в сборнике с мягкой обложкой, на которой было написано: «Сказки и предания чуваш = Чӑваш халапӑсем» (Симбирск, 1908). То была попытка издания современной на то время антологии чувашской литературы, посвященной 40-летию Симбирской чувашской школы. Чтобы не испугать симбирское чиновничество выражением «чувашская литература», И.Я. Яковлев, основатель и директор Симбирской школы, решает, что лучше «прикрыться» фольклорным названием сборника. В сборник вошли и другие оригинальные произведения Константина Иванова: стихотворная притча «Икӑ хӑр» (Две дочери), баллады «Тимӑр тылӑ» (Железная мялка), «Тӑлӑх арӑм» (Вдова). Здесь же впервые опубликованы художественные

произведения других молодых авторов: стихотворная быль «Асла суеҫе» (Умный лжец), стихотворение «Хунар ҫути» (Свет фонаря), поэма «Хитре Чёкеҫ» (Красавица Чегесь), «Янтрак янтравё» (Шумиха, затеянная Яндраком), «Вёре ҫёлен» (Змей-соблазнитель) Н.В. Шубоссинни, поэма «Арҫури» (Леший) М.Ф. Фёдорова.

Итак, заглавие произведения «Нарспи», как положено выведенное прописными буквами, интригуяще предупреждает читателя о том, что речь пойдет о жизни девушки, рожденной по воле автора в месяц нарӑс. Какими же будут первые строчки произведения? И здесь мы видим нечто особенное. Есть какая-то чудодейственная сила в начальных строках поэмы, которые знает, пожалуй, каждый чуваш-школьник:

*Пуш уйӑхӑн вёҫёнче
Хёвел пӑхрӑ ашӑтса,
Силти чӑваш ялӑнче
Юр ирӑлчӑ васкаса.*

(В конце месяца март солнце глянуло, согревая, и в Сильби, селении чувашском, снег растаял торопливо.) (Здесь и далее перевод наш – С.А.)

Повторимся: Нарспи рождена по воле автора в феврале. Это зимний месяц, предшествующий началу зарождения жизни в природе. Означает ли это, что Нарспи, с ее вызовом патриархальным устоям, сообразным с космическим творением мира, родилась раньше времени и посему обречена на гибель? Та ли здесь ситуация, когда в имени заключен знак судьбы? Оставим пока вопрос без ответа.

*Связано ли имя героини с празднованием «наворус» – первого дня нового года? Некоторые языковеды считают, что именование зимнего месяца *нарӑс* (февраль) напрямую связано с празднованием древними чувашами нового года – *нӑурӑз*. Соответственно, имя «Нарспи» вариативно *НӐУРЗ' ни*. При таком прочтении первая часть этого слова отражает не просто месяц рождения (февраль), но и **начало (!) нового (!) года**, что само по себе весьма символично. Вторая часть имени, как отметил выше, есть знак элитарности ее обладательницы.

Однако праздник нового года НЭҮРҮЗ, который отмечали некоторые тюркские народы (в том числе и чуваши), по астрономическому солнечному календарю есть праздник прихода весны; он обязательно отмечается в день весеннего равноденствия, т.е. не может быть в феврале. Именно с него начинается отсчет времени в новом году – точно в момент весеннего равноденствия, которое обычно происходит 21 марта, но может быть днем раньше или позже, в зависимости от того, насколько обычный календарь совпадает с астрономическим в конкретном году.

И все же, если трактовать тайну рождения имени «Нарспи» как производное от нэүрүз – НЭҮРЗ-ПИ, т.е. связывать с празднованием «наворус», мы обратим внимание на наличие определенной образной переклички первой строки произведения («Пуш уйăхăн вёсёнче») с именем Нарспи. Получается следующая схема: нэүрүз (наворус) => Нарспи => *пуш уйăх*. Здесь будет наблюдаться объединяющий метасимвол – «НАЧАЛО», а именно следующая структура образа: *начало* произведения и *начало* нового (!) года – и архетипическая проекция этих символов на имя героини. В этом плане смерть Нарспи в конце книги – словно завершение круга, в котором *начало* и *конец* пересекаются в одной точке. **Это высшая формула трагедии: смерть есть завершение начала** (круг в архетипическом плане – самая совершенная форма).

* **НАРСПИ** – средоточие тайны вековых загадок народа? В.Г. Родионов, опираясь на имеющиеся данные по лингвистическому анализу терминов календаря тюркоязычных народов, отмечает, что у пратюрков первоначально было бинарное выделение двух сезонов астрономического года – лета (теплого сезона) и зимы (холодного сезона), что, по его мнению, отразилось и в текстах чувашского фольклора: *Çу уйăхё – ултă уйăх, хёл уйăхё – çичё уйăх*. (Летних месяцев – семь месяцев, зимних месяцев – шесть месяцев.) Не есть ли это разгадка кажущегося противоречия привязки празднования нэүрүз к месяцу *нарăс*? Тогда имя «Нарспи» становится средоточием тайны вековых загадок, средоточием пространственно-временной тайны чувашей.

В этом плане любопытно, что китайский новый год наступает в первое новолуние года, в период между 20 января и 20 февраля по григорианскому календарю. Дерек Уолтерс, знаток фэн-шуй, в статье «Когда наступает китайский новый год?» пишет, что китайские астрономы использовали фиксированные точки равноденствий и солнцестояний не как начало отсчета месяца или времени года, а как *середины*. Таким образом, если для нас 21 марта – начало весны, для китайцев это – ее середина. Возможно, древние чувашки, храня в памяти свои пратюркские корни, закладывали в календарь именно такой двойственный подход. Это значит, что нынешнее 21 марта будет вторым месяцем весны. «Предшествующий месяц, следовательно, считается первым. Таким образом, если делить солнечный год на двенадцать, первый день весны (и соответственно года) наступает приблизительно 4 февраля». Получается, что китайский новый год может наступать в любой день между 21 января и 20 февраля. Это гарантирует, что день весеннего равноденствия всегда будет оказываться во втором лунном месяце.

Чувашский историк В.Д. Димитриев пишет, что древние предки чувашей огуры, к которым относились булгары и сувары, в хуннской общности пользовались *китайским лунно-солнечным календарем*. Они продолжали пользоваться лунно-солнечным календарем и в период пребывания на Северном Кавказе и в Северном Причерноморье, в Булгарском государстве и т.д. Часть населения пользовалась им вплоть до середины XX в. Как и древние китайцы и тибетцы, чувашки исходя из лунных в году выделяли циклы: **12 лет по 12 месяцев** с 354 днями, **7 лет по 13 месяцев** с 384 днями (7+12= общий 19-летний цикл).

Если говорить о лунном цикле, следует отметить: один лунный месяц вмещал время от одного новолуния до другого. В чувашском языке месячный временной отрезок так и называется: *уйӑх* (луна), что также говорит о привязанности древнего чувашского календаря и к лунному циклу. В годовой период, когда вставлялся 13-й месяц, у чувашки было 2 месяца *кӑрлач*: *мӑн кӑрлач* и *кӑсӗн кӑрлач*, что означало «большой холодный месяц» и «малый холодный месяц». «Большой

холодный месяц» (*ман кярлач*) совпадал с нынешним январём, а малый холодный месяц (*кёсён кярлач*) с февралём. Таким образом, при 13-месячном годовом цикле месяц *нарӑс* (от *наворус*) сдвигался и попадал на март (*пуш уйӑхӗ*). То есть оба наименования месяцев (*нарӑс* и *пуш уйӑхӗ*) имели реальную привязку к празднованию Нового года, новгоднего солнцестояния.

Что из этого следует?

1. Имя «Нарспи» несет в себе метасимволы как солнечного, так и лунного начал – НАРспи (*нар* – солнце), Нарспи – от *нэүрүз* (рождена в месяц *нарӑс*, совпавший с празднованием Нового года).

2. В имени «Нарспи» подчеркивается смысл *начала*, *новизны* (начало нового года при 13-месячном годовом цикле).

3. Знак *начала* незримо присутствует и в первом (!) слове произведения, в *начале* (!) произведения, так как именно в конце марта (*пуш уйӑхӑн вёсёнче*) при 12-месячном годовом цикле отмечается *начало* нового года (наворус). Здесь уже имеется в виду **солнечный календарь** (удивительно и весьма примечательно: следующее же слово – это упоминание солнца, что сигнализирует о солнечном календаре с 12-месячным годовым циклом: *Пуш уйӑхӑн вёсёнче / Хёвел пӑхрӗ айӑтса*).

4. **Начало** в значении образа становится знаково-архетипическим явлением в контексте с символом **конца**: конца года, конца жизни героини, конца произведения. В поэме упоминается общенародное полевое моление «учук» (*уй* «поле», *чӱк / чук* «жертвоприношение, моление»). Учук – это не праздник с народными гуляньями, а обряд с жертвоприношением, который приурочивают *к концу летнего периода* (то есть к концу года) и началу зимнего периода (умирание природы). Именно после обряда *учук* произошли трагические события, приведшие к смерти Нарспи. Как выше отмечено, в этом плане смерть Нарспи в конце книги – это словно завершение круга, в котором *начало и конец сходятся в одной точке*.

2. Могла ли Нарспи быть женой Сетнера?

* Современная медицина доказала, что вступление в брак с представителем или представительницей иного генеалогического древа более выгодно, так как в этом случае отпрыск получает свежий генетический материал, доминантные гены которого впоследствии не дают проявиться генетическим заболеваниям. Венгерский исследователь Д. Месарош отмечает, что у чувашей брак между близкими родственниками считают за грех (*сылăх*), он не допускается только между родственниками до семи поколений. Отсюда выражение *сичĕ ют* «семижды чужанин», употребляемое в свадебных песнях относительно жениха, которого никакие родственные отношения не связывают с невестой. Кстати, до сих пор боязнь кровосмешения заставляет чувашей брать невест или женихов не из своей деревни. У чувашей этот запрет распространялся и распространяется до седьмого поколения. Это значит, что нельзя жениться братьям и сестрам в шестом колене, а в седьмом уже можно.

* В древности (а в «Нарспи» изображено даже доисторическое, мифическое время) чувашская деревня представляла собой клан родственников. Часто название деревни шло от основателя (а в Сильби, надо полагать, от основательницы) рода. Что любопытно, до сих пор чувашаи отмечают так называемый «День родства» (так, недавно в печати сообщалось, что в деревне Юпрямы Красноармейского района один из местных жителей организовал День родства под девизом: «Нас 250 человек – и мы все родственники»).

* А Нарспи и Сетнер не есть ли родственники, и степень их родства допускает ли их брачный союз? Обратимся к тексту произведения. В предсвадебной сцене мать Нарспи, самолично обходя деревню и заходя в каждый дом, угощает односельчан пивом и обращается к ним со следующими словами:

*Ырă тантăш-тăвансем!
Пире хисеп тумăр-ши?
Хĕре качча паратпăр,
Турикаса утмăр-ши?*

(Добрые (мои) родственники-ровесники и ровесницы!
Не уважите ли нас? Дочь замуж выдаем, не придете ли (к нам)
в Турикас?)

Данное обращение *тантайш-тайвансем* можно перевести более точно «родственники-ровесники». Понятно, что мать Нарспи в первую очередь приглашает глав семейств – своих ровесников и ровесниц, не снизойдя до молодых. Этого достаточно, поскольку приглашение родителей означает и приглашение всех других членов семей.

А как воспринимают данное приглашение односельчане?

*Перекетлĕ сĕрана
Ĕсе-ĕсе туй лартар!
Пирĕн тайван хĕр парать,
Пире унта йыхĕрать.*

(Экономное пиво попивая, свадьбу справим! Наш родственник дочь выдает, нас туда приглашает.)

Как видим, наличие родственных связей односельчан подчеркивается с обеих сторон – как со стороны родителей Нарспи, так и со стороны приглашаемых на свадьбу односельчан. Таким образом, Нарспи должна выйти замуж (или быть выданной) за человека, именуемого *сичĕ ютран килекен ют*, т.е. за чужака из семижды чуждых территорий и, соответственно, не за родственника в шестом колене.

*И еще одна загадка, связанная с именами героев. Обратим внимание на один любопытный факт. Выше отметили, что имя «Нарспи» связано с солнечным мотивом (*нар* – солнце). Однако такую же связь с солнцем-*нар* мы наблюдаем и в имени ее родственника (!) и возлюбленного – Сетнера. Имя Сетнер вариативно с именем Сетнар (так же как Атнер – Атнар и т.д.).

Случайность ли, что поэт выбрал из сотен чувашских мужских имен именно имя *Сетнер (Сетнар)*, из сотен женских имен именно имя *Нарспи*. Что здесь – мистическое родство душ персонажей или подчеркивание их семейного родства? А может, и то, и другое!

3. Типшар: начало и конец поэмы «Нарспи» в контексте архетипов света и тьмы

* Итак, вы открыли первую страницу поэмы «Нарспи». В темноте вы ее не прочитаете – только лучи света позволят оживить биографию героини. Вот прочитана последняя глава, вы *закрываете* книгу, придавливая обложкой все ее страницы. Теперь они (страницы) во мраке тьмы... К чему такая ассоциация? Ведь любую книгу, прочитанную вами, точно так же можно подвести под простой ассоциативный ряд. Между тем *обложка* любой книги – не просто дань времени, не просто выполняет функциональную роль (в том плане, что когда-то, в летописные времена, будучи из овечьей кожи, охраняла страницы летописной книги от деформации – от воздействия среды, от пространственных и временных испытаний).

* **Обложка** современного издания «Нарспи» (а поэт, конечно же, верил в такую ее судьбу) прочитывается в контексте бинарной оппозиции **«начало – конец»**. Начало произведения – торжество солнечной энергии, порождающей жизнь в Сильби. «Солнечный» мотив присутствует в самом имени Нарспи (*нар* – солнце), что также не случайно. **Последняя глава** – гнетущее торжество ночи над героиней: *Анчах пирён Нарспишён / Ёмёрлэхе каç пулчэ. / Ёмёр тёттём тупакра / Хуйхи-суйхи татълчэ*. (Только для нашей Нарспи вечная ночь наступила. Навечно в темном гробу страдания ее оборвались.) Пожалуй, объяснения излишни. И все же расширим восприятие данного образного контекста: оппозиция **«солнечный свет – вечная ночная тьма»** не просто обыгрывается автором, а имеет архетипическую значимость.

* Данная оппозиция прочитывается в контексте всеобщего архетипа ВОСТОК – ЗАПАД. **Восток** не просто символ восходящего солнца (по-чувашски *хёвелтухӑс* – букв. *восход солнца*), но и *знак порядка*, подчинения общества и его членов законам предков. **Запад** – не просто закат солнца (по-чувашски *хёвеланӑс* – букв. *закат солнца*) – но торжество индивидуализма, вызов консервативным законам предков. Именно протест против вековых устоев общества, всплеск индивидуальных порывов (западное начало) привели к гибели героини.

Однако не спешите закрывать обложку книги, тем самым спрессовав ее страницы *знаком темноты*. Вот последние строчки поэмы:

*Халь те пулин Сильпире
Асăнаççĕ мĕскĕне.
Ялан, çумăр çумасан,
Шыв сапаççĕ тăприне.*

(И поныне в Сильби поминают бедняжку (страдалицу). Постоянно, когда нет дождя, поливают водой ее могилу.)

Как известно, чуваши никогда не хоронили на кладбище тех, кто ушел из жизни неестественной смертью. Вот и Нарспи похоронена под древней ветлой, где она приняла смерть, а могила ее огорожена плетнем из ветвей орешника. Неестественная смерть вызывала осуждение, воспринималась как неорганизованное начало, которое способно приносить засуху. Чтобы умилостивить дух самоубийцы, чувашы поливали могилу холодной родниковой водой (по традиции полагалось 40 ведер).

* Поступок Нарспи – вызов традиционным устоям. И хотя автор не употребляет слова *типшар*, по сути, как раз это явление здесь имеет место. **Типшар** – форма самоубийства путем давления или самосожжения с целью отмщения врагу или указания на собственную невиновность, была распространена среди чувашей. *Типшар* буквально переводится как «сухая беда» (видимо, имеется в виду сухое, бескровное принятие смерти). Этнограф начала XIX в. В. Сбоев в примечаниях к своим «заметкам о чувашах» объясняет происхождение слова *типшар* от арабского слова *теббъ* («погибель, пропадь») и чувашского *шар* («беда, несчастье»). От засухи, вызываемой излишней активностью солнца-*нар* (в имени Нарспи этот солнечный мотив присутствует), спасает водная стихия. Как видим, упоминание солнца присутствует в самом начале произведения и косвенно – в его конце. Нарспи преступила законы *чувашского космоса*, в основе которого лежит зороастризм с его почитанием Солнца-демиурга, отчего в отместку небесное светило может спалить пастбища Сильби. А сильбияне, как бы ни сочувствовали ее

горестной судьбе, и далее будут жить, почитая древние традиции. Таким необычным образом (как бы методом от противного) автор возвращает нас к «солнечной» теме.

4. Первые приметы зороастризма – в начальных строках «Нарспи»

* Зададимся необычным вопросом: что общего между гороскопом и начальными строками «Нарспи»? Задумывался ли кто-нибудь о том, почему столь популярные ныне гороскопы начинают отсчет времени с созвездия Овна? Почему не с созвездия Козерога, куда подпадает наш любимый праздник 1 Января? Давайте порассуждаем и на эту тему, которая, казалось бы, не имеет никакого отношения к «Нарспи». Все дело в том, что в древних календарях новый год начинался именно со знака Овна, т.е. с 21 марта – со дня весеннего равноденствия. В этот день солнце освещает поровну половины обоих полушарий земного шара, в связи с этим на всей планете ночь и день делятся пополам – по 12 часов. Кстати, Всемирный день астрологии отмечается ежегодно 20 марта, когда завершается один астрономический год и начинается новый. А ведь астрология есть учение о воздействии звезд не только на земной мир, но и на мир человека. И еще один существенный момент: в древности год разбивался на две части – лето и зиму. Причем зимнее время было связано со знаком «умирания» мира земного, когда природа впадала в сон (в «зимнюю спячку»). И поэтому акцент делался именно на летнем времени. Русские говорили: «ЛЕТОисчисление» или «в ЛЕТО такого-то года...»

* Существует неразгаданная загадка начальных строк поэмы. Еще раз приведем эти строки:

*Пуш уйăхăн вĕçĕнче
Хĕвел пăхрĕ ашăтса,
Силти чăваш ялĕнче
Юр ирĕлчĕ васкаса.*

(В конце месяца марта солнце глянуло, согревая, и в Сильби, селении чувашском, снег растаял торопливо.)

Возьму на себя смелость сказать, что в этих четырех строчках уместается архетипическая **модель мира**. Обратим внимание на то, что буквальный перевод названия месяца март – *пуш уйӑх* – не просто «пустой месяц». *Пуш уйӑх* в древнечувакском означал не что иное, как незачатый месяц (месяц до зачатия, предзачатие), месяц, в котором акт «природного оплодотворения» (зачатия) еще отсутствовал. При чем же тут зачатие? Дело в том, что чувашско-булгарское слово, не будучи под влиянием ислама и христианства, унифицировавших языки, законсервировало *архетип, олицетворяющий* свою связь с природными явлениями. В данном контексте понятие *олицетворение* означает, что человек, будучи частью природы, живет по ее законам. Соответственно, языковые *пра-символы* адекватно отражают эту древнюю сакральную связь с природой. (Кстати, задумывался ли кто-нибудь о том, почему в русском слове приРОДа присутствует аналогичный символ рождения жизни?)

* Итак, что мы имеем? А имеем определенную образную «переключку» темы **начала** года с темой **начала** произведения. Художники, поэты, музыканты знают, как сложно начать произведение, не сфальшивить или, как говорят музыканты, правильно взять первую ноту. Начать – значит зачать. (Кстати, в древнерусском языке «зачать» значит «начать»; так, «зачало» в значении «начало» использовалось в наименовании отрезков текста в книгах Священного Писания – Нового Завета).

Константин Иванов в Симбирской чувашской школе под руководством И.Я. Яковлева принимал активное участие в работе над Библией, что сослужило добрую службу в выискивании аналогов древних чувашских слов при переводе и редактировании текстов, написанных на церковнославянском языке.

Но при чем здесь Библия? Вспомним: «В начале сотворил Бог небо и землю...» – это первый стих Торы (Пятикнижие Моисеево), а также Библии. Этим стихом начинается рассказ о сотворении мира. Обратите внимание: употреблено не наречие «вначале», а существительное «начало». Тем самым подчеркивается, что до акта творения не было ни Неба, ни Земли. Художник рождает (творит) «вторую действительность» т.е. художественную реальность. И в этом плане он как бы повторяет пройденный

Богом путь, не вступая в соперничество, а наоборот, поступая сообразно Божественному пути, он отражает сотворенное им. Но отражает субъективно (будучи субъектом, Божией тварью, т.е. творением). Именно в начале произведения, в начальных его строчках автор «зачал» небесное светило – Солнце и Землю – Сильби (в дальнейшем попытаюсь доказать, что Сильби есть рай, эдемов мир чувашей). Он «заставил» ожить Природу чувашского Сильби, а позже по своей воле поселил в этот сад эдемов чувашей. Разумеется, это художественный образ, но образ очень любопытный – обыгрывая библейский мотив – божественное начало творения, он, даже уходя в зороастризм, явно обыгрывает библейский эдемов сад. Иными словами, происходит трансформация образа – попытка наполнить его энергетикой двух стихий (зороастрической и библейской). Зачатие жизни в Природе связано с животворящей ролью Солнца. Астрология, возникшая на Востоке в древности, была тесно связана именно с астральными культами, в основе которых лежит учение о демиургической роли Солнца (Солнца-творца), за которым закреплено *мужское*, «осеменяющее» начало. Феноменально, но эту модель в лаконичной форме структурирует (именно *структурирует!*) автор поэмы. В начальных строках «Нарспи» демиургическая роль Солнца изображена крайне лаконично: ежегодное возрождение жизни в Природе происходит по причине взаимодействия *мужского* и *женского* начал. Этот отголосок зороастризма можно наблюдать во многих чувашских выражениях: *хёвел-атте*, *çёр-анне* (солнце-отец, земля-мать).

* Образ Солнца, выявляясь уже во второй строке поэмы, пронизывает все произведение, проявляется особым образом почти в каждой из его глав. Весенняя динамика рождения жизни в природе достигается за счет употребления обилия глагольных форм, передающих активную, наступательную *мужскую энергию*, закрепленную за Солнцем и направленную на землю Сильби (здесь сильбийская земля есть женская плоть). И опять-таки возникает вопрос: что движет семнадцатилетним поэтом? Знание тонкостей восточного календаря и науки зороастризма? Вряд ли. Автор «Нарспи» как бы сам излучает энергетику

архетипов древнего чувашского слова – слова, повторюсь, не подвергнутого унифицированному влиянию талмудов моно-религий, слова, которое содержит в своих смысловых тайниках восточные природные символы, в данном случае булгаро-тюркского происхождения. Очевидный факт: чувашский язык законсервировал в своих словах *знаки-образы эпохи зороастризма*, их глубинную системную связь. И неоднократно мы вынуждены будем предполагать: быть может, именно этот ключ лежит в основе феномена «Нарспи»? Именно архетипическая энергетика булгаро-тюркского языка мотивирует феномен сверхъестественной гениальности автора. И в этом плане, возможно, в какой-то мере прав Виталий Родионов, когда ставит вопрос о необходимости поиска *материальной предосновы* таланта писателя... Так вот предположим: именно вхождение в древнюю глубинную системную связь чувашских языковых метасимволов, а в дальнейшем добровольное, доверительное и порой неосознанное подчинение своего пера этому дыханию метаобразов древнего языка и есть одна из составляющих таланта автора.

*** Тайна «природного креста» в «Нарспи»** – одна из самых любопытных и основополагающих. Крест и его изображение – один из самых интересных, загадочных архетипических символов. Обозначим лишь несколько существенных моментов:

1) крест – универсальный, многозначный символ, ведущий свое происхождение с древнейших времен;

2) крест есть наиболее лаконичное выражение модели мира (космической модели) и его аналога – древа жизни;

3) в знаке креста линия вертикальная символизирует мужское активное, позитивное начало; горизонтальная линия есть символ пассивного женского начала, в модели мира указывающий на пассивные земные силы;

4) взаимодействие этих двух стихий есть предпосылка рождения всего *нового* (новой жизни, нового явления).

* В этой связи возвращаю читателя к чувашскому древнему выражению: *хёвел-атте, сёр-анне*. В этих словах – формула космической модели мира, показатель древней связи этно-религии народа с зороастризмом. Еще раз вернемся к началу

поэмы. В первой строчке (*Пуш уйăхăн вĕçĕнче*) указан временной символ – время подступа ко дню весеннего равноденствия. Вторая строчка – появление мужского начала – Солнца, с его активной животворящей энергией. Третья строчка фокусирует наше внимание на женской стихии – на пространственных параметрах: земля Сильби – это то пространство, куда будет направлена демиургическая энергия *Хёвел*.

* Таким образом, достигнуто *скрещение* (от слова *крест!*) пространственно-временных символов. Пространство и Время – это высшие архетипические символы (по классической философии Гегеля, это форма существования движущейся и развивающейся материи). Кстати, понятие перехода «пространства» во «время» и наоборот спрессовано в одном чувашском слове *сул* (мы говорим: столько-то световых лет до той или иной планеты. Впрочем, это другая тема. Здесь же скрещение происходит на конкретной точке – Сильби. В архетипе креста очень важна именно сакральная точка скрещения (без этого не состоится символ креста). Эта точка пересечения мужского и женского начал и будет магическим местом рождения новой реальности, новой жизни. Четвертая строчка знаменует преддверие акта зачатия, лишение «невинности» Природы: *Юр ирĕлĕ васкаса* (Снег растаял торопливо).

...Константин Иванов ушел из жизни в 24 года. Уснул навеки 26 марта, в неделю празднования Наворус, в дни рождения его героини Нарспи. Он ушел в начале нового года. Как тут не вспомнить мистическую символику начала поэмы: *Пуш уйăхăн вĕçĕнче*... Ушел в вечность, чтобы возродиться в народе.

Но круг не замкнулся. Выше применительно к Нарспи писалось, что круг – высшая формула трагедии: смерть есть завершение начала. Здесь мы видим оптимистическую трагедию: круг разомкнут. Поэт ушел не в день Наворуса 21 марта, а несколькими днями позже, чтобы успеть увидеть, что Солнце-*Хёвел* осеменило женское лоно земли Сильби, увидеть, что жизнь продолжается...

Bayram Bülent (Kırklareli, Türkiye)

FOLKLOR-EDEBİYAT-ÇUVAŞ KİMLİĞİ İLİŞKİLERİ ÇERÇEVESİNDE KONSTANTİN İVANOV ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

Байрам Бюлент (Кыркларели, Турция)

ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА К. ИВАНОВА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СВЯЗЕЙ МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ, ЛИТЕРАТУРОЙ И ИДЕНТИЧНОСТЬЮ ЧУВАШЕЙ

Творчество К. Иванова автор статьи рассматривает в контексте чувашского устного народного творчества и литературы. Также в ходе исследования им выявляется национальное своеобразие произведений классика.

Giriş

Tarihsel süreçte folklorun (halkbiliminin) bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkışından günümüze değin folkloruninceleme sahasına giren konular hakkında bilim adamları ve konunun meraklıları çok sayıda eser kaleme almış; araştırmacılar bu çalışmalar çerçevesinde derleme, metin yayını, yayınlanan metinlerin çeşitli metot ve yöntemlerle incelenmesi konusunda oldukça zengin bir külliyat oluşturmuşlardır. Bu noktada araştırmacıların folklor konusunda dikkat çektikleri önemli konulardan birisi folklorun işlevleridir. Folklor sadece edebî, sanatsal ihtiyaçları karşılayan bir zenginlik midir yoksa hoşça vakit geçirmenin bir aracı ya da bir eğitim yolu mudur? Belki de onun bir protesto işlevi vardır. Zaman zaman bu işlevlerin hepsini bir arada yüklendiğini söylemek de mümkündür. Çünkü, bağlam göz ardı edilerek bunları tespit edebilmek mümkün değildir. Bu nedenle folklor malzemeleri edebî, sanatsal ihtiyaçları da karşılayabilir, güzel bir zaman geçirme işlevini de üstlenebilir, hitap ettiği kitleye eğitim vermenin de bir aracı olabilir.

* Bu bildiri Tübitak tarafından desteklenen 113K059 numaralı proje çalışmaları çerçevesinde üretilmiştir.

Folklorun millî edebiyatların teşekkülünde oynadığı rol, folklor edebiyat ilişkilerinde en dikkat çeken konulardan biridir. Folklorun bir bilim olarak ortaya çıkışının ardından ona atfedilen millî, saf ve temiz olma kanaatlerinden yola çıkılarak millî bir sanatın, edebiyatın, düşüncenin yaratılabilmesi için folklorun kullanılması gereken en önemli kaynak olduğu düşünülmüştür. 19. yüzyıl Avrupası'nda güçlenen ve etkisini hissettiren bu düşüncenin etkileri ya da yansımaları dünyanın farklı yerlerinde benzer süreçleri yaşayan topluluklar arasında görülmüştür. Daha farklı bir düzlemde ilerlemiş olsa da Rusya'da yaşayan halkların birçoğu için de bu süreç gözlemlenebilmektedir. 19. yüzyıla kadar sözlü olarak varlığını devam ettiren Çuvaşların yazılı edebiyata geçişleri de bu yüzyılda olmuştur. İ. Ya. Yakovlev'in Kiril alfabesi temelinde Çuvaş alfabesini hazırlaması ve Simbir'de açılan Çuvaş Öğretmen Okulu modern Çuvaş edebiyatının da yaratılması için gerekli ortamı hazırlamıştır. K. İvanov'da bu okulda yetişmiş ilk Çuvaş ediplerindedir. Folklorla ilgilenmiş, derlemeler yapmış ve özellikle kaynağını halk hayatından aldığı Narspi manzumesiyle de Çuvaş edebiyatının klasiği haline gelmiştir.

Bildirimizde K. İvanov ve eserlerinin folklor, edebiyat ve Çuvaş millî kimliğinin oluşması arasındaki ilişki bağlamında bir değerlendirmesi yer almaktadır. Buradaki amacımız İvanov'un eserleri üzerine bir tahlil denemesi yapmaktan ziyade Avrupa'da başlayan ve günümüzde varlığını devam ettiren birçok edebî dil, millî edebiyat ve hatta ulus devletlerin kuruluşuyla devam eden bir süreci ana hatlarıyla ortaya koyarak bu süreç çerçevesinde İvanov üzerine bir değerlendirme yapmaktır. Avrupa'da ortaya çıkan süreç ile İvanov ve dönemi ile ilgili genel hatlarıyla yapmaya çalıştığımız karşılaştırma, belki de her aşamasının ayrı ayrı çalışılması gereken bir taslağı da karşımıza çıkaracaktır. Zira millî kimliklerin inşası ve güçlenmesi ile devam eden süreçler arasında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da dikkat çekmektedir.

Millî Romantizm, Folklor, Kimlik

Halk kültürüne olan ilgi Avrupa'da dönemin siyasi ve fikrî hareketleri ile yakından ilgilidir. Avrupa'da başlayıp neredeyse bütün dünyaya yayılan milliyetçilik hareketleri özellikle kültürel ve siyasî

anlamda bağımsızlıklarının peşinde olan bütün toplulukları etkilemiştir. Bu hareketlenmeler halk kültürüne karşı gelişen bir ilgiyi de beraberinde getirmiştir. Avrupa’da masal ve mitoloji Grimm Kardeşlerin elinde bağımsız bir araştırma konusu olana kadar halkın kültürü, inançları, gelenekleri, görenekleri, töreleri, törenleri ve edebiyatı Avrupa fikir tarihinin ilgi konularından biri olmuştur. Halk kültürüne olan ilgi Amerika’nın bulunmasından hemen sonra gelir. Avrupa’da çeşitli nedenlerle Amerika’ya gelen din adamları, gezginler, macera arayanlar ve sanatçılar Yeni Dünya’da gördüklerini yazarak büyük bir kitaplık oluşturmuşlardır. Avrupalılar bu nedenle kendi kültürlerine ilgi duymadan önce Amerika yerlilerinin törenlerini, inançlarını ve geleneklerini öğrenmiş, onlarla ilgilenmeye başlamıştır. Bazı araştırmacılar ve yazarlar Amerika yerlilerinin kültüründe Avrupa uygarlığının çocukluk aşamasını görürler, kimileri kendilerince Hıristiyanlığın temizliği ve saflığını yakalarken kimileri de bu yerlilerin kültürünün incelenerek Yunan ve Roma kültürünün daha iyi anlaşılabilceğini düşünür [Başgöz 1992: 2].

Burada Çuvaşlar açısından konu ele alındığında özellikle 19. Yüzyılda Çuvaş halk kültürüne olan ilgi dikkat çekmektedir. Çuvaş halk kültürüne olan ilginin öncelikle dış kaynaklı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Çuvaşların kendi içlerinden çıkan aydınların kendi kültürlerine yönelik çalışmalar yapabilmesi için öncelikle bu ilginin ortaya çıkacağı bir aydın kitlesine ihtiyaç duyulmaktaydı. Hâlbuki Çuvaşlar arasında böyle bir aydın kitlesinden söz etmek tam anlamıyla mümkün değildir. Çuvaş halk kültürünü derleyecek, değerlendirecek, eğitim-öğretimini çağın şartlarına göre yapacak, yazılı edebiyatı Çuvaş halkının sahip olduğu zengin sözlü kültürün üzerine inşa edebilecek vs. konularda çalışmalar yapacak bu kitlenin sistemli bir şekilde yetiştirilmesi ancak “Simbirsk Çuvaş Okulu” nun ortaya çıkışıyla mümkün olabilmıştır.

Avrupa’da, Amerika yerlileri ile başlayan bu soylu insan sevgisi, daha sonraları Doğululara doğru yayılmaya başlar. Gezginler, din adamları, bilginler ve yazarlar bu sefer de Doğu’nun sihirli ve mistik kültürünü araştırmak için yola çıkarlar. İster Amerikalılara, isterse Doğululara karşı duyulsun bu soylu ilkel hayranlığı, Avrupa’da dipten sürüp gelen bazı itmeleri ve eğilimleri su yüzüne çıkarır. İlkelerin kültürünü tanıma, Avrupalıları kendi ilkellerinin kültürünü

tanımaya yöneltir. Böylece Avrupa'nın halk kitlelerinin kültürünü öteki ilkelerin kültürü ile karşılaştırma çalışmaları başlar. Bunun yanında dinî bakımdan halk inançlarını bir düşman gibi görenler de ister istemez halk kültürüne yönelmişlerdir. Hatta bunun neticesinde elde edilenlerden oluşturulan ve engizisyon mahkemelerinde el kitabına dönüşen eserler kaleme alınmıştır.

Avrupa folklor tarihinde halk kültürüne olan ilginin içerisinde belki de İngiltere'de ortaya çıkan ve Romantikler Öncesi adı verilen akım, halk edebiyatına dayanarak epik eserler vermenin yaygınlaşmasını sağlayan en önemli dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Bu edebiyat akımı, klasik edebiyatın akılcı, kuralcı ve insan duygularını rahatlıkla anlatmayı önleyen sıkıcı bağlarına karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkar. İngiltere'den sonra bütün Avrupa'yı etkiler. Bir yandan Tevrat'ın şiirli dilini, Homer destanlarının yalın anlatımını, halk edebiyatının biçim ve dil özelliklerini kullanarak Romantik edebiyat akımına öncülük eder. Bu akıma İngiltere'de James Macpherson (1736–1796) adlı şair öncülük etmiştir. Macpherson 1760 yılında *İskoçya Yaylılarından Derlenmiş Eski Şiir Parçaları* adında bir şiir kitabı yayımlar. Bu kitapta mensur şiirler vardır. Bu şiirler güya 12 ve 16. yüzyıllardan kalma eski bir yazmada bulunmuş ve onları adı bilinmeyen bir şair İngilizceye çevirmiştir. Aslında böyle bir şair yoktur, çünkü bu şiirleri Macpherson'un kendisi derlemiş ve İngilizceye çevirmiştir. Bu eski hayalî şaire Ossian adını verdiği için akımın kendisi de Ossiancılık olarak anılmaya başlar. Ossian akımına İngiltere'de yeni yazarlar, araştırmacılar, şairler katılır. Çok sayıda derleme yapılır, balladlar ve türküler toplanır. Avrupa'da ortaya çıkan ilkel insanla ilgilenme eğilimi İngiltere'de milletin özgeçmişine dönme, yeni bir edebiyat için geçmişten yararlanma haline gelir. [Başgöz 1992: 4–5].

Çuvaş edebiyatının kuruluş dönemi ve Konstantin İvanov için benzer çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Derlenen folklor malzemeleri çeviriler yoluyla olgunlaşmaya başlayan yazı dili Çuvaş Simbirsk Öğretmen Okulu'nun açılması, modern Çuvaş alfabesinin oluşturulması, eldeki zengin folklor malzemelerinden faydalanılarak bir millî edebiyat teşekkülü süreci Avrupa'daki yukarıda zikrettiğimiz sürece paralel bir özellik gösterir. Konstantin İvanov'un iki manzumesinin de yayımlandığı *ÇıvaşHallap' semadlı* eserde bu

akımın izlerini görmek mümkündür. Bu eserlerin ana malzemesini geleneksel halk kültürü oluşturmaktadır. Burada dikkat çeken bir başka konu da İvanov'un başkaları tarafından derlenen malzemeler yanında kendisinin de folklor derlemeleri yapmış olmasıdır. Bu anlamda İvanov aynı zamanda derlemeler yapan bunları işleyen bir folklorcu kimliğiyle de karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında o, malzemesini derleyen, döneminin edebî gelişmelerini takip eden, eldeki malzemeleri harmanlayıp özgün eserler verebilen çok yönlü bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Kendisi derleme çalışmaları yanında dinî, edebî tercümeleleriyle de Çuvaş yazı dilinin, Çuvaş edebiyatının gelişimine bu alanlarda da katkı sağlamıştır. Bu sebeple onun eserlerinin teşekkülünde Çuvaş halk kültürünün yanı sıra Rus ve Batı edebiyatının da etkisinin olduğu düşünülmektedir. İvanov, M. Y. Lermantov, A.V Koltsov, N.A. Nekrasov, N.P. Ogarev, L.N. Tolstov, A.N. Maykov vd. edebî çeviriler yaptığı gibi dinî metinler üzerine de çeviri çalışmaları yapmıştır. Bu çevirilerin onun edebî kişiliği üzerine etkisinin olmadığını söylemek mümkün değildir.

İngiltere'nin ardından bu akım İsviçre ve Almanya'ya geçer. Ossiancılık İsviçre'de yayılmak için uygun bir ortam bulur. Özellikle Fransız kültürünün etkisi altında öz benliğini kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya bulunan İsviçre'de aydınlar ve sanatçılar dağ köylerinin geleneklerine, edebiyatına ve sanatına yönelir. Onları komşularından ayıracak ve farklı bir ulus olmalarını sağlayacak olan değerler, ahlak ilkeleri ve gelenekler ancak bu dağ köylerinde korunabilmiştir. Bu anlamda İsviçre Ulusal Tarih Cemiyeti'nin kurucusu Jacob Bodmer (1698–1783) halk dili, edebiyatı, giyim-kuşamı, tören ve gelenekleri ile ilgilenmenin tarihin bir görevi olduğunu ileri sürer ve bu konuda çalışmalara başlar. Onun yaptığı çalışmalar İsviçre'yi Fransız kültürü içinde kaybolmaktan koruyan en önemli etkenlerden biri olur [Başgöz 1992: 5–6].

Yine yukarıdaki paragrafta değindiğimiz düşünceler çerçevesinde halk kültürünün yeni bir ulusun inşasında oynayacağı rol ile ilgili olarak öne sürülen düşünceler Çuvaşlar içinde geçerlidir. Ancak burada dikkat çeken husus bu düşüncenin gelişiminin Avrupa'daki akımların tersine hâkim unsur ve devlet tarafından da birçok konuda destekleniyor olmasıdır. Rusya'nın İdil-Ural coğrafyasını ele

geçirmesiyle başlayan ve günümüze kadar devam eden süreçte hâkim konumda bulunan Rus devleti bölge halkının Hristiyanlığı kabulü için uyguladığı politikalar içerisinde belki de en etkilisi onların ana dillerinde eğitim imkânlarının önünün açması ve bu doğrultuda öğretmen okullarının, dini okulların açılması yaygınlaştırılmasıdır. Bu çalışmalar özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir yandan kendi kültürünün farkına varan, millî kimliklerini, dillerini ön plana çıkaran, bunları bir araştırma konusu yapan bir aydın kitlenin ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu sürecin Avrupa'dan farklı bir yönde seyri işte tam da buradadır. Söz konusu kurumlarda yetişen Çuvaş aydını bir yandan kendi kültürüne ilgi duyup, modern Çuvaş kimliğinin temel taşlarını oturturken yerel halklardan kendisini ayırıp hakîm güce daha fazla entegre olmaya başlamıştır. Avrupa'daki süreç ise bunun tam tersidir. Bir yandan kendi kimliğiyle ve diliyle bir varoluş mücadelesi verirken yerel diğer halklar ve hakîm güçlere karşı folklor koruyucu bir unsur olarak öne çıkarken Çuvaşlarda daha doğrusu Rusya'da yaşayan diğer halklarda da görüldüğü üzere mevcut hâkim güç ve kültürden bir kopuşun değil tam tersine daha etkili bir entegrasyon sürecinin önemli sacayaklarından biri olmuştur. Bu anlamda folklorun farklı coğrafyalarda farklı siyasî kültürel ortamlarda farklı işlevlerinin olduğu dikkat çekmektedir.

Avrupa'da ulusun soylu geçmişine ve halk edebiyatına asıl ilgi Almanya'da gelişir ve bu tam romantik bir akım haline gelir. Akımın Almanya'daki öncüsü F. G. Klopstock (1724–1803) olmuştur. Klopstock aynen Ossiancıların yaptığı gibi şiirine Tevrat'ı, Yunan destanlarını ve Alman Ortaçağı'nın epik şiirini örnek almıştır. Bunlar arasına daha sonra İskandinav mitolojisini de koyarak Fransız edebiyatına karşı Almanya'da ortaya çıkan direnişe yeni bir yol çizmiştir. Almanya'da romantik akımın büyük sanatçısı Johann Gottfried von Herder olacaktır. (1744–1803). Herder bir yandan kendi derleyip yayımladığı büyük türkü külliyyatı ile halkbilim çalışmalarını derinden etkilerken bir yandan da romantik ulusçuluğun temelini atan fikirleri ile Avrupa ve dünya tarihine silinmez izler bırakacaktır. Herder, Alman edebiyatını yabancı etkilerden arındırmak ve onu Yunan, Latin, özellikle de Fransız taklitçiliğinden kurtarmak, bunun yanında Aydınlanmacıların halk kültürünü batıl inanışlarla dolu, bozulmuş bir kültür sayan anlayışları ile savaşmakla işe başlar. Bir

edebiyatın orijinal olması için yabancı etkisinden kurtulması gerekir. Yunan ve Latin edebiyatları nasıl kendi kültürleri içinde bir sentez yapabilmişse, Alman edebiyatı da bunu yapabilecektir. Bunun çıkar yolu da Almanın ilkel, sade ve zengin dilini kullanmak ve Alman *ortak ulusal ruhunu* yakalamaktır. Herder'in ortaya attığı bir ulusun ortak ruhu ilkesi bütün Avrupa'da derin izler bırakır. Ona göre bir ulusun ortak ruhu en iyi, en temiz ve bozulmamış olarak halk edebiyatında bulunur. Bunun için de Almanların türküleri, masalları, efsaneleri ve epik şiirleri toplanmalı ve yayımlanmalıdır [Başgöz 1992: 7].

Halkbiliminin Almanya'da bağımsız bir araştırma dalı olarak ortaya çıkışını ve gelişmesini Grimm Kardeşler'in çalışmaları gerçekleştirmiştir. Jakob (1785–1863) ve Wilhelm (1786–1859) Grimm kardeşler de Alman romantikleri gibi duygusal bir yaklaşımla yola çıkarlar. Onlar, halk şiirinde ve epik şiirde Tanrısal ve mistik bir köken görürler. Grimmler burada Herder'in görüşlerini önemsemekle birlikte halk şiirinde kişisel bir yaratma gören fikirleri kabul etmezler. Grimmlere göre halk şiiri kişi yaratması değildir; halkın el birliği ile yaratılmışlardır ve anonimdir. Tıpkı mitoloji gibi bu anonimlik tarihin en eski çağlarında belirlemiştir ve Tanrısal bir kökten gelir. Grim Kardeşlerin bu romantik eğilimleri onların halkbilimine olan katkılarının değerini azaltmamaktadır. 1812'de yayımladıkları *Çocuklara ve Ev Halkına Masallar* (Kinder un Mausmarcschen) adlı masal kitaplarında kendi derledikleri masallar yer almaktadır. Bu çalışma, halkbilimi araştırmaları tarihi için bir dönüm noktasıdır. Onlar bu masalarda dil, anlatım ve biçim bakımından bazı düzenlemeler yapmışlar ve masalla bozulmuş masalı birbirinden ayırmayı denemişlerdir. Daha sonraları da bu masalları başka halkların masallarıyla karşılaştırmışlardır. Halkbilimine bu romantik yaklaşım 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yerini daha bilimsel ve tarafsız görüşlere bırakacaksa da onun izleri günümüze kadar şu veya bu ülkede görülecektir. Özellikle Avrupa'da bazı halkların 19. yüzyılda yaşadığı tarihî süreci günümüzde halen atlatamamış olan milletler, halk bilimi metinlerine aynı bakış açısıyla yaklaşmaya devam etmektedirler [Başgöz 1992: 9–10].

Avrupa'daki bu ideolojik bakış açısı ve folklorun millî kimlikler üzerine yarattığı etkiden Finler de paylarına düşeni almışlardır. Yüzyıllarca başka toplulukların egemenlikleri altında yaşayan Finler arasında da folklorun önemi aydınlar tarafından fark edilerek folklor ve millî kimlikler konusunda bütün dünya için bir örnek teşkil edecek olan Kalevala destanının belki de yeniden yaratılışı olarak adlandırabileceğimiz süreç başlamıştır. Kalevala destanı yazılış süreci, yazılışının ardından Fin milletine ve topluma etkisi bakımından günümüze kadar model alınmış bir eser olarak karşımıza çıkar. Daha önce de bahsedildiği üzere Avrupa'da birçok milletin 19. yüzyılda yaşadığı süreçleri günümüzde yaşayan topluluklar bulunmaktadır. Yine bu topluluklar 19. yüzyıl Avrupa'sında olduğu gibi kendi kültürlerinin saf ve büyüleyici kaynağı olarak halk kültürüne yönelmektedirler. Bu anlamda Çuvaşlar arasında da benzer etkilenmelerin olduğunu söylemek mümkündür. Sözlü geleneklerinde uzun manzum bir epik destanı günümüze taşıyamamış olsalar da bu Çuvaşlarda tarihin eski dönemlerinde bir epik destan olmadığı anlamına gelmemektedir. Ancak var olduğu düşünülen destan örnekleri günümüze kadar ulaşamamıştır. Burada Çuvaş modern edebiyatında sözlü kaynaklardaki malzemelerden faydalanarak bir destan yazma arzusunun oldukça güçlü olduğu görülmektedir. Şelepı, S. Elker, Ş. Hivetiri bu tür eserlerin güzel örneklerini vermişlerdir. Ancak bu eserler arasında hiçbirisinin Konstantin İvanov'un Narspi'si kadar bir üne kavuşmadığı görülmektedir. Narspi manzumesi millî edebiyat içindeki yeri ve topluma etkisi bakımından Çuvaş edebiyatında farklı bir konumda yer almaktadır. Bu anlamda Narspi'yi 19. yüzyıl Avrupa'sındaki romantizm, halka, halk kültürüne dönüş hareketi neticesinde ortaya çıkan ve günümüze kadar değerini kaybetmeyen Kalevala vb. Bu konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından Kalevala'nın ortaya çıkış sürecine bir göz atmak faydalı olacaktır:

Norveç ve İsveç'le birlikte İskandinav topluluklarının en büyüklerinden birisi olan Finler, 12. yüzyıldan itibaren bağımsızlığını kaybetmiştir. 12. yüzyılda İsveç tarafından işgal edilen Finlandiya bu tarihten 1908 yılına kadar İsveç hâkimiyetinde kalır. 1908 yılından 1918 yılına kadar da Rusya Finlandiya'yı işgal eder. İsveç hâkimiyeti döneminde Fin kültürünün bağımsızlığı

ortadan kaldırılmaya çalışılır. Finlerin kanun, yazı ve edebiyat dili İsveççe olmuştur. Bu durum o kadar ileri seviyelere ulaşmıştır ki Finler *Ana dilimiz İsveççe, Anayurdumuz İsveç* demeye başlamıştır. Üst sınıftan İsveçliler, Finlandiya'ya yerleşmiş orada ayrıcalıklı bir zenginler sınıfı oluşturmuştur. Kendilerine iyi bir eğitim isteyen Finler de İsveç'e göçmeye başlamışlardır. Sayısız lehçeye bölünen Fince, kaba köylünün dili olarak kalmış ve edebiyat dili haline gelememiştir. Finlandiya ulusçuluğunun tarihi Fincenin bir edebiyat dili haline gelmesinin tarihidir. Kalevala'nın yaratılışına sebep olan fikirler aslında 18. yüzyıl felsefesine dayanarak aynı yüzyılın sonlarında hareketlenip 19. yüzyılda ortaya çıkmış olan ulus-devlet düşüncesiyle de ilgilidir. Tek merkezde toplanan güç ve çağdışı yönetim metotları, büyük imparatorluklarda özgürlük için duyulan özlemlerin, ekonomik ve sosyal gelişmelerin, daha iyi bir eğitim anlayışının ve benzeri değişimlere eşlik eden siyasî hareketlerin etkili bir biçimde önüne geçmiştir. Bu imparatorlukların çöküşü, ulus-devlet fikrinin oluşması sürecinde şekillenen şartların en önemli belirleyicisi olmuştur [Başgöz 1992: 11; Vento 1991: 82].

Kalevala Destanı'nın ortaya çıkışı, Fin milletinin gerçek anlamda ortaya çıkışının da işaretidir ve bu destan, Finlerin ulus-devletlerini kurmaları yolunda en önemli ve etkili araçlardan birisi olmuştur. Bu anlamda destan, toplum inşa etmenin ve gerçek devlete ulaşmanın en etkili unsurlarından birisi olmuştur. Çuvaşlar için ise Konstantin İvanov ve Narspi manzumesinin halk kültürüne dönüş, millî edebiyatın teşekkülü, modern Çuvaş kimliğinin teşekkülü ve pekiştirilmesi sürecinde farklı olan tek şey imparatorlukları yıkan bir sürecin parçası olmayışı bir anlamda bir imparatorluğa ve onun hakim kültürüne entegrasyon sürecinin en etkili figürlerinden ve eserlerinden biri olarak oynadığı önemli roldür.

Sonuç

19. yüzyıl Avrupası'ndaki benzer gelişmelerle paralel olarak folklor, edebiyat ve kimlik ilişkisi çerçevesinde Konstantin İvanov'u sadece bir bildiri ile değerlendirmek mümkün değildir. Bazı yönleriyle Avrupa ile benzer bir sürecin yaşandığı görülmekteyse de bazı yönleriyle hareketin başlangıç gücü, amaçları ve neticeleri bakımından farklılaşmaların olduğu dikkat çekmektedir. Konstantin

İvanov'un da yetiştiği muhitte folklorun millî edebiyatın teşekkülü için önemli bir kaynak olduğu görülmektedir. Konu ve edebî şekiller bakımından zengin Çuvaş folkloru Kontantin İvanov'u beslemiştir. Bu süreç millî bir kimliğin teşekkülü ve yerleşmesi için önemli olan millî edebiyatın kuruluş aşamasında önemli bir durum arz etmektedir. Oluşum sürecini tetikleyen ise Avrupa'daki benzer durumlar için farklı bir durum arz etmektedir. Avrupa halkları arasında folklor hakîm güçler karşısında bir varoluş mücadelesi verirken folkloru sığınacak bir liman zaman zamanda hakîm kültürlere karşı adeta bir silah olarak kullanmışlardır. Çuvaşlar için ise süreç hakîm güçlerin girişimleri ile başlamış ve devlet bizzat kendisi bu akımı ortaya çıkarmış ve desteklemiştir. Bunun neticesinde bir millî edebiyat teşekkül etmiş bu modern Çuvaş kimliğinin de teşekkülünde önemli bir adım olmuştur. Bu teşekkül sonuçta hakîm kültürden ve güçlerden kopuşu getirmemiştir. Benzer süreçlerin yaşandığı Avrupa'da hakîm güçlerden ve kültürlerden bir kopuş dikkat çekmekteyken burada merkeze yani hâkim güçle ve kültürle bir bütünleşme görülmektedir. Konuyu ilginç kılan da işte budur.

Kaynakça

Mark Azadovski. Giriş // Sibiryadan Bir Masal Anası / çev. İlhan Başgöz; Kültür Bakanlığı. Ankara, 1992.

Bayram Bülent. Çuvaş Türklerinin Kahramanlık Anlatımları (Alpları) // Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay. Ankara, 2010.

Bayram Bülent: 1) Konstantin İvanov'un Narspi Manzumesinde Geleneksel Çuvaş İnançları // Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, C. 8, s. 2. 2011. Haziran. S. 63–84; 2) Şuyın Hivetiri'nin Ulıp Destanı (Çuvaş Kalevalası Üzerine Bir İnceleme) // Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay. Ankara, 2012.

Bayram Bülent. Çuvaş Edebiyatında 'İstanbul Şehrinin Kuruluşu' Manzumesi Ve Onun Kaynakları Üzerine // Türk Dünyası Araştırmaları. C. 99, s. 196. 2012, şubat. S. 173–200.

Bayram Bülent. Çuvaş Edebiyatında Folklor-Edebiyat İlişisine Bir Örnek: Mihail Fedorovun 'Arşuri' Manzumesi Ve Arşuriler // Türk Dünyası Araştırmaları. 2012, mart – nisan. C. 99, s. 197. S. 207–226.

Konstantin İvanov. Şirnisen Puhhi / hzl. G.F. Yumart. Şupaşkar: ÇKİ, 2000.

VentoUrpo The rol of Kalevale in Finnish Cultureand Politics// Nordic Journal of African Studies. 1 (2). S. 82–93.

*Р.З. Хайруллин, К.И. Шилин, З.Г. Лапина (Москва, Россия),
У.А. Винокурова (Якутск, Россия),
Д.Е. Муза (Симферополь, Россия)*

**К.В. ИВАНОВ И Г.Н. ВОЛКОВ: КОНФУЦИЙ +
К. МАРКС БЕЗ АРИСТОТЕЛЯ => ЭКО-
ГАРМОНИЧНОЕ БУДУЩЕЕ ЧУВАШИИ –
РОССИИ => МИРА**

Как-то С. Лем писал: «Мир надо менять, иначе он начнет изменять нас». Уточним: иначе мир *доконает нас**... Аристотель, Конфуций и иные великие уже давно «меняют нас», а мы думаем, что это «мы меняем мир». Но и мы меняем мир, в том числе своим молчанием, когда другие меняют мир к худшему. Это прежде всего Аристотель воспринимается как (1) почти всецело позитивный и как просто (2) угадавший-отразивший объективный ход истории.

А реальная ситуация намного сложнее. Начнем разбираться в ней с великого поэта Чувашии К.В. Иванова, взяв его поэму «Нарспи» (перевод П.П. Хузангая) как ценнейший документ эпохи самого жестокого в истории человечества на Земле *эко-кризиса*, самый вероятный исход Его – *эко-суицид*. Магистральная задача нашей эпохи великого перелома: как быть?

Сюжет построен на *жесточайшем* контрасте тончайше лиричной гармонии человека с живою природою, с одной стороны, и *бессердечно жестокого* отношения *корыстолюбивых* родителей к дочери, с другой. Завершается поэма главой «Четыре смерти». Почему? Зачем? Кто убил? За что? Нет ответа. Это вызов-загадка-задача великого поэта следующим поколениям, прежде всего – нашему: дайте ВЫ решение этой проблемы; разгадайте эту мистическую загадку... Выведите

* Курсив выделяет *эко-негативно-экофобные* процессы-отношения => позволяет различить => снять *эко-негатив*.

Знак «=>» выражает (1) переход-скачок в новое качество и (2) переливание творческой энергии, «толчка» от ведущего к ведомому.

Оба примечания выражают сложный переход мира в качество Эко-гармонии.

чувашей-россиян-землян из-под удара (экологической) судьбы!!!
У кого достанет творческой дерзости и сил снять глобальное
противостояние эко-гармонии *эко-гено-суициду*?

Но мир «живет» (разве это жизнь?) по заветам *великого Аристотеля*. КТО решится «поднять руку» на действительно гениального *Стагирита*, который подменил глобальную аксиому Востока «Жизнь – гармония» иной, сомнительной гипотезой «Жизнь – борьба», подкрепленной, однако, силой войска Александра Македонского (ученика Аристотеля), затем – великой мудростью античной философии и (эгоистично) рационально-формальными логикой и наукой, посредством которых создаются антично => современные техника-экономика...

Ныне же работает привычное доверие к словам ученых и философов. Но тем самым Аристотель и мы вместе с ним *обрекаем* мир людей и живых существ Земли на *взаимоистребление* => *эко-гено-суицид*. А К.В. Иванов и Г.Н. Волков дают нам надежду на выход из-под *угрозы эко-катастрофы*. Это решение эко-проблемы Константин Иванов выразил в форме, казалось бы, никакой художественной логикой не обоснованной *гибели* всех четырех основных героев поэмы, ибо для начала XX в. никакого вразумительного эко-гармонизирующего решения этой проблемы просто не виделось, хотя и было необходимо.

Поэтому и выглядело как необоснованное, почти *нелепое*. Это было осуждение действий тех героев поэмы, которые руководствовались *корыстной логикой накопительства*; но и у положительных героев еще не было достаточно творческих сил, чтобы выдержать напряжение боя за свои честь-достоинство-жизнь. К тому же проблема эта поистине глобальна. Но опыт даже одного, пусть и небольшого по численности чувашского народа дает шанс для *решения проблемы эко-гармонии*; и этот шанс реализует в особой, художественно-гуманитарной логике другой русский чуваш следующей эпохи конца XX в. – ученый, академик Г.Н. Волков – при *эко-синтезе* его творчества с творчеством других гениев человечества: Конфуция + К. Маркса при снятии *экофобности Аристотеля*. И поэма «Нарспи» может быть

принята в качестве образца подлинной экофильности, которую мы видим уже в следующих строках: «Встречу любящих с поклоном // Старый дуб благословил» (глава «В лесу»).

Это – тройное всеобщее начало-суть-перспектива ВСЕГО человечества, нашей общей, глобальной культуры, но с некоторой коррекцией: (1) ответственность перед живой природой => нравственно-творческая ответственность за нее и (2) снятие-разоблачение ложного мифа изначально, «всеобщей» как бы => перспективы «борьбы-за-существование» по Аристотелю, «аксиоме» «жизнь – борьба».

Но снятие этой большой лжи требует иной, экофильно-живой логики (эстетики-этики) при необходимом преобразовании-совершенствовании *рацио-эгоистичной философии* => экософии, *формальной* => живой логики, *предметно-расчлененно-расчленяющей науки* => живым знанием. Но этому препятствует *рацио-традиция*, заложенная Аристотелем и как бы «говорящая устами» в данном случае ОТЦА и МАТЕРИ Нарспи при явном игнорировании экофильной сути поэмы. Точнее: «устами» самих родителей Нарспи, как ни странно, «говорит» отнюдь не жизнь (дуба, леса...), а частная собственность, неумная страсть накопительства, исключающие гармонию жизни... *Противостояние* двух тенденций-традиций => стратегий кончается *трагедией* (заключительная глава «Четыре смерти»). Это предупреждение угрозы *эко-катастрофы*, ставшей явной опасностью к концу XX в. Выход из нее наметил другой гений, тоже русский чуваш, ученый, академик Геннадий Никандрович Волков. Кратко решение состоит в том, что эко-гармония (или, по Марксу, «выражение жизни и утверждение жизни» человеком) принимается как изначально-всеобщеперспективное двустороннее эко-общение – основа всех остальных связей, исключая *экофобную Аристотелеву* => *современную эко-гено-суицидную цивилизацию* из глубинно-подспудной сути общей, отныне всецело эко-гармонизирующего творчества чувашей => русских => землян. Таков гениальный вклад К.В. Иванова => Г.Н. Волкова в жестко необходимый процесс перехода в мир осмысленно творимой эко-гармонии. Это – самый главный вывод нашей работы.

Чуваши-северяне помогают русским сохранить свою свободу от «смертных грехов» аристотелево-западной цивилизации при сохранении ее великих экофильных достижений (о чем особый разговор). Отметим следствия: эконософская суть нашего нормативного прогноза чуваша => пост-К.В. Иванова – Г.Н. Волкова => эко-будущее России => мира.

В центре внимания Г.Н. Волкова человек, творец жизни. Видимо, в значительной мере такой акцент обусловлен профессионально-педагогическими интересами автора. И в этом вопросе Г.Н. Волков обретает особую поэтичность, эмоциональную яркость и экологичную мудрость. Здесь автор не столько учёный, сколько поэт в лучшем и высшем смысле слова. Однако не исключено, что больший, чем у северян, акцент на человеке обусловлен не только профессиональными интересами Г.Н. Волкова, но и иным, более гуманистичным характером культуры чувашей, что, в свою очередь, по-видимому, связано с более давними и тесными контактами с русской культурой с её глубоко креативным гуманизмом. Профессионально-педагогический подход позволил глубже вникнуть в гуманизм чувашей.

В целом, чуваша как народ – поэтичны: «Пускай бы ведал целый свет, что где народ – там и поэзия!» [2]. А потому и вся его жизнь поэтична тоже. Даже наука: «Поэтическая форма в старину была одной из основных форм передачи научных знаний» [1].

Но эта поэзия уже иного типа: поэзия любви к человеку, искусство его воспитания, формирования его как творца жизни будущего. Именно эта линия развития культуры является самой перспективной. Она, на наш взгляд, станет системосозидающим направлением сотворения культуры эко-гармоничного будущего. Поэзия и поэтика воспитания человека. И если первым воспитателем человека является Природа, то основным – уже другой, *ставший Человеком*, унаследовавший опыт Природы и своего народа: человек становился *Человеком-творцом*: «Воспитание детей и у чуваш считалось делом божественным» [1]. Чуваш становился богоравным не в *убийстве* себе подобных живых существ, не в охоте и не на *войне*, а в сфере искусства

воспитания. Это куда био-целесообразнее, поэтичнее, человечнее, эко-гармоничнее и даже просто безопаснее!

И роль не только Природы, но уже и «родителей... лежит в сфере волшебного и легендарного». И если для северян (Востока) характерен культ прошлого, т.е. гармонии Природы и предков, то для чувашей «культ матери обращён в настоящее» и перерастает в культ детей (свойственный также и русской культуре): «у чуваш наряду с культом предков существовал и своеобразный культ детей». В целом этот сдвиг внимания от Природы к человеку кратко резюмируется словами: «Родили – детеныш, полюбили – дитя». Естественно, так воспитываемый «ребенок является не только объектом, но и субъектом воспитания» [1].

Более того, так воспитанный человек *переворачивает* своё отношение с природой-матерью, делает её из основного соавтора их совместного творчества вторым; совершенствование человека Природою => самосовершенствование, а стихийная эволюция жизни => творческо-личностное самосовершенствование => *индивид* => *личность* => *творческая индивидуальность*.

«Именно в этом преобразовании окружающей действительности – природы и общества – и состоит высший смысл гармонического совершенства человеческой личности». Иначе говоря, смысл преобразования действительности: био-природной, индивидуально => социальной (*материально-производственной*) – заключён в гармоничном совершенствовании и самосовершенствовании личности. Добавим, однако, что, по Марксу, смысл социального прогресса – в совершенствовании личности в творческую индивидуальность (но подробнее об этом ниже). И лишь такой, глубоко поэтично воспитанный человек сможет критично-преобразующе отнестись к *антагонистическому обществу* и личностно, в своих идеалах выйти за его *пределы*. Такой человек становится реальным творцом гармоничного синтеза: био-гармонично + гуманистично => живое: творимо => творящее знание.

«Мысли великих гуманистов прошлого о неизбежной гибели *несправедливого собственнического мира* и торжестве естественного, гармонического бытия социальных низов,

их высоких идеалов добра имеют своей основой доклассовую историю человечества. Идеи о естественном праве человека понимались ими прежде всего как права, данные ему Природой в её первоначальном состоянии. В *классовом* обществе природная гармония человека *разрушалась общественными противоречиями*. Дисгармонию отношения «природа – человек» мы видим в поэме К. Иванова «Нарспи». Совершенствование человека в сотворца жизни – способ сохранения изначальной био-гармонии, переходящей во внутреннюю гармонию человека и путь к личностно => социальной гармонии будущего общества, состоящего из гармоничных индивидуальностей, созидающих свою жизнь в самосовершенствование человека => общества => жизни природы (при элиминации *Аристотелево-цивилизационного этапа в развитии* человека-творца себя => общества => жизни).

Итак, понимание человека чувашами близко к нашему пониманию его совершенствования в человека – творца жизни. Человек для них и нас – гармоничное творение живой природы, универсальное живое, сотворенно => творящее, поэтичное => трудящееся => социальное существо. Это изначально и в перспективе. Эти свойства переструктурируются, и на первый план для человека выходит другой тип людей, что отнюдь не исключает, но даже прямо предполагает сохранение ими своего гармоничного общения с Природою. И эту гармонию чувашаи и мы распространяем и на сферы социального общения и труда.

Северяне, чувашаи и многие народы мира создают будущее по-своему, на основе естественной гармонии Природы, человека с нею, внутренней гармонии человека. Роль производства в этом процессе определяется тем, насколько оно *должно* соответствовать сути процесса совершенствования Эко-гармонии, насколько оно сохраняет и развивает свою изначальную поэтично-эстетичную суть. Концепция К.В. Иванова – Г.Н. Волкова дает основания и для следующего прогнозного вывода: каждый народ вносит свою, специфическую лепту в общую культуру будущего, идя к нему своим же специфическим путем и обогащая свою культуру достижениями остальных народов. В целом же будущая культура явится, по-

видимому, не чем-то одинаковым для различных народов, но некой полифоничной гармонией, постоянным диалогом своеобразных лингвокультур. Отсюда очень важный вывод уже для современности: необходимо развитие специфики каждой культуры, а не их *единообразия* или *унификации на глобальной основе, диктуемой США*. Соответственно, необходимо развитие каждого национального языка, его специфики, а не создание какого-либо единого, общего для всего человечества (что предлагал, в частности, К. Каутский и против чего возражает Г.Н. Волков).

Итак, поэзия и проза чувашей и северного сияния демонстрируют иную поэтику => экософию, которые экокачественно отличаются от *современных рацио-поэтики-эстетики* и особенно *философии*. Дело – в ориентации на живую природу, ее красоту-доброту-гармонию-мудрость. Она – творчески-матерински-родительское начало-основание. А непосредственным средством творческого превращения животного в человека является язык живой природы, постепенно в своем обобщенном виде становящийся также и языком человека, его поэзии, его искусства и его труда. И труд изначально был поэтично-художественным «выражением жизни и утверждением жизни» (Маркс) природы становящимся человеком, выражения-утверждения жизни «по законам красоты» (слова К. Маркса) той же природы. Эта форма общения с природой внутри нее, «лишённая всякой общественной формы, выступающая просто в естественном бытии, независимо от общества, отрешенно от каких бы то ни было обществ, общая еще для необщественного человека и человека, получившего какое-либо общественное определение» [3, с. 382], естественно, предшествовала процессу создания первобытным человеком – посредством и на основе своего поэтично-художественного общения с природой – своих общественных отношений. Естественно, эти отношения изначально могли иметь лишь био-гармоничное, поэтично-художественное содержание. Проще говоря, они создавались первым человеком-поэтом и художником непосредственно из живой природы. И во многом эти основные черты традиционной поэзии => поэтики =>

экософии чуваш-северян сохраняются поныне уже в современных формах, являющихся не только развитием традиционных, но также и серьёзным отступлением от них, шагом к «смерти», опасным регрессом, который хитро-подло выдается не без оснований за «прогресс» = эко-регресс. Позитивная альтернатива ему – традиционная поэзия-поэтика-экософия К.В. Иванова – Г.Н. Волкова – играет роль простейшего начала и критерия глобального перехода-самосовершенствования человека => мира в новое качество тотально-глобальной эко-гармонии, требующей уже своего осмысления глобальной экософией, для которой нужны, кроме К.В. Иванова – Г.Н. Волкова, еще как минимум и Маркс – Конфуций, Аристотель.

Более того, в традиционной поэзии-поэтике-экософии северного сияния, однотипной с традиционной поэтично-художественной культурой Востока, можно видеть тот изначально-всеобщеглобальный тип эко-общения, дальнейшее развитие (*не* повтор!) которого – экософия культуры будущего. В этом – исключительное нормативно-прогнозное значение поэтично-экофильных культур типа культур чувашей и Арктики.

Современная эпоха, создавшая угрозу эко-катастрофы, выдвигает перед человеком, его культурой, его поэзией-экософией качественно новые задачи, создаёт жестокую необходимость качественного повышения уровня культуры и особенно уровня поэзии, поэтики, эстетики, экософии культуры в целом. Особую роль в этих сложнейших процессах может сыграть экософия чувашей-северян, – если она сможет поднять на качественно новый уровень эко-гармонию, – при снятии *философии*, обнаружившей глубоко *скрытую* глобальную *опасность* и неочевидную тенденцию пробуждения своего неприятия *ее*: активно – эко-креатив-классом и глухо – массами. И это – фундаментальная проблема соотнесения генерации идей и их реализации в практике. Если в прошлом и поныне «теория поверяется практикой» или «практика первична, теория вторична», то отныне наоборот: «Теория реализует себя в практике», или, точнее: «Высшая эко-теория = экософия определяет характер практики». Еще иначе и полнее: поэзия =>

экософия чувашей-северян весьма реально-реалистична, но по-своему; она исходит из самой био-исторически = экологически первой и всеобщей формы реальности – живой природы Севера и Земли в целом. Специфика этой реальности определяет специфику её экософии. Ей присущи те три свойства, которые характерны для их языка: био-подобие (био-морфизм), высокая эстетичность и гармоничность. Этими качествами данный тип поэзии => экософии отличает себя от современной поэзии и практики рынка => философии. Отличие существенно, что даёт основание считать его качественно иным типом поэтического общения Природы-с-человеком, типом, имеющим определённые эко-эстетические преимущества перед современной поэзией и по линии: естественная безопасность => тотальная опасность техногенной цивилизации => осмысленное творчество безопасной жизни будущего, начало которому и положили К.В. Иванов и Г.Н. Волков.

Литература и источники

1. Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1966.
2. Мальхов П.М. Симбирские чуваш и поэзия их. Казань, 1977.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2. Т. 25, ч. 2.
4. Шилин К.И. Живой капитал – будущее России. ПостМарксова политЭкософия Творчества Жизни Востока – России – мира будущего // Энциклопедия живого знания. Т. 26. М., 2012. 288 с.
5. Шилин К.И., Винокурова У.А., Лапина З.Г. Живой университет Г.Н. Волкова – Прорыв в Творимо-Экофильное будущее. М., 2014 // Там же. Т. 31. 100 с.

ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА ИВАНОВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

В.И. Демин (Саранск, Россия)

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ ПОЭТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ К.В. ИВАНОВА

В 2008 г. на межрегиональной научно-практической конференции в Чувашском государственном университете им. И.Н. Ульянова, посвященной 100-летию со дня выхода в свет бессмертной поэмы «Нарспи» К.В. Иванова, мы отметили огромную роль этого произведения в становлении и развитии лиро-эпических традиций в мордовской литературе. Своеобразным связующим звеном в данном процессе выступил замечательный эрзянский поэт предвоенной поры Алексей Владимирович Рогожин. Возвращённый благодатной чувашской землёй, он как яркая творческая личность во многом сформировался на художественных традициях классика братской литературы. И несомненно, заслуживает более широкого представления в нарспиане как важной составляющей литературы народов России.

На начальном этапе развития мордовской (эрзянской и мокшанской) литературы на родных языках многие писатели выступали под псевдонимами: Ильфек (Ф.К. Ильин), Фипет (Ф.И. Петербургский), Дмитрий Морской (Д.И. Малышев), Илька Морыща (И.П. Кривошеев), Артур Моро (А.М. Осипов), Андрей Юргай (А.М. Сафронов), Эрьке (П.С. Кириллов), Пётр Гайни (П.У. Поздяев), Гай-Узин (Н.Ф. Цыганов) и т.д. Для некоторых литераторов псевдонимы стали официальными фамилиями.

Своё литературное имя было и у начинающего поэта-лирика Алексея Рогожина – Лёша Рав. Образованный от начальных букв

фамилии, имени и отчества поэта, Рав по-эрзянски – Волга. И этот псевдоним, по воспоминаниям современников, в полной мере соответствовал характеру его носителя – такому же широкому, раздольному и открытому, как великая река России. При этом из плеяды талантливых мордовских поэтов, погибших на фронтах Великой Отечественной войны, Лёша Рав остаётся единственным, чьё творчество включено в учебные программы национальных школ. Это не случайно. Такие совершенные в художественно-эстетическом отношении поэмы, какие созданы А. Рогожиным вслед за чувашским собратом по перу К. Ивановым, который на всём протяжении творческого пути являлся для него примером для подражания, редко встретишь и сегодня. Немало достойного написано им и в лирической поэзии.

Колыбель Алексея Владимировича Рогожина – эрзянско-чувашское село Балабаш-Нурусово ныне Батыревского района Республики Чувашия, где он родился в 1909 г. в семье лесника. В глухом лесном краю, в далёком кордоне, жилось трудно и скудно. И один Бог, возможно, знает, откуда зародилась в сердце деревенского мальчика тяга и любовь к поэзии. Возможно, от отца, который был для своего времени достаточно грамотным человеком, знал много песен, сказок и в редкие, свободные от многочисленных дел и забот минуты знакомил с ними своих детей. Глубоко поэтической душой обладала и мать поэта. А ещё в своей первозданной красе и чистоте была природа родного края – неисчерпаемый источник поэзии. Вечерами мальчик часто присаживался к костру заготовителей леса послушать их рассказы, сказки, легенды, песни как кладёзь устно-поэтических традиций разных народов, проживавших в округе. Будущему поэту не надо было напрягаться, чтобы понять, о чём в них повествовалось: кроме родного языка, он достаточно хорошо знал чувашский, татарский и русский языки, умел на них разговаривать. Пройдёт время, и это знание поможет ему создать прекрасный перевод творения чувашского собрата по перу К. Иванова – поэмы «Нарспи», а также написать лучшие свои произведения.

Однажды (это было в 1925 г.) в руки Алёши Рогожина попала первая газета на родном, эрзянском языке – «Якстере теште» («Красная звезда»), издававшаяся с сентября 1921 г.

в Москве. Как вспоминал впоследствии поэт, радости не было предела. К тому времени он и сам пробовал сочинять. Запоем прочитав газету несколько раз, он тут же отсылает своё, им написанное, в адрес редакции...

Начинающего поэта долгое время не печатали, объясняя тем, что стихи несовершенно, однако он не оставлял любимого занятия, настойчиво оттачивал своё литературное мастерство. И в конечном итоге упорство было вознаграждено. В 1930 г. в вышеназванной газете было опубликовано его первое стихотворение «Сёрма» («Письмо»). В нём лирический герой делится с обучающимся в далёком городе другом радостью от тех позитивных изменений, которые происходят в их родном селе.

С этого времени стихотворения А. Рогожина постоянно появлялись на страницах национальных газет и журналов, а в 1933 г. лучшие из них составили первый сборник молодого поэта – «Йетне жойнить» («Годы звенят»). Основная тема сборника – это, конечно же, прославление новой жизни и радость от коллективного труда, что было в традициях поэзии тех лет.

В этот период поэт учился на факультете языка и литературы Мордовского пединститута, куда поступил в 1932 г. Учился и настойчиво продолжал творческие поиски в лирике. Результатом явились стихи, многие из которых до сих пор остаются образцами мордовской лирической поэзии. И прежде всего стихотворение «Гундо» («Весна») – настоящий гимн не только обновляющейся природе, но и строительству новой жизни – «весне человеческой».

И всё же своих самых заметных поэтических успехов А. Рогожин добился в жанре поэмы. Свидетельством этому являются главным образом поэмы «Галё» и «Литува», в работе над которыми неоценимую помощь оказало ему как раз осуществление перевода «Нарспи» К. Иванова на эрзянский язык. Той самой «Нарспи», которая давно уже признана мордовской литературной критикой «подлинным шедевром национальной поэзии и в известной степени – энциклопедией чувашской дореволюционной жизни». А «подлинно национальное обязательно выражает и много общечеловеческих черт, становится интернациональным, близким и родным для другого народа» [5, с. 150].

В этой связи особый интерес вызывают воспоминания современника А. Рогожина – автора первого в поволжских литературах сатирико-юмористического романа «Лавгинов» В.М. Коломасова (1909–1987). В один из летних дней 1933 г., будучи в гостях у А. Рогожина, тот неожиданно обратился к нему: «Садись-ка поудобнее, друг, кое-что прочитаю тебе... Не бойся, стихами тебя не буду потчевать... По себе знаю, какая это мука – сидеть и делать вид, что внимательно слушаешь читающего... Такого мучения, годок, я тебе не доставлю. Я другим тебя угощу – прочитаю главу из “Нарспи” Иванова, которую перевожу на эрзянский...» [4, с. 57].

Вначале же, по воспоминаниям В. Коломасова, его друг-поэт прочитал представленную ему главу на языке оригинала, которым А. Рогожин прекрасно владел с детства. Данную форму выступлений он использовал и в дальнейшем, теперь уже на встречах с читателями, посвящённых «Нарспи». Это делалось, видимо, для того, чтобы слушатели прочувствовали и сравнили звучание поэмы на братском чувашском и эрзянском языках. Читать же перед аудиторией, по общему мнению, Алексей Рогожин умел, и не случайно слушать его всегда собиралось много народа.

В том же году поэма «Нарспи», которая каждому чувашу известна как одно из наиболее ярких достижений родной литературы, была опубликована в эрзянском журнале «Сятко» («Искра»). Таким образом, она явилась достоянием и мордовской литературы, образцом инонационального художественного опыта.

Представляется, что именно тогда, в каждодневной упорной работе над «Нарспи», А. Рогожин проникся мыслью создать нечто подобное и об истории родного народа, уверовав в свои силы как вполне самодостаточный поэт. Первым шагом на этом пути для него стала поэма «Галё», опубликованная в журнале «Сятко» в 1935 г.

Как и в поэме К. Иванова «Нарспи», в произведении эрзянского поэта повествуется о трагической любви юноши и девушки. Если у К. Иванова прекрасная Нарспи – дочь богатых родителей, а благородный Сетнер – сын бедняка, то у А. Рогожина оба персонажа – пастух Галё и батрачка Окле – сироты, представители низших слоёв сельского общества. Однако в обоих

произведениях в основе конфликта лежит классовое неравенство, которое вкупе с патриархальными устоями и предрассудками разбивает счастье молодых людей, созданных друг для друга. Согласно этим неписаным законам, девушка не может распоряжаться собственной судьбой. Как чувашка Нарспи, так и эрзянка Окле против воли выданы замуж за богатых, но ненавистных им людей и в борьбе за счастье обе гибнут.

По убеждению авторов, гармоническое развитие общества возможно только тогда, когда не будет различий в социальном положении людей, когда исчезнут дикие нравы, насаждаемые власть имущими, что, к сожалению, характерно и для сегодняшнего дня. При этом необходимо отметить вот что: как известно, в своей поэме юный К. Иванов не даёт четких философско-политических установок на пути и способы избавления общества в целом и каждого человека в отдельности от эксплуатации. Да и требовать этого от восемнадцатилетнего юноши, конечно же, было невозможно. Безмерно талантливого чувашского поэта, жизнь которого оборвалась в самом расцвете творческих сил, когда только расправлялись его могучие крылья, можно, пожалуй, назвать революционером по духу и чувству, а не закалённым борцом за новую жизнь, как иногда пытаются его представить. И, думается, правы те исследователи, которые считают: «...незачем искусственно делать его тем, кем он не был и, главное, кем тогда ещё не мог быть, и требовать от него невозможного. Достаточно того, кто он есть» [6, с. 45]. Хотя в поэме достаточно заметно проявляет себя мысль о том, что за свободу надо бороться и бороться не в одиночку, как Нарспи и Сетнер, а сообща, сплочённо и организованно.

А. Рогожин рос и воспитывался в другое время и в другом обществе. Поэтому и вышеназванная мысль звучит в его произведении с особой силой и явственностью.

Трагедия главных героев поэмы «Галё» происходит на фоне революционных событий 1905–1907 гг. и, в отличие от «Нарспи», при большом стечении народных масс. В действие своего произведения А. Рогожин вводит всех жителей села Малая Тулдава, каждый из которых предстаёт перед нами со своим характером, образом мыслей и чувствами. При этом

в изображении деревни поэт далёк от какой-либо идеализации, что в некоторой степени было характерно для чувашского классика. Это же иногда ставилось ему в вину теми, кто не хотел или не мог понять влюблённости поэта в свой родной край, не мог принять чистоты его взора на всё окружающее, благородства души и нежности чувств – тех достоинств, которыми он в избытке наделил и Нарспи с Сетнером.

Эти же чувства определяют взаимоотношения главных героев поэмы эрзянского поэта. Она состоит из трех частей.

В первой части автор знакомит нас с молодым пастухом Галё, очень рано оставшимся сиротой: в четыре года – без матери, в десять лет – без отца. Всё его богатство – увесистый отцовский кнут, с помощью которого он зарабатывал себе на жизнь: пас сельское стадо. Единственный светлый луч в жизни парня – красавица Окле, сирота, которая за кусок хлеба гнула спину на кулака Ортю. Здесь же, в первой части поэмы, Галё знакомится с саратовским рабочим-большевиком Мирё, приехавшим в их село поднимать крестьян против поработителей.

Во второй части поэмы повествуется о том, как кулак Оря насильно выдал Окле замуж за недалёкого умом боярского сынка Степана Абалдуя. Здесь голос автора приобретает трагедийные нотки. Создавая образ Окле, он вложил в него всю свою любовь и нежность в высшем понимании слов. С первых до последних, потрясающих своей трагедийностью строк поэмы всё в этой девушке-эрзянке, как и в чувашке Нарспи, дышит очарованием: естественность, природное целомудрие, общительный характер, душевная полнота и внешняя красота, верность и глубина чувств. Вспомним героиню К. Иванова:

Словно цветик полевой
Лик красавицы-девицы,
Очи черные звездой
Светятся через ресницы.
Кудри кос сбегают вниз,
Тонкой талии касаясь;

Слышен мирный звон монист,
Поступь славная – на зависть.
Парень сразу сам не свой, –
Коль она окинет взглядом.
Улыбнется – и любой
Засияет с нею рядом... [3, с. 17].

Не менее прекрасным портретом наделяет свою героиню эрзянский поэт. Окле сравнивается с цветком в буйстве зелёных

трав, стан её – как у берёзки стройненькой, глаза – спелые ягоды черемухи, словно шёлковая трава, переливаются волосы. Говорить начнёт – соловьём заливается, средь людей пройдет – павой кажется.

В чужом доме, живя с нелюбимым человеком, Окле, как и Нарспи, терпит жестокие издевательства, но не смиряется и, в конечном итоге, стремясь к светлой, свободной любви и жизни, гибнет. В третьей части поэмы повествуется о том, как после побега из тюрьмы Галё снова встретится с Мирё и они вместе поднимут народ против поработителей. При разгроме имения Степана Абалдуя тот убивает Окле, которая попыталась открыть восставшим ворота в имении своего ненавистного мужа.

Заканчивается поэма коротким авторским сообщением: восстание было подавлено, рабочего Мирё поймали и казнили, Галё сослали в Сибирь, откуда он возвратился уже после февральских событий 1917 г., участвовал в Октябрьской революции, «когда разорвали тяжёлые цепи мозолистые руки трудящихся».

Как видим, сюжет произведения не отличается большой сложностью. Несмотря на это, поэту неплохо удалось показать жизнь эрзянского села и его отдельных представителей в сложном переплетении их судеб и устремлений. А. Рогожин нередко использует приём противопоставления. Для ослабления или, наоборот, усиления напряженности восприятия происходящего он с большим мастерством вводит в сюжетную канву повествования произведения устно-поэтического творчества родного народа: сказки, легенды, песни, и они всегда оказываются к месту. Бывает, даже трудно поверить в фольклорную основу этих произведений, так естественно и логично вливаются они в структуру поэмы. Таковы, например, легенды о Вирьаве (Хозяйке леса), о Стеньке Разине, с которыми юного Галё знакомит отец. Сообщается о несметных кладах Разина, которых, мол, просто так, без жертвоприношений, не найти. Эта легенда введена в сюжетную канву поэмы для того, чтобы с ещё большей силой подчеркнуть вековые чаяния народа, его мечты о богатой и счастливой жизни. Однако и прежде ради лучшей доли трудовой люд не раз приносил в жертву лучших своих представителей,

но жить счастливее не стал, по-прежнему терпит великую нужду и страдания. Почему? В поисках ответа на этот вопрос А. Рогожин вводит в повествование сон Галё, в котором главный герой встречается с самим Разиным. Тот объясняет ему: не видать вам другой судьбы до тех пор, пока не поднимется всем миром. В одиночку никто ничего не добьётся...

И вслед за этим поэт продолжает: проснувшись, Галё услышал девичью песню. Девушки пели о Ванюше, который, оставив дома жену Катюшу, отправился «на уральскую сторону счастье искать». После этого прошло уже два года, а от «Ванюши-молодца никаких вестей нет», Катюша же, «в ожидании его ослепла от слёз, вся высохла, как белый саван, побелела». Эти стихи напоминают эрзянскую народную песню «Кудажонь пакся» («Кудажово поле»), в которой также повествуется об отправившемся на поиски «вольного поля» и сгинувшем где-то муже, о чём жене его сообщили пролетающие над селом перелётные птицы.

Как и в народных песнях, в поэме А. Рогожина встречаются разнообразные метафоры, эпитеты, сравнения и уменьшительно-ласкательные слова. Нередко используется синтаксический параллелизм. Так, жизнь с нелюбимым человеком для Окле подобна тёмной ночи с упавшей в бездну звездой; жизнь хлебопашца такая же горькая, как дым от тлеющих головешек.

Поэма написана хореем. При необходимости автор укорачивает или, наоборот, удлиняет размер стиха. Язык насыщен неологизмами и архаизмами, собранными поэтом из разговорной речи своего народа. Особую красоту придают произведению написанные рукой настоящего художника пейзажные картины. А. Рогожин не просто излагает судьбу отдельного человека, а на его примере талантливо «представляет художественную интерпретацию национального характера... стремится отразить сложные, противоречивые явления истории, дать читателю почувствовать эпоху со свойственной ей психологией и философией, особенным национальным колоритом» [2, с. 33].

К недостаткам поэмы следует отнести не до конца последовательно раскрытый образ Галё, поверхностно представленное время действия, некоторый схематизм в создании отдельных

портретов. Несмотря на это, рогожинская поэма, созданная на основе наследования традиций «Нарспи» К. Иванова с опорой на фольклор своего народа и собственные новаторские поиски, до сих пор остаётся одним из лучших достижений мордовской классической поэзии. Она помогает «представителям современного урбанистического общества найти истоки своего этнического существования, познать многообразные пути, приводящие к формированию той этнокультурной среды, сквозь призму которой они воспринимают окружающий мир. Литературная обработка и введение... фольклорного материала в структуру литературного текста существенны для возрождения и развития этнических традиций» [7, с. 186].

Эти слова с полным правом можно отнести и к другому значительному произведению А. Рогожина – поэме «Литува» (1939), которая также на основе устно-поэтического творчества повествует о далёком прошлом мордовского народа, о нелёгкой судьбе женщины-эрзянки, которую насильно пытаются выдать замуж за сельского богатея Патолыча. При этом главным сватом выступает не кто-либо, а родной отец Литувы, который таким образом мечтает избавиться от вековой нужды. Однако, в отличие от «Галё» и «Нарспи», в данном произведении все заканчивается благополучно: богатея Патолыч, которому была обещана героиня поэмы, найдёт смерть от рук собственного слуги, Литува выйдет замуж за любимого Иваша, словами которого поэт и заканчивает своё произведение: «Тогда только жизнь улыбнётся тебе, когда ненавистное сбросишь ярмо». Это тот случай, когда «предметом внимания становятся не только факты жизни отдельного человека, но и определённая социально-культурная ситуация. Только по отношению к ней жизнь человека... приобретает значение истории, особой смысловой целостности, к которой применимы понятия уникальности, индивидуальности, событийности, развития» [2, с. 34].

Значение творчества К. Иванова и прежде всего его поэмы «Нарспи» огромно не только для последующих чувашских писателей, но и литераторов других поволжских народов, в том числе и мордовских, начиная с А. Рогожина. Оно способствовало тому, что лиро-эпические традиции национальной литературы

получают постоянное наполнение, обогащение и развитие. Тем более для мордовского народа всегда было свойственно «художественно осваивать реальную действительность и своевременно реагировать на... изменения в общественной жизни и психологии людей» [1, с. 188].

Надо сказать, что после «Галё» и «Литувы» к произведениям крупных жанровых форм Лёша Рав больше не обращался. Почти не обращался и к лирике. Несколько стихотворений вместе с «Литувой» составили сборник «Стихть ды поэма» («Стихи и поэма»), вышедший в свет в 1939 г. На этот счёт имеются разные точки зрения.

В 1937 г. А. Рогожин окончил институт, получил диплом о высшем образовании и был оставлен на работу ассистентом в этом же учебном заведении. Дали жильё. И этим, по воспоминаниям современников, молодой специалист был безмерно счастлив.

«—Посуди, друг, — весь сияя, говорил он тому же В.М. Коломасову при следующей встрече у себя дома. — Кем я был до института? Пареньком из далёкой чувашско-эрзянской деревни... Отца уже нет в живых. А мама и сестрёнка — здесь, вместе со мной... Авай! — это уже к матери, сухонькой женщине, возившейся в чулане. — Ты скажи ему, моему другу, что я окончил? Иначе говоря, какое учебное заведение окончил твой ненаглядный сыночек? То-то, институт! Ведь институт — не что-нибудь! Теперь, авай, мы с тобой самые счастливые люди в этом городе! Институт окончили, стихи пишем, и даже печатают нас. Буквари, учебники составляем, вот как красиво устлали их макеты весь пол, негде пройти даже...» [4, с. 58].

Возникает закономерный вопрос: если у поэта всё было хорошо в жизни, почему в том же году он неожиданно оставляет Саранск, престижную работу в вузе и уезжает в один из далёких районов республики учителем и завучем сельской школы, одновременно прервав практически все литературные связи? По некоторым версиям, на это его подтолкнуло трудное материальное положение. Ему необходимо было содержать мать и сестрёнку, что на зарплату ассистента сделать, понятно, было нелегко. По другим сведениям, А. Рогожин посчитал, что для

того, чтобы продолжить педагогическую деятельность в вузе, необходимо пройти все ступени образовательной практики, начиная с начальных, поэтому и попросился в сельскую школу. В таком случае неясно, почему он при этом резко прервал свою литературную деятельность, словно поставил цель, чтобы о нём как о национальном поэте на время забыли. Совсем. Так, возможно, оно и было.

Это было время жесточайших репрессий в Мордовском педагогическом институте. Практически все руководители вуза, многие ведущие преподаватели и их ученики были объявлены «врагами народа», обвинены в участии в так называемом «правотроцкистском, буржуазно-националистическом, террористическом блоке». Поэтому представляется, что в первую очередь именно этот факт подвигнул А. Рогожина, одного из самых ярких представителей национальной литературы, спешно поменять свой образ, место жизни и деятельности.

И так же оперативно, во всю мощь своего таланта он вновь подал свой поэтический голос с началом Великой Отечественной войны. Одно за другим пишет Лёша Рав стихотворения, наполненные пафосом высокого патриотизма и беспредельной верой в победу над ненавистным врагом: «Цёранстэнь» («Своему сыну»), «Колмонест» («Втроём»), «Народ-герой» и др. В них родная страна предстаёт неприступной крепостью, а воюющий с тёмными силами фашизма народ – непобедимым богатырём.

Неотъемлемой частью этой богатырской силы был и сам эрзянский поэт – достойный наследник литературных традиций чувашского собрата по перу К. Иванова. С первых месяцев войны он рядовым солдатом на фронте. Участвовал в многочисленных боях. 24 марта 1944 г. героически погиб, оставив о себе добрую память и художественное наследие, позволяющее говорить о рогожинском периоде в истории мордовской поэзии – ярком, насыщенном, талантливом, неповторимом! Как неповторимо творчество негласного литературного учителя эрзянского поэта – классика братской чувашской литературы Константина Иванова.

Литература

1. Антонов Ю.Г. Своеобразие конфликта и жанровая специфика пьес «Хуторок» и «Орда» А. Пудина // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. 2012. № 4 (24). С. 188–194.
2. Антонов Ю.Г., Шеянова С.В. Историко-биографический жанр в национально-художественном дискурсе Мордовии // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. 2014. № 1 (81). С. 31–36.
3. Иванов К.В. Нарспи: поэма / пер. с чуваш. А.С. Смолина. Чебоксары, 2001. 128 с.
4. Коломасов В. Мень ялгам Алексей Рогожин [Мой друг Алексей Рогожин] // Сятко. 1981. № 4. С. 56–60.
5. Черапкин Н.И. В братском содружестве. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1969. 384 с.
6. Черапкин Н.И. Притоки. М.: Современник, 1973. 197 с.
7. Шеянова С.В. Этнокультурное пространство современного мордовского романа: обрядовый аспект // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. 2012. № 4 (24). С. 180–187.

Г.А. Ермакова (Чебоксары, Россия)

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ К. ИВАНОВА, Г. АЙГИ, Н. ИЖЕНДЕЯ

Художественный мир К. Иванова, Г. Айги, Н. Ижендея пронизан архетипическими образами (солнце, луна, поле, птица, мировое древо, мать, песня, ветер, дом и многие другие), это явление не случайное, ибо, как указал один из ведущих философов XX в. В.С. Библер, в «XX в. происходит сдвиг культуры и ее проблем в эпицентр человеческого существования» [3, с. 261]. «Феномен культуры», согласно философу, «всё более сдвигается в центр, в средоточие человеческого бытия, пронизывает (знает ли сам человек об этом или нет) все решающие события жизни и сознания людей нашего века» [3, с. 261]. Тем самым «феномен культуры», по В.С. Библеру, именно в XX в., особенно в его первые десятилетия (время творчества К. Иванова) и последние (время творений Г. Айги и Н. Ижендея), впервые может быть понят «в действительной *всеобщности* как основной предмет философского размышления» [3, с. 261]. Сдвиг культуры и ее проблем в XX в. в «эпицентр человеческого существования», как думаем мы, определил обращение поэтов как к архетипическим образам, представляющим сознание предков, так и к центру бытия – ребенку, то есть к будущему. В поэме К. Иванова, лирике Г. Айги, Н. Ижендея образ ребенка – носитель идеи света, радости бытия, тех стержней бытия, кои были основами для предков чувашского этноса, поэтому даже неродившийся ребенок, что видно из дискурса поэмы, не единожды слышит голос предков [5, 5:2,6]:

*Ман тӑхӑр сыӑкри ват асанне
Юн таптинчен кӑларчӑ сассине* [5, 5:6].

Из девятого колена моя бабушка
Голос подала....
(Перевод здесь и далее наш. – Г.Е.).

Этот голос сообщает неродившемуся ребенку о том, что раньше радовались появлению дитяти, ждали его, хотя и боя-

лись послеродовой горячки. Ребенку дано знать, что он является связующим звеном между прошлым и будущим, что в нем живут зов крови предков, их традиции, обычаи, их духовно-нравственные ценности, их стержень бытия:

*Несёлсене пёр вунă ёмёр ёлёк
Упранă сыхлăх пуранать манра.*

Заветы десяти предыдущих поколений,
Как оберег, живут во мне.

И этот стержень, как видно из текста поэмы, подлежит уничтожению – таково решение родителей. Ребенок чувствует надвигающееся зло – разрушение стержня бытия, поэтому он просит помощи у матери, отца, Вселенной, но никто его не слышит, никто не отзывается на его мольбу, он остается в одиночестве. Мотивы оставленности, покинутости, одиночества, то есть мотивы философии экзистенциализма, ключевые в данной поэме, так же как они являются ключевыми и в художественном мире К. Иванова и Г. Айги. Поэты показывают то, что происходит в мире, а мир «дает трещину». Художники слова, соприкоснувшиеся с трагедией бытия, познавшие, что в центре бытия одновременно пребывают свет и тьма, призывают к сохранению единства этого мира, традиций, заветов, обычаев, ключевых обрядов. Поэты не анализируют происходящего, так как мифологическое сознание не оперирует анализом, они представляют окружающее как целое в чувственном переживании, что мы и видим в их художественном пространстве. Обряд в прошлом являл собою реализованный в повседневной жизни миф и как форма реализации мифа был не развлечением, не искусством, а способом контакта с миром, хранения доисторического опыта человека, когда ещё человек не представлял себя отделённым от природы и рода, когда в центре его родоплеменной жизни стояла женщина-мать как воплощение жизнепорождающих сил природы. И традиции этого центра уничтожаются (Нарспи не дано быть матерью, героиня поэмы Н. Ижендея перестает выполнять свое предназначение – быть жизнепорождающей силой природы). Поэты через свои дискурсы передают память о древнем синкретном

единстве человека и природы, через созданную ими художественную реальность, символическую структуру текстов призывают воспринять мир и человека как единое целое вопреки углубляющемуся разладу человека с природой. Считаем, что образцом, парадигмой для поэтов служит, как выразился А.Ф. Лосев, «интуитивно-эйдетически-диалектически непосредственная цельность мира» [8, с. 112], о чем неоднократно поэты говорили в своих произведениях и выступлениях. Согласно А.Ф. Лосеву, «весь мир и все его составные моменты, и всё живое, и всё *неживое, одинаково суть миф и одинаково суть чудо*» [6, с. 374]. Чудом является и поэма «Голос нерожденного ребенка» – художник слова, умело, тонко связывая три аспекта: «историю, личность, слово» [6, с. 382], погружая читателя в глубины социально-исторических событий конца XX в., показывая мир не теоретически, а через слово, представляет своё сознание, которое имеет истоки в национально-мифологическом мышлении чувашского этноса.

Мифологическое сознание, представленное в семантическом пространстве дискурсов художников слова, выступает не только в качестве языка, оно является выражением философских устремлений поэтов: они каждое мгновение измеряют вечностью. Например, ребенок в поэме Н. Ижендея зародился «здесь и сейчас», в это мгновение, но он есть представитель прапамяти – вечности. Поэтам удалось художественно воплотить онтологическую парадигму: представить единство прошлого, настоящего, будущего. Сентти в поэме К. Иванова, образ Вероники Г. Айги, неродившийся ребенок в поэме Н. Ижендея хранят и несут в окружающий их мир свет прамира. Художники слова, показывая «твердосмертный» мир, все же не теряют надежды в отношении сохранения гармонии этого мира. Обратимся к стихотворению Г. Айги «Во время возни по хозяйству» и первой главе поэмы Н. Ижендея. Г. Айги показывает, как колокольчик общается с человеком:

а колокольчик
свеж целомудрен (ведь это так ясно
переживается нами как будто смущаемся)
хрупок и влажен

блестящ –
(а то что и робок смирен и застенчив
о значит и это: не зря ведь стесняется) –
так: колокольчик
с нами общается –
(больше – чем избранный: светом! – соседство такое
будто – не выдержать! –
сердцем так скажется) –
и – только мерцанием (будто как в обмороке) [2 , с. 166].

Через анафору (а – а) поэту удаётся сконцентрировать и выстроить параллель: колокольчик = человек; колокольчик равен человеку, миру, через данный образ ему удалось тонко и в то же время ёмко представить характерные черты чувашского народа: скромность, застенчивость, робость. Глядя на «дитя земли» (колокольчик), поэт видит пранарод, его свет. Всё живое пропитано солнечным светом, едино: природа и человек, наделенный сознанием. В данном стихотворении у колокольчика видны качества человека: он «смирён», «застенчив», «стесняется». Через краткие прилагательные и глагол «стесняется» поэту удалось уподобить колокольчик человеку, но вся суть в том, что колокольчик, «избранный светом», приняв свет солнца, сияет, в нём «живее веет» свет солнца, чем в человеке, который превратил мир в «твердосмертный», где «лжепростота». Через бинарную оппозицию «здесь – там»: колокольчик живой – мир «твёрдокаменный», естественная простота – «лжепростота», избранные светом – не избранные светом Г. Айги представил мир земной. В первой главе поэмы также показан «твёрдокаменный» мир, его представители, в данном случае отец и мать зародившегося ребенка, не чувствуют его появления, но солнце, луна, Вселенная, то есть природа, приветствуют его. Через повторение лексем: человек «сын» (5 раз), я «эпё» (8 раз), птица «кайӑк» Н. Ижендею удастся высветить одну из важнейших проблем – проблему сохранения жизни на планете Земля и сказать, как и Г. Айги через образ колокольчика, о том, что человек превратил мир в «тведосмертный», а он должен быть полон любви – это один из главнейших законов бытия:

*Парламентан сáвапсáр саккунне
Ма ылханса вáрçать атте-анне?
Мёнле парламент? Ун мёнле саккун?
Пёлетён эп: саккун пур юратун.
Пёлетён эп: тытать вáл тёнчене.
Ана пáхýнакан кашни этем
Пулмасть тёнчешён ытлашиши сёклем.
...Телей саккунён ситё-ши мехел?*

Парламента закон нечтимый
Почему ругают отец и мать?
Какой парламент? Какой у него закон?
Знаю я: закон есть у любви,
Знаю я: держит он Вселенную,
Соединяет счастья пуповину.
Ему подчиняющийся каждый человек
Не будет лишним грузом для Вселенной.
...Придет ли время закону счастья?

Таким образом, поэтам удалось сказать о сути бытия – в этом мире следует жить по закону любви. Семантические пространства данных произведений, как и многих произведений поэтов, имеют архетипическую основу. Мы видим пересекающиеся горизонтальные и вертикальные пространства, в центре пересечения свет солнца (у К. Иванова), свет колокольчика (у Г. Айги), улыбка младенца (у Н. Ижденя). Вертикальное пространство представлено образом солнца, свет которого воспринимается как Сентти, живой травинкой-колокольчиком, так и неродившимся ребенком. Через волны света, воспринимаемые Сентти, колокольчиком и младенцем, говорится о едином стержне цельности – любви, животворящем начале бытия. Солнце у Сентти, колокольчика и младенца рождает радость бытия. Они тайну мира постигли: следует жить по закону любви, но, согласно суждениям поэтов, не каждому дано жить по главному закону Вселенной, ибо есть ещё и «твердосмертный» мир. И этот «твердосмертный» мир погубил как Нарспи, Сетнера, так и неродившегося ребенка.

Предметом изображения в данных произведениях является как прекрасное (Сентти, колокольчик, неродившийся младенец), так и безобразное – «твердосмертный» мир. Естественно, что он прекрасным быть не может, но способ его изображения

у поэтов прекрасен, отсюда следует, что поэтичен не «твердосмертный» мир, а способ его изображения, в чем и проявилась эстетика как К. Иванова, Г. Айги, так и Н. Ижендея. Сущность Сентти, колокольчика, неродившегося ребенка и «твердосмертного» мира поэты смогли изящно представить, «логос выражения эйдоса» [8, с. 113] состоялся, а это и есть предмет эстетики. Исходя из вышеизложенного мы можем сказать, что способ представления образов мифологичен: мы видим не только выражение, но, что весьма важно для мифологического сознания, «одушевленное выражение» [6, с. 257], ибо через образы солнца, колокольчика и младенца поэты обозначили путь человека в этом мире. Солнце, младенец и колокольчик имеют живую душу. Такова и мифология, она «прямо трактует о живых существах и личностях или говорит о неживом так, что видна ее изначальная одушевляющая и одухотворяющая точка зрения» [6, с. 257]. Мифичны у К. Иванова, Г. Айги, Н. Ижендея не солнце и колокольчик, а способ их изображения: по факту солнце и колокольчик остались солнцем и колокольчиком, но они получили новый смысл – через него поэты представили путь человека. Путь человека в этом мире показан ими и через образ ребенка, в том числе и неродившегося, в дискурсе поэмы Н. Ижендея. Таким образом, мы вправе сделать вывод о том, что художественные миры указанных произведений имеют мифическую глубину.

Мифопоэтическая модель в поэмах К. Иванова, Н. Ижендея, как и в лирике Г. Айги, строится на принципе бинарных оппозиций, мифотворчество поэтов подчинено стремлению осмыслить бинарность, представить её как форму устройства жизни. Ключевыми оппозициями являются следующие: «здесь – там», «высокое – низкое», у них множество вариаций: «сакральное – профанированное», «небесное – земное», «вечность – миг»; пространственновременные оппозиции включают в свою орбиту следующие противопоставления: «свет – тьма», «жизнь – смерть», «есть – нет», «красота – безобразное», «чёрное – белое», «день – ночь», «целостность – разорванность», «молчание – говорение», «гул – тишина» и многие другие.

Поэты, представляя антагонистичность мира, говорят о том, что в нём имеется противоборство, изменчивость, что всё находится в развёртывании, в движении. Они понимают это движение как стремление к цельности, несмотря на то, что мир в данное время разорван, гармония присутствует лишь в природе. Герой поэмы Н. Ижендея, как любой герой мифологии, желая обрести сакральное, пройдя через многие испытания, вернулся к своему дому, но дома его никто не видит, не замечает, там он слышит отца и сестренку, но они разговаривают на неродном языке, родной язык находится в забвении. Ему больно, одиноко, печально. Поэт говорит о том, что красота, пусть и исчезающая (песни поются лишь хвалебные 8:6, 9:4; пространство бытия зарастает ложью 8:8, традиции и обычаи находятся в забвении 5:7–12; родное заменяется чужим 10:10–14), ещё пытается сохраниться в этом мире (в травинке, веточке). Болью, криком, слезами (4:1–15) пронизан мир, поэт в главе 9-й произносит: «Свет погас», но, завершая эту главу, он все же оставляет надежду на возрождение гармонии, на единение: *Пёрле пулса хивре сймах калар* [5, 9:6] – «Вместе скажем резкое слово».

Младенец владеет главным знанием – знанием гармонии. В мифологических представлениях хаос и гармония противопоставлены, в таких отношениях они и у поэтов: это семиотические формулы, означающие противоборство тьмы и света. В поэме Н. Ижендея через такие образы, как Вселенная, солнце, луна, поэт представляет гармонию, а через образы слез, гула ветра, могилы, коршуна – дисгармонию. Мотив борьбы света и тьмы представлен поэтом весьма ярко, оригинально – душа ребенка после того, как ее выбросили на съедение собакам, вступает в борьбу со злом во имя своего спасения. Спасения почти нет, но она произносит ключевую фразу: спасение можно найти в природе – не оставит ее липа, что растет в чистом поле, не оставит и раскидистый дуб:

Пйрахсассйн та анне
Пйрахмасть уйри зйака [5, 10:4].

Если даже оставит мама,
Не оставит липа в поле.

Поэт посредством образа нерожденного ребенка обращается к прадуховности, к утраченной цельности, к тому, что составляет суть мифа: младенец находит общий язык со Вселенной, солнцем, где сохранена гармония. Стезя художника та же – сохранять гармонию, возродить её процессом творения.

Литература

1. Айги Г.Н. Избранные стихотворения, 1954–1988. М.: Современник, 1991. 288 с.
2. Айги Г.Н. Теперь всегда снега: Стихи разных лет, 1955–1989. М.: Сов. писатель, 1992. 320 с.
3. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М.: Политиздат, 1990. 413 с.
4. Вивекананда Свами. Философия Йога. Магнитогорск: Амрита, 1992. 512 с.
5. Ижендей Н. Голос нерожденного ребенка // Душа от Бога. Цивильск: Цивильская тип. М-ва информации и печати ЧР, 1997. С. 20–34.
6. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМА-Пресс, 1999. С. 207–404.
7. Лосев А.Ф. Самое само // Там же. С. 423–634.
8. Лосев А.Ф. Философия имени // Там же. С. 29–205.

В.Г. Родионов (Чебоксары, Россия)

ИСТОРИЯ РАЗГАДКИ ОДНОГО ЗАШИФРОВАННОГО ТЕКСТА

В разделе «Обзор источников и пояснение условных обозначений» двуязычного издания Собрания сочинений К.В. Иванова (1957) под первым номером стоит автограф «Записная тетрадь Константина Иванова. 14 августа 1906 г.» (далее – ЗТ) [1, с. 373]. Ее впервые изучил, расшифровал и детально описал составитель книги Н.Ф. Данилов (1901–1969), научный сотрудник НИИЯЛИЭ при Совете министров Чувашской АССР (ныне – ЧГИГН). Вторым исследователем, внесшим некоторые коррективы в расшифровку текста, является ученый-текстолог Г.Ф. Юмарт: он составлял второе издание Собрания сочинений К.В. Иванова (1990) [2], а также издание на чувашском языке (2000) [3]. Мое описание ЗТ поэта в 1990 и 2000 гг. было мотивировано прежде всего определением последовательности написания его произведений, поэтому я тогда мало обращал внимание на не расшифрованные предыдущими исследователями тексты [4; 5]. Еще в 1987 г. (во время комплексной экспедиции в Башкирскую АССР и Оренбургскую область) мы с Г.Ф. Юмартом два дня изучали оригинал ЗТ (он находится в Доме-музее К.В. Иванова, что в Слакбашах) и удивились каким-то печатным буквам как на обложке, так и на последних страницах (74, 76, 77, 78 – по нумерации музейных работников) ЗТ. В вышеназванном разделе первого издания Собрания сочинений эти места (Н.Ф. Данилов при нумерации страниц учитывал и отсутствующие листы со страницами 3–4, 21–22, 67–68, 85–86 и 87–88) объяснены так: «Отпечатки букв самодельного шрифта ”Ч. Х. О. Т. Г. В. С.” и др. (стр. 1, 80, 81, 82, 83 и 84)» [1, с. 375]. Далее в нумерации страниц ЗТ будут указываться как даниловский (он продолжил верхнюю нумерацию поэта с 52-й страницы), так и музейный (номера поставлены внизу страницы) варианты через косую черту.

18 марта 2015 г. я второй раз очутился в Доме-музее К.В. Иванова (мы тогда с Э. Лебедевым отсканировали все

имеющиеся страницы ЗТ) и специально изучил эти загадочные оттиски букв. Во-первых, оказалось, что чередование отдельных букв во всех оттисках клише из одиннадцати букв одинаково: Ч, Х, О, Г, Т, В, О, Р, Х, У, У (см. рис. 1). Следовательно, это не просто буквы, а закодированный текст (слово). При этом У и У написаны в перевернутом виде, а буквы В и Р справа налево. Во-вторых, в оригинале нет буквы С (которую прочитал Н.Ф. Данилов), она – некачественно отпечатанная буква О.

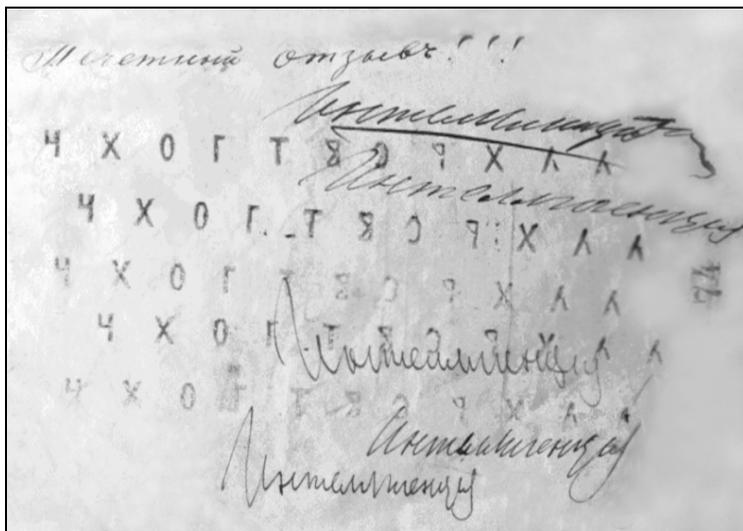


Рис. 1

Итак, я должен расшифровать этот закодированный текст или же слово. Выдвинем следующие причины такого, пока не совсем понятного поступка автора ЗТ: 1) выражение своих сакральных чувств, 2) выражение своего отношения к кому-либо или к чему-либо. Первая мотивация заставила долго искать слова из 11 букв как на русском, так и на чувашском языках, но все вариации этих известных букв ни к какому результату не привели. Вторая мотивация связана с человеком или же с вещью. Начинаю искать отдельные смыслообразующие отрывки: ХОГ, ВОР, ВОРХ, ХУУ. Возникает вопрос: почему

две гласные стоят рядом, что нетипично как для чувашского, так и для русского языков? Ведь если убрать одну У, останутся десять букв, которые образуют две пары: ЧХОГТ и ВОРХУ. Неожиданно промелькнула мысль: как я не догадался сразу (будучи знаком с руническим и арабским правилами письма, которые читаются справа налево), что две буквы (В и Р) явно указывают на направление чтения. Получается не совсем понятное ТГОХЧ и несколько внятное (сразу догадываешься, что это конец какой-то фамилии) УХРОВ. Учитывая принцип зеркального отражения, пробую выбросить две одинаковые буквы в каждой части (Х) и получаю более или менее вероятный вариант фамилии: ТГОЧУРОВ. Это же фамилия учителя русского языка и литературы Дмитрия Кочурова! Но почему она до такой степени испорчена: вместо Д написано Т, а вместо К – Г? Да это же написано с известным чувашским акцентом: Т[митрий] Гочуров. Нет, еще выброшенную вторую У следует вернуть, тогда и ударение получится чувашское: Гочууров (в стихотворении Н. Шубоссинни ударение в фамилии данного учителя падает на последнюю гласную, что, очевидно, соответствует действительности).

Теперь нам понятна причина зашифровки фамилии своего учителя: это своеобразная (словесная) карикатура общего для воспитанников-чувашей объекта протеста. Как известно, 10 января 1907 г. 34 воспитанника (ученики русского происхождения в данной акции не участвовали), в том числе и К. Иванов, подали петицию инспектору Симбирской чувашской учительской школы (СЧУШ) И.Я. Яковлеву с просьбой уволить Д. Кочурова из числа преподавателей I класса. И чтобы он не был заведующим мастерской и не имел к чувашам их класса никакого отношения [1, с. 336–337]. Свое клише-карикатуру поэт изготовил и сделал его оттиски не раньше 8 ноября 1906 г. (данная дата поставлена на странице 73/69). Весьма оригинально начало печатания закодированной фамилии учителя-шовиниста: на правой стороне страницы 78/74 боком написано «Почетный отзыв!!!», и ниже поставлено пять оттисков клише. При этом каждый оттиск сопровождается

словом «интеллигенция». Очевидно, этим поэт подчеркивал неинтеллигентное поведение учителя – «грубияна», «осы» и «великого шпиона» (Н. Шубоссинни), а конкретнее – его грубость, ехидное насмехательство над акцентом воспитанников чувашского происхождения. Вспомним карикатуру на доске класса, нарисованную К. Ивановым после следующих слов Кочурова: «Мои закадычные друзья чуваша, вы считаете меня чувашефобом» [6, с. 25].

На странице 80/76 сверху написано «Константин Иванов Стонов», а в нижней ее части – «Сушкин Пушкин 1907 год», между ними размещено аж 17 тиснений клише! Данная запись сделана в преддверии Нового года: чувашский поэт шутливо сопоставил себя со стонущим человеком, а Сергея Петрова (он, видимо, один из близких друзей поэта, на странице 81/77 назван Сушкиным) – с Пушкиным. Стон К. Иванова тесно связан с поведением человека, фамилия которого 17 раз тиражируется в окарикатуренной форме! После такой условной «экзекуции» пыл глубоко обиженного ученика постепенно остывает: на странице 81/77 он ставит лишь четыре оттиска, на странице 82/78 и обложке – по шесть оттисков (всего 38 тиснений!).

На основе вышесказанного можно заключить, что К. Иванов был одним из воспитанников I класса СЧУШ, сильно обиженных шовинистическими выходками Кочурова, который, по мнению будущего чувашского классика, не имел права выступать от имени великой русской литературы и языка: не он их создавал и возвысил до общемирового уровня. Пушкин и Лермонтов всегда сочувствовали неравному положению национально угнетенных народов в Российской империи, они – певцы свободы и дружбы народов. А кто такой Д. Кочуров, который, кроме учебы в СЧУШ, не имел образования, не только высшего, но и гимназистского? Какое имеет право говорить о Пушкине и Лермонтове, других великих поэтах это совершенно серое существо и карьерист?

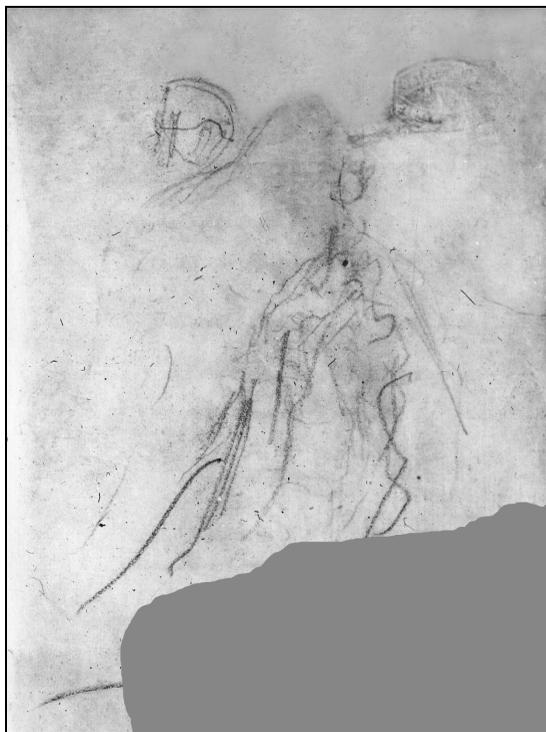


Рис. 2

Ненависть к Кочурову вылилась в недовольство начальством СЧУШ, которое нечестно использовало учителя в качестве «великого шпиона». В этой связи особый интерес представляет один не очень четкий карандашный набросок на странице 48/44: в ее перевернутом положении нарисована голова бородастого старика, а вместо левого глаза использован овальный фирменный штамп изготовителя (товарищества) бумаги. Нижняя часть рисунка (верхняя часть страницы) вырвана, очевидно, первоначально там был комментирующий рисунок текст. Среди прядей правой части бороды старика ясно проглядываются две буквы: «Як». Следует выдвинуть предположение, что поэт создал очередную карикатуру, в этот раз на инспектора, «ослеп-

ленного» и не видящего истинного положения в своей школе (см. *рис. 2*).

До настоящего времени о творчестве поэта написано немалое количество монографий и статей, сломлены острые пики оппонентов, высказано море хулы и хвалы. Но, к сожалению, мало кто брал в руки простое увеличительное стекло и в тиши, отгородившись от будничного шума и суеты, терпеливо изучал этот единственный его автограф, сохранившийся до наших дней.

Литература

1. Иванов К.В. Собрание сочинений. Чебоксары: Чуваш. гос. изд-во, 1957. 458 с.
2. Иванов К.В. Собрание сочинений. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. 447 с.
3. Иванов К.В. Ырнисен пуххи. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 2000. 335 с.
4. Родионов В.Г. Иванов хайлавĕсен пултаруĕхлĕ историйĕ // Сăвă. Сăмах. Сăнар. Тĕрлĕ сÿлсенче ырнисем. Шупашкар: Чăваш патшалăх ун-чĕ, 2007. С. 336–372.
5. Родионов В.Г. Константин Васильевич Иванов (Кашкыр): сб. научных статей. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. 80 с.
6. Шупуçсынни Н. Юхăм пуçламăшĕнчи кунсем // Константин Иванова аса илсеçĕ. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1990. С. 24–27.

В.Г. Родионов (Шупашкар, Раçсей)

К. ИВАНОВАН МАЛТАНХИ САНЎКЕРЧЕКЁН АТРИБУЦИЙЁ

В статье автор исследует происхождение ранних фотоснимков К. Иванова и приходит к выводу, что опубликованные в разных изданиях его Собрания сочинений фотографии являются отдельными копиями одного фотоснимка (1905 г.).

Кашкър Иванёсен Кёҗтентинён (К. Иванован) 1957 җулта тухнă Җырнисен пуххинче «К.В. Иванов җамрăк чухне» ятлă санўкерчэк пур, унта җапла анлантарнă: «Фото, копия 1940 г. Уфа. Архив ЧНИИ» [4, с. 4]. Ку ёнтё «Тёпчев институтён архивёнче упранакан санўкерчёке 1940 җулта Ёпхўре копилесе илсе килнё» тенине пёлтерет. Җаван евёрлё санўкерчэк позтамаран 1937 җулта Ёпхўре тухнă. «Пёр том» ятлă кёнекин хуплашкинче те пур, вёсене



1-мёш санўкерчёк

пёр оригиналтанак илни пёрре те иккёленгермест [3]. Җав оригинал халё Слакпуҗёнчи музейре упранать, ана унта 1977 җулта Ёпхўре пуранакан Роза Петровна Иванова (Кёҗтентин шаллён – Петёрён – хёрё) парнеленё (1-мёш санўкерчёк). Җав фотосана художник унтан-кунтан сарласа якатни паларать, эппин, ана пичетлеме хатёрленё («Пёр том» кёнекере).

Халё җакан пек верси тавар: 1) җав оригинал П.В. Иванов аллинче пулнă (ун патне вал Ивановсен килти архивёнчен лекнё); 2) җав санўкерчёке 1937 җулта тухнă «Пёр том» кёнекен хуплашкинче пичетленё (кёнеке тухнă хыҗҗан оригиналне П.В. Иванов каяллах илнё); 3) 1940 җулта җав оригиналан копийё Чаваш тёпчев институтён архивне лекет (ана П.В. Иванован килти архивёнчен Н.Ф. Данилов копилесе илнё).

1940 ҫулхи чўкён 16-мёшёнче Слакпуҫ ялёнче аслă поэтамăрăн музей-сўрчё уҫăлать, унăн пуҫлăхё П.Н. Кудряшев таврари чăваш ялёсенче музей валли тёрлё материал (сăнўкерчёксем, кёнекесем т. ыт. те) пуҫтарать. Вăл япаласен тёп пайё ҫав ҫулах Шупашкара ҫитет (ун чухне сăвăҫамăрăн 50 ҫулхи юбилейне палăртса тёпчев институтёнче курав ирттерёҫсё), кайран ҫав институтрах юлать (вăрҫă пуҫланать, музей пуҫлăхё фронта тухса каять). Ҫав хаклă хутсемпе ўкерчёксем хушшинче пёр фотосăн пур [5]. Ӏна 1972 ҫулта «Константин Иванов» ятпа Шупашкарта тухнă фотоальбомăн 36-мёш питёнче «К.В. Иванов хайён пёр юлташёпе» тесе пичетленё. Институт архивне лекнё ҫак ўкерчёке темле оригиналтан копилесе илни иккёленўсёр (чăн-чăн оригинал ку таранччен кивелсе сарăхмаллаччё, ку вара тап-таса).

Шырав ҫулё-йёрё пире каллех Ёпхў хулине илсе ҫитерчё. «К.В. Иванов ҫамрăк чухне» тата «К.В. Иванов хайён пёр юлташёпе» (2-мёш сăнўкерчёк, Ӏна Тёпчев институтёнче управанакан копирен илнё) ятлă сăнўкерчёксенчи поэта танлаштарар-ха: ларнă пози те, ҫутă ўкни те, ҫўҫне турани те, ҫипуҫё те пёрешкел вёсенче. Тёрёссипе, пёр сăнўкерчёк оригиналён копийёсем вёсем, поэтан сăнне иккён тăракан фотосăнран касса илнё кăна.

Малалла ҫапла верси тăвар: 1) 1937 ҫулта «Пёр том» кăларнă чухне П.В. Ивановăн килёнче управаннă фотосăнран (ҫав оригиналта сăвăҫамăр куҫлăхлă юлташёпе тăнă) Константинăн сăнне касса илёҫсё, халё вăл Слакпуҫ музейёнче управанть терёмёр; 2) Ӏна касса кăлариччен (оригинала вакличчен) унăн фотокопине тăваҫсё, вăл кайран П.Н. Кудряшев аллине, унтан Тёпчев институтчён архивне лекет.

Ҫапла вара, Кашкăр Иванёсен Кёҫстенгинён ҫамрăк чухнехи пёр ўкерчёкри сăнё икё ўкерчёк пек пулса тăнă, икё ятпа пичетленсе тухнă: «К.В. Иванов ҫамрăк чухне» тата «К.В. Иванов хайён пёр юлташёпе». Вёсен оригиналё пёр, халё унăн пёр касăкё (поэтамăрăн сăнё) кăна сыхланса юлнă, вăл, каларăмăр ёнтё, Слакпуҫёнчи музейре управанть.



2-мѣш сѣнѹкерчѣк

Малалла ҫав тулли фото ўкерчѣкѣн (унта Кѣҫтентин тата куҫлахла йѣкѣт тѣраҫҫѣ) атрибуцийѣ – хѣҫан, аҫта, кампа ўкерѣнни – пирки шухѣшлар. Сѣвѣҫмѣрѣн 22 ҫулхи сѣнне аса илсен, ѣна «К.В. Иванов Ф.П. Павловпа, Н.С. Сергеевпа» ятлѣ сѣнѹкерчѣкрен пѣлме пулать, ҫак ўкерчѣкре вѣл 15–16 ҫулсенчи ача пек курѣнать. ҫав ҫулсенче Кѣҫтентин Чѣмпѣрти чѣваш шукулѣнче вѣренни паллѣ. Ҫумѣнчи юлташѣ Слакпуҫ ачинчен 3–4 ҫул аслѣрах пек курѣнать (унѣн мѣйѣхѣ те шѣтнѣ).

Кунта эпир икѣ верси тума пултаратпѣр. Пѣрремѣшѣ: поэт Чѣмпѣрти чѣваш шукулѣнче аслѣрах классенче вѣренекен ачапа тѣрять. Ҫакѣн евѣрлѣ шухѣшлама «Константин Иванова аса илѣҫҫѣ» кѣнекери хѣш-пѣр аса илѣсем май параҫҫѣ. Акѣ мѣн ҫырать Кѣҫтентинран икѣ класс (тѣватѣ ҫул) аслѣрах вѣреннѣ ентешѣ К.А. Апанасов: «Эпир пѣр енчисем пулнѣран пирѣнпе вѣл уҫҫѣнрах калаҫатчѣ. Пѣрре эпир, вѣл Чѣмпѣрте иккѣмѣш ҫул вѣреннѣ чухне, хамѣра аслѣрах юлташсем вырѣнне хурса унѣн тетрачѣсене пѣхма тытѣнтѣмѣр, вѣсен хушшинче чѣвашла ҫырнѣ сѣвѣсем тупрѣмѣр. Кѣҫтентин ҫавѣнтах хѣрелсе кайрѣ, вѣтанчѣ: вѣсене вѣл никама та кѣтартмасѣр вѣрттѣн ҫырнѣ иккен. Хѣй сѣвѣсем ҫырнѣ пирки пѣлтерчѣ» [2, с. 38].

Сўлте илсе кӑтартнӑ ёҫ-пуҫ 1904/05 вӑренӗ ҫулӗнче пулса иртнӗ пек тухать. Ҫав вӑхӑт ҫинченех унпа пӑр класра вӑреннӗ Г.И. Ильин аса илсе ҫырнӑ: «Час-часах III класри ачасем пирӗн пата каҫхи занятисене пырса пире вырӑс классикӗсен (Гоголӗн, Тургеневӑн тата ытти паллӑ писательсен) произведенийӗсене вуласа ӑнлантарса паратчӗҫ, творчествипе паллаштаратчӗҫ. К.В. Иванов сӑвӑсемпе интересленнине асӑрхаса унпа III класри Иван Сергеев ятлӑ вӑренекен уйрӑммӑнах ёҫлетчӗ. Иван Сергеев илемлӗ кӑна сарӑ ачаччӗ, яланах куҫлӑхпалаччӗ, бобрикран ҫӗлетнӗ чаппанне хулпусҫи ҫине уртса ҫӗретчӗ. Вӑл пирӗн класса пырсан тӗрех К.В. Иванов ҫумне пырса ларатчӗ, ӑна вӑрентетчӗ, сӑвӑсем епле ҫырмаллине кӑтартатчӗ. И.С. Сергеев ҫинчен ку таранччен те никам та ҫырса пӗлтерни пулмарӗ. Ун ҫинчен пӗлекенсем пур, сӑмахран, унпа пӑрле пӑр класра вӑреннӗ, халӗ Пушкӑрт республикинчи, Кӑркӑс-Мияк районӗнчи Хурамал ялӗнче вӑрентекен ватӑ учитель Апанасов» [2, с. 166]. И. Сергеев куҫлӑхлӑ пулнине, вӑл пулас паллӑ сӑвӑҫран тӑватӑ ҫул маларах вӑренсе пынине шута илсе ҫапла шухӑшлама пулат: 1) сӑнӗкерчӗкре Кӗҫтентинпа юнашар Чӗмпӗрти чӑваш школӗнчен вӑренсе тухакан Иван Сергеев тӑраты; 2) Чӗмпӗрти фото ҫуртне вӗсем 1905 ҫулхи ҫуркунне пӑр-пӑринчен уйрӑлас умӗн асӑнмалӑх сӑн ҫаптарма кайнӑ.

Ҫак версие чӑна кӑларас тесен пирӗн куҫа тӑрӑнакан тепӑр факта та ӑнлантарса пама тивет: сӑнӗкерчӗкре Кӗҫтентин те, унӑн юлташӗ те йӗлен (ҫиелти ҫӗхе тум) тӑхӑннӑ. Енчен те И. Сергеев пушкӑрт чӑвашӗ пулсан, паллах, иккӗленмелли пӑр сӑлтав та юлман пулӗччӗ (йӗлене пушкӑртсемпе кӗршӗллӗ чӑвашсем кӑна тӑхӑннӑ). Ҫакна пӗлес тӗллевпе алла Чӗмпӗрти чӑваш школӗнче ӑс пухнӑ ҫынсен списокне илетпӑр: «Сергеев Иван Сергеевич, чуваш, 2.01.1883. Д. Бигильдино Чебоксарского уезда. Учился в 1899–1905 гг.» [1, с. 32]. Шел, пирӗн пӑрремӗш верси тӗрре тухмарӗ.

Ҫапла вара сӑвӑҫӑн юлташне Чӗмпӗрти чӑваш школӗнче мар, Ёпхӗ кӗпӑрнинчи чӑваш ялӗсенче шырамалли уҫамланчӗ. Слакпусӗнче унӑн Антун ятлӑ тусӗ пулни паллӑ-ха, анчах та вӑл вӑренмен, поэтӑн Праски йӑмакӗ асӑннӑ Ефим та (Кӗҫтентин

унан туйенче пуса каччи пулна) җавнашкал вѣренмен җынах иккен [2, с. 58].

Йѣлен тӕхӕннӕ куҗлахла йѣкѣте шыраса эпир Хушӕлка хѣрѣ пулна З.Г. Артелина аса илѣвѣ тѣлне җитрѣмѣр: «Кѣҗтентин пирѣн пата эпѣ 22 җулта чух җимѣк кунѣ килсе пѣр эрне пурӕнса кайрѣ. Ун чухне вӕл Чѣмпѣрте вѣренетчѣ, ман шӕллӕм – Хусанта. җавӕнпа та вѣсем пѣр-пѣринпе тусла пурӕнни җинчен калаҗатчѣ... Пелепейре пулса сӕн та ўкерттерчѣ. Вѣсем кѣнекесем җинчен анчах калаҗатчѣ. Кѣҗтентин хӕйпе пѣрле темле хура хуплашкалла кѣнеке те илсе килнѣччѣ... “җак кѣнекене вуласа тухсан пурнӕҗа питѣ пѣлекен җын пулатӕн”, – терѣ вӕл пѣрре. Пирѣн пахчара йӕмра, хӕва йывӕҗсем нумайччѣ. Кѣҗтентин ирсеренех унта тухса җўретчѣ, курӕк җине ыртса тем җыратчѣ. Пирѣн җырмана җав тери юрататчѣ вара. Эпир шыв ӕсакан җӕл таврашне ўкертнѣ хутне пўртех җакнӕччѣ» [2, с. 145]. Ку аса илўри пирѣншѣн пѣлтерѣшлѣ фактсем җаксем: 1) вѣсем иккѣшѣ Пелепейре сӕн җаптарни; 2) З.Г. Артелина шӕллѣ Хусанта вѣрени (вулакан җын куҗлаҗпа җўреме чӕннипех те пултарнӕ); 3) Кѣҗтентин юлташѣ те йѣлен тӕхӕнакансен йышне кѣни (Хушӕлкасен җи-пуҗѣ Слакпуҗсеннипе пѣрешкелех пулна). 22 җулхи хѣрѣн шӕллѣ 18–19 җулсенче пулма пултарнӕ. җапла вара иккѣмѣш верси кӕларса тӕрататпӕр: сӕнўкертчѣкре сӕвӕҗпа юнашар Хусанта ӕс пухнӕ Хушӕлка йѣкѣчѣ тӕрать. Чи вӕйлӕ аргумент – вѣсем пѣрле сӕн җаптарнине асӕнни.

Хӕш җулхи җимѣкре пулса иртнѣ-ши җак историлле пулӕм? 1907 җулхи җимѣк тѣлне поэт Чѣмпѣрти чӕваш школѣнче вѣренмен ѣнтѣ (вѣсен класне пуш уйӕхѣн 7-мѣшѣнчех салатса янӕ). 1906 җулхи җимѣкре Кѣҗтентин кўршѣ хѣрѣн туйенче пуса каччи пулна (Ухсай Яккӕвѣ җав туй эрне тӕсӕлнӕ тесе җырать). Эппин, Хушӕлкари җимѣке сӕвӕҗ 1905 җулта җитсе курнӕ теме май пур, 1904 җулта вѣсен пўрчѣ җулла аса җапнипе җунса кайни палла.

Эпир илсе кӕтартнӕ аса илўн тулли варианчѣ те пур. Унта Артелинан аса илѣвне җырса илекенѣ (И.В. Яковлев) җапла пѣлтерет: «1905–1906 җулсем... җак тапхӕрта җамрӕк Кѣҗтентин, Чѣмпѣрти чӕваш школѣнче вѣреннѣскер, җуллахи каникул вӕхӕтѣнче Слакпуҗѣнчен Хушӕлкари хурӕнташѣсем патне пырса

ситет. Çав тапхӑр çинчен Хушӑлкари çитмӗлтен иртнӗ Зинаида Григорьевна Артелина лайӑх астӑвать» [6, с. 211].

Аса илӗ авторӗ те, каласа параканӗ пӗлтерни те (1955 çулта вӑл çитмӗлтен юлашки çулсенче кӑна иртнӗ-ха) Слакпуç хӑни Хушӑлкара 1905 е 1906 çулсенчен пӗринче, Çимӗк вӑхӑтӗнче пулнине сирӗплетесчӗ. Юлашки çулӗ тухса ўксен (çав çул Çимӗкре туя кайни çинчен сӑвӑç «Лето 1906 года» ятлӑ изложени майлӑ хайлав сырнӑ) 1905 çул кӑна тӑрса юлат. Хальлӗхе, çенӗ фактсем тупӑниччен, çак иккӗмӗш верси тӗресрех темелле.

Çапла вара, Кашкӑр Иванӗсен Кӗçтентинӗ 1905 çулхи Çимӗк эрнинче Пелепейри фото суртӗнче Хушӑлкари [...] Григорьевичпа, Хусанта вӗренекенскерпе, пӗрле сӑн çаптарнӑ. Ун чухне генилле «Нарспи» поэмӑна хайлаканӗ вун пилӗк çул тултарса тин сӗç вун ултта пуснӑ пулнӑ-ха.

Литература

1. Александров Г.А. Чувашская интеллигенция: истоки. Чебоксары, 1997. 198 с.
2. Константин Иванова аса илесчӗ. Шупашкар: Чӑваш кӗнеке изд-ви, 1990.
3. Иванов К.В. Пӗр том. Ёпхӗ: Пушкӑртсен патшалӑх изд-ви, 1937. 168 с.
4. Иванов К.В. Собрание сочинений. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1957. 458 с.
5. Чӑваш патшалӑх гуманитарнӑ аслӑлӑх институчӗн архивӗ. V фонд. 47 том. 187 инв. №.
6. Яковлев И.В. К.В. Иванов Хушӑлкара // Чӑваш халӑхӗн мухтавлӑ ывӑлӗ: К.В. Иванова аса илнисем. Шупашкар: ЧАССР гос. изд-ви, 1960. С. 211–213.

Ю.Н. Исаев (Шупашикар, Раççей)

ЧӐВАШЛӐХ ТУЙӐМӐ Е ҪУТ ТӐНЧЕН ТӐКӐРНЕ ТАВҪӐРСА ТАЛПӐННИ (ТАХАТЛӐ К.В. ИВАНОВ ҪУРАЛНӐРАНПА 125 ҪУЛ ТУЛТАРНӐ МАЙ)

В статье рассмотрены значения трех главных констант, которые встречаются в поэме «Нарспи» К. Иванова. Также автор уделяет внимание образам йомзи и тугатмышы (ворожеи) в творчестве поэта.

Паянхи куҫпа пӑхсан тӑнче питӑ хӑсӑк. Май килнӑ таран Ҫӑр чӑмӑрне пур енчен те тишкерсе тухнӑ, ун ҫийӑнчи шывсемпе ҫӑрсене тата куллен ҫавӑнта кун кунлакан халӑхӑн аваллӑхне, паянлӑхне, пуласлӑхне миллионшар тӑрлӑ цифрӑсемпе палӑртнӑ. Унта пурӑннӑ е халӑ те пурӑнакан халӑхӑн ӑс-хакӑлӑ ҫеҫ чикӑсӑр, ӑна куракан, сисекен е сӑнлакан «комп» ҫеҫ хальлӑхе ҫук.

Тӑнчере пурӑнакан ҫырулӑхлӑ кашни халӑхӑн илемлӑ литература каҫалӑкӑнче вӑй хуракансем пулнӑ та, пуласҫех ӑнтӑ. Гени шайӑнче ҫыракансем кӑна вӑсем хушшинче питӑ сахал. Ҫавӑн пек генилле шухӑшлавҫӑ, чӑваш халӑхӑн илемлӑ литературине пуҫарса яраканӑсенчен пӑри – Константин Васильевич Иванов. Унӑн пултарулӑхӑ чӑваш культуришӑн те, тӑнче культуришӑн те питӑ курӑмлӑ, мӑнаҫлантаракан пулӑм, чӑваша мал ӑмӑтлӑ пулма хистекен, кашни кун калаҫтаракан, таҫта шалта чӑмлени туртӑм.

Тӑрлӑ эпитетсемпе шайлаштарса палӑртатпӑр эфир унӑн пултарулӑхне: «тӑнче поэзийӑн классикӑ», «тӑрӑк поэзийӑн хӑвелӑ», «чӑваш поэзийӑн классикӑ», «чӑваш поэзийӑн мухтавӑ», «чӑваш поэзийӑн ҫӑлтӑрӑ», «тӑрлӑ енлӑ поэт, куҫаруҫӑ, педагог, художник, сӑнӑкеруҫӑ», «тӑрӑслӑхпе ирӑклӑх йыхравҫи», «вӑри юнлӑ ҫемҫе чун» т.ыт.те.

Хальхи вӑхӑтри литература критикӑсем каланӑ тӑрӑх, илемлӑ литература пӑтӑмӑшле вӑтӑра яхӑн тема тавра ҫаврӑнса аталанса пырат. К. Ивановӑн «Нарспи», «Хальхи самана» поэмисем, «Тимӑр тылӑ», «Тӑлӑх арӑм», «Икӑ хӑр» балладисем, «Шуйттан чури» трагеди, тен, ҫӑлӑрех каланӑ клишесенчен айккине те каймаҫҫӑ пулӑ, анчах та хӑватлӑ сӑмахҫӑ ӑсталӑхӑ кашни хайлава чун кӑртет, вулакана тӑтӑш кӑсӑклантарать.

Вёсенче вӑл кӑна хайлама пултаракан ытарлӑхпа асамлӑх тӑнчи хуҫаланать. Каярах вара, хайлавпа туллин паллашнӑ хыҫҫӑн, унӑн чӑлхи, шухӑшлав туртӑмӑн уйрӑмлӑхӗ пурне те тӑлӑнтерсе тыткӑна илет. Ҫапларах вӑл – Турӑ палӑртнӑ шӑпа. Мастер ҫырниӑ хайлавсем, пӑр классик калашле, ҫултан-ҫул чаплӑ сӑткенлӗ эрехӑн тути пек лайӑхланса та пылакланса, шерпетленсе те илпекленсе пыраҫҫӗ. Кашни ӑру вёсенче хайне валли вӑҫӑмсӑр ҫенӗ, хальчен тупман тӑшӗ шыраса тупса киленет, «куҫсульленсе» чунне уҫалтарса яракнипе рехетленет.

Чӑваш халӑхӑн ӑнӑнче, кулленхи пурнӑҫенче пӑтӑмӑшле тӑревлесе тӑнче курӑма, шухӑш тӑввине йӑркелесе пыракан базисла, сакраллӑ константӑсем нумаях мар. Пирӑн пурнӑҫ виҫӗ тӑп пулӑмпа шайлашса пырат. Вӑл – Шыв, Хӑвел, Ҫӑр-тӑпра. Вӑсем – таса та чи хӑватлӑ вӑйсем.

Пӑррехинче Квинтилиан (поэт шӑллӗ) пичӑшӑнчен поэма сюжетне ӑҫтан илнӗ – юмахран е юрӑран – тесе ыйтсан: «Вӑл нима те пӑлтермест, – хуравланӑ Константин. – Чи пахи вӑл произведенире халӑх пурнӑҫӗ курӑнса тӑни» [6]. Ҫакӑн пек ҫирӑплетсех калани, паллах, поэтӑн шухӑшлав тӑревӗ халӑхӑн харкамлӑхӗ ҫинче пулнине кӑтарат.

Шыв нумай халӑхӑн – тӑнче йӑркеленсе кайнӑ чухнехи хаос шайӑнчи чи малтанхи пулӑм [1]. Малтан йӑркесӑр пӑтранчӑклӑх пулнӑ. Никам никама пӑхӑнман, пурте пӑр-пӑрне ҫӑнтересшӑн «ҫуннӑ». Турӑ «тӑрӑшнипе» сасартӑк Ҫӑр чӑмӑрӗ ҫинче йӑрке тупӑнать. Ҫак халӑх ӑнӑнчи мифла тӑнче курӑма ҫамрӑк поэт хайӑн шалти туйӑмӑпе ӑнланса, аслисем хай пӑчӑк чухне каласа панине аса илсе поэма пуҫламӑшне шӑрҫалать. Хут ҫинче хаосран хайне манерлӗ виртуллӑ тӑнче амаланса пиҫет. Поэмӑри ахӑр самана (хаос) вӑл – хӑл, ҫуркунне (*Сивӗ, хаяр хӑл уртет, // Каять йӑрсе, хурланса... Путаҫсемпе, варсемпе // Ҫӑмӑрӑлсе шыв кӑрлет...*).

Анчах кашни вӑхӑтӑн, ҫав шутрах ҫуркуннен е ахӑр саманан та, алхассан-алхассан вӑйӗ чакать, тепӑр пулӑм вӑй илет. Пурнӑҫамӑрӑн ани ҫинче Хӑвел ялкӑшма пуҫлат. Хӑвелпе шыв, икӗ вӑй пӑрлешсе савӑшаҫҫӗ. Шыв, сӑткен, йӑпе-сапа – ҫенӗ пурнӑҫ паракан матери. Хӑвел шывра упранакан вӑрлӑха ӑшӑтса

аталанма условисем туса парать. *Ҙырма юхать кёрлесе // Аслă ялăн җумёне, // Хёвел тёрё тёрлесе // Вылять унăн шывёне...*

Пурăнаҗ кёнекинче (Книга Бытия) сакралла мифологемăпа – *Шывпа* – җыханна сюжетсем җылай сарална. Илсе пахар-ха поэмари Силпи ялне тата җак ялта пурăнакан халаха. *Силпи ялэ пуян ял, // Ларать вёрман айёнче...* Кунта ял пуянлахе ал лаппи җинчи пекех куранать, хатлахе вулакана тытканлать. Ҙўлти Турри тата халах валли лайах пуранма пур услови те туса панă: *Ҙатмах пекех туйанать // Силпи җаваш яленче... Пурнаҗсем, ах, аван // Аслă Силпи яленче!* Пётёмёшле илсен, Христос Турă кёнекисенчи ёнентерўсемпе җаваш халахён тенче курамёнчи җатмахпа тамак анлавсем тур килсе җак җатмах талккашёнчи Адампа Ева пекех. Адампа Ева Турра хирёсле ёҗ туса җатмахран тухса каяҗҗё, Силпи халахне вара «укҗапала эрехех асран каларать». Унсёр пуҗне ясарлах, җын җынна вёлернё салтавсем – Турă умёнчи чи пысак җылах. Ҙаванпа Силпи халахе, Турă юратавне хаклама пёлмесёр, тума юраман ёҗсем туса Турра самай җиллентерет.

Турă хайён Самахне «җиччас» калать. Маларах асантамар ёнтё, поэма сюжетёнче халах ёҗ-хёлне санланă җух *эрех, җара* самахсем час-часах тел пулаҗҗё. Шел пулин те, аялти тенче хуҗисен каварла, пуҗа җаварттаракан усал шывё җаваша Тураран айккинелле – Усал еннелле парать. *Эрех тесен, ёҗ җынни // Нихайше те тиркемест...* Е тата: *Михетерён килёнче // Ҙара пичёки кусать, // Ялти тантайш-тавансен // Пырё тёнё яранать.*

Сём авалхи тапхартах этемлех Хёвеле Турă выранные хурса пуҗсаппиние палартмалла. Эппин, вал этемлех пурнаҗне йёркелесе таракан җутҗанталакан тёл пуламё пулни каламасарах палла. Ҙын унăн ырлахне те, усаллахне те пит те лайах пёлнё. Ҙавашсен җакна җирёплетекен тёслехсем тёрлё мифла халапсенче самаях упранса юлна. Тёрлё, ытларах тенпе җыханна йала-йёркесене туса ирттернё җухне Хёвел ятне чи малтан асанса ырлах ыйтна, ун ячёпе кёлё тунă [5]. Поэмара Хёвел – пётёмёшле пурнаҗа йёркелесе пыракан, шанарласа таракан санар. Амартуллан хавхалантарать мён пур тавралаха. «Хёвел самах саралса, хай пёлтерёшне нумай енлетсе пырать.

Џутҗанталӑк, тӗнче, пурнӑҗ ашшӗ пек килсе кӗрет вӑл Иванов хайлавне» [3].

Џӗр-тӑпра – җутҗанталӑкӑн этем ирӗкне пӑхӑнман тепӗр вай, җавӑнпа җаваш халӑхӗ унран хӑранӑ, ӑна хисеплесе юрама тӑрашнӑ. Пӑхӑнса унран тӗрлӗ тӑнаҗҗлаҗ ыйтни вӗрӗ-суру җӗлхинче сахал мар тӗл пулать: *Џӗр амӑш, җӗр ашиӗ, усал-тӗселе сир, ачам-пӑчама сывлӑх пар* [4].

Малтанхи йӗркесенчех автор Силпи ялӗ җӑтмахри пек тесе сӑнлать, җӗрӗ тухӑҗла пулнине (*Кив капанла анкарти, // Тӗрлӗ җимӗҗлӗ пахча*), пахчара мӗн лартсан та тухӑҗла ӗснине, нумай пулнӑ пирки утӑ выльӑхсем валли тепӗр җула та юлнине палартать. Вӑхӑчӗ җитсен, җӗр пиҗсен җӗр акана йыхравлать, анчах җаваш җылай җухне – эрехпе сӑра серепинче. Җӗлти хӑват тӗрех: *«Кӗлес ӗнтӗ лашиана, // Тухса каяс акана»*, – тесе васкатса хистет.

Җавашӑн кулленхи җӑмӑл мар ӗҗлӗ пурнӑҗне җак йӗркесем те аван кӑтартаҗҗӗ: *Хирте ака айӗнче // Җерем лап-лап касӑлать. // Хирте җава айӗнче // Курӑк вӑш-ваш йӑванать. // Каҗ пулсассӑн упӑшки // Килчӗ хиртен җаврӑнса*. Җӑн та, малтан җын хӑйӗн ӗҗӗпе җӗре пӗтӗҗтернӗ, кайран кӗлӗ туса унран тухӑҗ кӗтнӗ.

Вун пӗрмӗш сыпӑкра К. Иванов ӗҗчен җаваша хисеплесе: *«Вӑкӑр пек, юрла-юрла ӗҗ тӑвать»*, – тесе хӗпӗртет. Поэт җутҗанталӑк пулӑмне ятран җӗр тесе пит каламаҗ. Ытларах семантика каҗалӑкӗнчи *җерем, хир, уй* лексемӑсем куҗ умӗнче. Җиллентересрен шикленет пулӗ автор. *Тӑпра* тесе те вил тӑприне җеҗ калать.

К. Иванов хайлавӗсенчи тепӗр кӑҗӑклантаракан сӑнарсем – «Нарспи» поэмӑри юмӑҗ тата «Тимӗр тылӑ» балладӑри Карчӑк-тухатмӑш сӑнарӗсем. Пӗтӗмӗшле илсен, иккӗшӗ те пӗр типлӑ сӑнар.

Укҗа җине, суккӑрскер, // Пӑхрӗ куҗне җакӑртса. // Пӑхса тӑҗӗ-тӑҗӗ те, // Шур сухалне якатса, // Каларӗ вӑл ерипен («Нарспи»). *ӗнтӗ хӑвар та пӗлӗр // Карчӑк суккӑр пулнине, // Мӗншӗн тесен карчӑкӑн // Тимӗр тылли пур-ӗҗке: // Кантӑр шӑмми җӗппине // Куҗа кӗртет шур(ӑ) шуйттан! // Суккӑр пулсан инҗех мар // Тухатмӑша тухма та* («Тимӗр тылӑ»). Юмӑҗ старик, Карчӑк-тухатмӑш – иккӗшӗ те суккӑр, иккӗшӗ те ватӑ. Пӗри, старикӗ, җутӑ сӑнар теме юрать. Мӗншӗн тесен уӑн пӗртӗнче хӗвел шевли вылять, хӑйӗн җинех хӑпарса каять.

Ёҗёсем вёрӯ-суру чёлхи тавра, пуласлаха пёлес ёҗ тавра пулса иртеҗҗё. Тухатмаш карчак – каҗ, җёрхи пулам. Унан тёп тёллевё те – ним айәпсар, таса чунсене хайён тимёр тыла хавачёпе тёп тавасси. Старикё те, карчакё те малтан сюжетсенче йёркеллё, ытти җынсемпе пёрле пурәнса, пурте тавакан ёҗе туса пурнаҗне ирттернё. Суккарланна салтав вёсене тёнче тытәмёнчи тёрлё сийсен (җўлти патшаләх, леш тёнче, җынсем пурәнакан тёнче) евчи (посредник) пулма хистет. Мастер кунта каллех икё сәнара илсе пурнаҗән икё майла питне катартаь.

Халәх шухәшлавёнче куҗ җыннан тёнчене катартакан функцийё питё те кирлё. Вәл җухалсанах җыннан әнёнче тёттём патшаләх хуҗаланма пуҗлать. Әнри «тёттёмлөх» патшаләхё темёнле майпа аялти, җёр айёнчи патшаләхпа, унти мифла персонажсемпе каварла. Җакна пула ёнтё суккар җын, ахаль җын шухәшлавёпе таса мар җын, җавәнпа вёсен обществинче мар, айккинче пурәнса халәхпа сахал курнаҗмалла.

Ял йәли-йёркипе җын җынна айәпсар вёлернё пулсан вёлерекен җынна таварсан җылах шутланман. Анчах автор поэмари трагеди сёмне вәйллатас тесе пуль «җәкар-тавар хире-хирёҗ» принципа пәсса айәпламалли җыннан ашшё-амәшне тёп тутартаь: *Михетере җаратна, // Пёр янала хаварман! // Җёр җәтманә вәрсем // Турәран та хәраман: // Михетерпе карчакне // Иккёшине те вёлернё.* Тен, кунта Тәхтаман йәхё «пирён хаватла җынна пётертёр, эфир те сирён йәха тёп тавәпәр» шухәшпа хайсен йәхне Турә умёнче җылаха кёртет.

И.Я. Яковлев пуҗарса яна Чёмпёр җаваш шукулёнче Библи тата Христос Турә җинчен җырна тён кёнекисене вырәсларан җавашла К. Иванов та куҗарнине асра тытмалла вулаканән. Мёншён тесен автор поэмара конкретла истори тапхәрён вәхәтне сәнламасть, җавәнпа та ытарла хайлавра җән җаваш пурнаҗне сәнланә май Библи сюжетёнчи историсем те – вёренри нумай җипсем хушшинче җёнё ёнену җиппи те – темиҗе пур.

Җўлрех каланә шыв сәнарён пёлтерёшёсем бинарла пёлтерёше уҗамла катартаҗҗё: *Ялан, җәмар җумасан, // Шыв сапаҗҗё таприне.* Питех-җке ытарла каланә поэт ёмёрхи йәла-йёрке пирки. Җак икё йёркере палеолит вәхәтёнчи [2] ёлөкхи җын җутҗанталәкпа җын хушшинчи гармонии формине шыраса

вилнӗ чӗрчун шӑмми-шаккине ҫӗр ӑшне пытарса, ун ҫине шыв сапса ҫӗр тӗрлӗ формӑра шӑмӑ-шакӑ ҫӗр ҫине каялла таврӑнать тени. Унсӑр пуҫне ҫынсем поэмӑра тунӑ ҫылаҫсемшӗн Турӑ (е чӑн чӑваш Турри, е Христос Турӑ) йывӑрлӑхсем парать. Шывӗ малтан нумай пулнӑ пулсан халӗ типӗ вӑхӑт (шывӗ ҫук), ҫӗрӗ тухӑҫлӑ пулнӑ пулсан, халь вил тӑпри ҫӗрӗ, ун ҫинче ҫимӗҫ ӱсмест, хӗвелӗ вара малтан пӗтӗстерекен вӑй пулнӑ пулсан, халӗ тӗп тӑвакан вӑй. Ҫапла вӑл ҫутӑ ҫанталӑк хӑвачӗ – аталанма та пулӑшать, пӗтерме те пултарать. Ҫыннинчен хӑйӗнчен килет.

Пӗтӗмлетӱ: нумай тӗпчевӗҫӗ палӑртнӑ тӑрӑх, поэмари тӗп шухӑш – ҫӗнӗ пурнӑҫпа кивӗ, традицилле пурнӑҫ хире-хирӗҫлӗхӗ. Авалхи пурнӑҫ екки хуть те хӑш вӑхӑтра та лайӑхрах, «пылакрах» туйӑнать аслӑ, ҫулланнӑ ҫынсемшӗн. Ҫӗнӗ пурнӑҫ йӗрки вара, унӑн малашлӑхӗ хӑратать. Вӑл яланах ҫапла пулнӑ, пулать те. К.В. Иванов поэт ҫак тапхӑра генилле ҫырса сӑнлать. Ҫӗр ҫул ытла каярах ҫырнӑ хайлав халӗ те пурне те илӗртет. «Нарспи» поэма тӗнче шайӗнчи Шекспиран «Отелло» хайлавӗпе тан, поэтӑн ӑсталӑхӗ те гени шайӗнче.

Ҫакӑн пек тӗрленчӗксен нихӑҫан та вӗҫӗ пулмасть, ҫапла пултӑр та. К.В. Иванов пултарулӑхӗн эстетика нумайӑшне кӑсӑклантартӑр. Г. Федоров профессор калашле, «мастер лартнӑ-ӱстернӗ кӑмӑл йывӑҫси ялан чӗрӗ те парка пултӑр» [3].

Литература

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–К. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. 671 с.
2. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. С. 23.
3. Федоров Г. Тепре вулар-и «Нарспие»? // Тӑван Атӑл. 5 №. 2015. 6 с.
4. Чӑваш халӑх пултарулӑхӗ. Чӗлхе сӑмахӗсем. Вӗрӱ-суру чӗлхи. Пӗрремӗш кӗнеке. Шупашкар: Чӑваш кӗнеке изд-ви, 2014. С. 189.
5. Чекушкина Е.П. «Нарспи» поэмӑра хӗвел сӑнарне ӱкернин хӑй евӗрлӗхӗ // Тайна поэмы «Нарспи» и чувашская культура XX века: сборник материалов конференции. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. С. 90.
6. Юмарт Г.Ф., Ефимов А.Д. Константин Иванов калаҫура каланӑ шухӑшсем // Халӑх ҫкулӗ. 2015. 4 № (139 №). С. 84.

А.Ф. Мышкина (Чебоксары, Россия)

СИНТЕЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕЧЕНИЙ И ФИЛОСОФСКИХ УЧЕНИЙ КАК ВИД ДИАЛОГА В ПРОИЗВЕДЕНИИ

Литература и философия, обладающие разными методами познания – эстетическим и научным, имеют единый объект (человеческое бытие) и предмет исследования (мораль, эмоции, чувства, социальное существование, духовное развитие человека). При этом литература как вид художественного творчества широко использует все научные открытия и учения философии. Проникновение открытий философии в литературу происходит в форме определенного диалога в рамках конкретного произведения, и они находят в нем свое отражение.

Проблема выражения определенного философского мировоззрения в произведении литературы, в частности разработки учений неклассической философии в рамках модернистского направления литературы, не нова, но в области национальной литературы мало изучена и не решена. В связи с этим возникает ряд вопросов, которые требуют более подробного исследования и анализа.

1. Исходя из понимания модернизма, который в обобщенной форме можно представить как разрушение классического типа культуры, противостояние ему, какой этап развития национальной литературы, в частности чувашской литературы, следует отнести к периоду ее классического развития?

2. Какие модернистские тенденции и течения (импрессионизм, модерн, нео- и постимпрессионизм, фовизм, кубизм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм), а также авангардистские течения (футуризм, дадаизм, экспрессионизм, ставшие в XX в. следующей ступенью модернизма) европейского искусства и литературы наиболее близки национальной литературе?

3. Какими внешними и внутренними факторами обусловлено развитие модернистских тенденций в национальной литературе?

Прежде чем начать поиск ответов на поставленные вопросы, вероятно, есть обоснованная необходимость конкретизации обще-

принятого понимания терминов «классическая литература» и «модернизм». Итак, классическая литература – это корпус произведений, считающихся образцовыми для той или иной эпохи. Понятие классики в литературе складывается в три последних столетия Античности. Первым классическим автором, безусловно, считался Гомер. Современный смысл понятия «классическая литература» уходит корнями в эпоху Возрождения, когда в процессе секуляризации европейской культуры писатели обратили своё внимание на античных авторов. Результатом этого явилась эпоха классицизма в литературе, во время которой писатели подражали греческим драматургам, прежде всего Эсхилу, Софоклу, Еврипиду. С тех пор в узком смысле слова «классическая литература» означает всю античную литературу. В широком смысле слова понятие «классический» стало употребляться по отношению к любому произведению, которое задавало канон для своего жанра [1]. Понятие «классическая литература» нашло свое выражение в первую очередь в недрах западноевропейской литературы и предполагает определенные требования к форме и содержанию произведения.

Модернизм как новое веяние в литературе зарождается накануне Первой мировой войны и достигает расцвета в двадцатые годы XX в. одновременно во всех странах Западной Европы и в Америке. Модернизм не имел национального признака и состоял из разных школ (имажизм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм и др.), участники которых объявили о разрыве не только с традицией реалистического правдоподобия, но и с западной культурно-литературной традицией вообще.

Существенным моментом в понимании поэтики модернизма является то, что он зародился в конце XIX – начале XX в., т.е. в преддверии и в период Первой мировой войны, и усиленно развивался в первые три десятилетия XX в. – в эпоху разрушений традиционных устоев (как социально-политических, так и морально-нравственных) и революционных преобразований. Это было время кризиса, перемен, смуты, когда ценность человеческой жизни упала до критического минимума. Исходя из этого можно утверждать, что литература модернизма – это адекват-

ная реакция художественного творчества на внешнюю негативную и дискомфортную для человека ситуацию.

Нами уже было отмечено, что модернизм – это явление интернациональное, не связанное с эстетикой национальной литературы и выражающее художественно-философские взгляды и философское мировоззрение отдельного писателя. Тем не менее поставленные в начале нашей статьи вопросы имеют право быть и требуют своего научного обоснования, так как любой писатель и его творчество – это часть национальной духовной культуры. Итак, какой период, какую литературу следует считать классической в истории чувашской литературы? Вопрос неоднозначный и сложный. Учитывая то, что чувашская письменная литература появилась в конце XIX в., в этот же период зарождается и модернизм в западноевропейской литературе и культуре, классической литературой для чувашской словесности становится фольклор, что само по себе весьма спорно. Вероятно, здесь уместнее говорить, что становление чувашской классической литературы и проникновение в нее элементов модернизма происходили параллельно. Для чувашской литературы выражение идей неклассической философии в классическом произведении (к примеру, в поэме К. Иванова «Нарспи») – эстетическая норма.

Для более полного понимания сложившейся для чувашской литературы ситуации можно обратиться к татарской литературе, в которой благодаря своей связи с мусульманско-арабской литературой Востока сложилась совершенно иная ситуация. Как отмечают исследователи модернизма в татарской литературе, «синтетическая природа татарской литературы начала XX века обеспечивается диалогом культур Востока и Запада, плюрализмом эстетических концепций различных художественных направлений, форм, жанров и стилей, диалогом литературы и философии» [2, с. 185]. Более того, «если в литературах Запада, а также многих народов Востока "поиск нового" начался с отказа от просветительской парадигмы в пользу романтической, у татар просветительская литература стала основой, базой для становления самобытной национальной культуры» [2, с. 6]. Вместе с тем, что также весьма существенно для понимания зарождения модернизма не только в татарской словесности, но и в любой другой национальной литературе вообще, «проявление авангардных

поисков в татарской литературе начала XX века началось с трансформации идейных ориентиров: место просветительских или этических установок все больше стала завоевывать новая социально-философская концепция, которая имела два источника: национальную идею и общечеловеческую направленность. Возрожденческие стремления, желание и действия татарской интеллигенции, направленные на развитие своей нации, были созвучны стремлению создать светскую национальную литературу. Процессы секуляризации, начавшиеся в татарском обществе болезненно, стимулировали активизацию экзистенциального компонента в художественном сознании» [2, с. 186].

Обобщения татарского исследователя Д.Ф. Загидуллиной наталкивают на мысль о том, что модернистские тенденции национальной литературы основываются на философии национального миропонимания и национального мироустройства. В связи с этим немаловажным становится вопрос: что наиболее близко национальной литературе, в частности чувашской, из западноевропейского модернизма? К примеру, «согласно художественной концепции экспрессионизма, сущностные силы личности отчуждены в противостоящих человеку и враждебных ему общественных институтах: все безысходно, мир враждебен личности» [3, с. 388]. Находит ли данный тезис отклик в чувашской художественной словесности? В какой-то степени да. К примеру, если мы обратимся к поэме К. Иванова «Нарспи», написанной в 1907–1908 гг., для нее тезис «мир враждебен личности» становится основной идеей.

Вот что мы читаем в самом начале поэмы:

*Сакӑ сӳтӑ тӗнчере
Вӑйли сӳк та этемрен:
Шывсем ҫинче, сӗр ҫинче
Хуҫа пулса вӑл тӑрать,
Анчах вӑйлӑ этем те
Хӑй тӗнчине пӑхӑнать.*

Нет сильнее человека
Во Вселенной никого:
Он на суше и на водах
Стал хозяином всего.
Но, владыка мира, миру
Человек покорен сам [4].

(Здесь и далее перевод П. Хузангая. – А.М.)

Далее поэт разрабатывает эту идею (а именно то, что человек покоряется своему миру) в конфликте героев и в развитии сюжета. Так, герои произведения делятся на два непримиримых

«лагеря»: с одной стороны Сетнер со старой матерью, с другой – Мигедер и Тыхтаман. И непримиримой пропастью для них становится *мул* – богатство. Главная героиня поэмы Нарспи по воле Бога и судьбы оказалась между этими двумя лагерями – любимыми родителями и любимым молодым человеком. Поэт уже в начале поэмы предрекает ей трагическую судьбу:

*Аван иртрё пура́нăç
Хёрён çулё туличчен,
Ашиё килне хăтана
Çичё ютран киличчен.*

Хорошо жила девица
До положенных годов,
До поры, пока в дом отчий
Не прислал жених сватов.

Или вот еще один отрывок, в котором опять же подчеркивается это трагическое:

*Çичё ютран килчё ют
Атте килне хăтана,
Сарă хёре сұрашатъ
Çичё ютри пуяна.*

В дом родителя приехал
Чужедальний человек,
Чтобы девушку сосватать
За постылого навек.

Следует заметить, что в переводе на русский язык трагизм героини не отражается так глубоко, как в чувашском варианте, так как использованное в оригинале словосочетание *çичё ют* имеет и поэтическое значение – «враждебный, чужой». Это уже предвестник трагической развязки конфликта. И как это видно в ходе развития сюжета, герои иллюстрируют читателю, как мир жесток и враждебен к судьбе конкретного человека. Гибель всех главных героев (Тыхтамана, Мигедера и его жены, Сетнера, Нарспи) в эпилоге поэмы – это, вероятно, протест самого поэта против несправедливого мира. В данном произведении нет социально-классового конфликта. Здесь больше отражен конфликт поколений, показана борьба добра и зла, изображено противостояние справедливости и несправедливости.

Возвращаясь к проблеме близости некоторых концепций модернизма национальной литературе, отметим, к примеру, что особенностью поэтики экзистенциализма является «интеллектуализм, художественное моделирование ситуаций, выявляющих концепцию автора, высокая степень условности» [3, с. 394]. Здесь наиболее интересен тезис «художественное моделирова-

ние ситуаций, выявляющих концепцию автора, высокая степень условности», так как литература как словесное искусство широко использует прием моделирования ситуаций для различных целей, для выявления концепции автора в том числе. Попробуем применить данный тезис к поэме К. Иванова «Нарспи», в которой, по наблюдениям Ю.М. Артемьева, «мир чувашский живет по своим законам, строго соблюдаются традиции и обычаи, сильбияне богобоязненны, для них сакральное и реальное связаны неразрывно. Эти многовековые устойчивые нормы жизни и представления освящены авторитетом как мудрых предков, так и богов чувашских» [5, с. 244]. И действительно, анализ поэмы показывает, что художественный мир данного произведения создан или «смоделирован» писателем на основе культурных традиций и философии чувашского народа.

Ранее мы оговаривали, что в поэме явно выражено авторское видение и его протест против внешнего мира. Более того, поэт бросает вызов устоявшимся национальным традициям, в частности патриархально-общинным устоям, так как побег Нарспи и Сетнера в ночь перед свадьбой, убийство Тыхтамана женой никак не укладываются в эти рамки. Вероятно, подобное художественное моделирование ситуации К. Ивановым связано с его возрастом: в момент написания поэмы ему было 17–18 лет. Это достаточно ранний период жизни, когда несправедливость мира воспринимается наиболее остро и трагично. И обращения к родителям, к Богу и судьбе, которые вложил поэт в уста Нарспи, наиболее типичны для мировоззрения человека именно этого возраста:

*«Эй, аттеçĕм, аннеçĕм,
Мĕншĕн мана суратрĕр?
Тĕнче асапне курма
Кун сутине кĕтартрĕр.
Эй, турăçăм-пĕлĕхçĕм,
Мĕншĕн мана чун патĕн?
Мĕскĕн çамрăк пуçăма
Пĕр телей те ямарĕн.
Эй, чунăмçăм, çамрăк пуç,
Мĕншĕн капла пултĕн-ши?
Пĕтĕм тĕнче хушиинче
Эсĕ пултĕн ытлашии».*

«О родители, зачем вы
К жизни вызвали меня?
Показали свет – и вижу
Лишь страдания в мире я.
О мой бог, мой добрый полех,
Ты зачем мне душу дал,
Коль ни в чем бедняжке юной
Счастья-доли не послал?
О душа моя, за что же
Ты на казнь осуждена?
В целом мире оказалась
Лишней только ты одна...».

Таким образом, обобщая некоторые наши рассуждения, нужно подчеркнуть, что проникновение модернистских тенденций в чувашскую литературу начала XX в. происходило в основном на идейно-содержательном уровне, то есть можно обоснованно утверждать о синтезе неклассических западноевропейских философских учений и чувашского национального менталитета в произведении художественной литературы. Все это позволяет говорить о том, что в чувашской литературе происходит некоторый диалог Запада и Востока, западного и восточного мировосприятий, так как истоки чувашской национальной культуры имеют глубокие «восточные» корни.

В качестве характерного примера подобного диалога можно рассмотреть широко разрабатываемую западной культурой тему свободы выбора человека и выражения индивидуально эгоистических устремлений личности. Данная проблема имеет свое отражение и в поэме К. Иванова «Нарспи»: с одной стороны, это проблема выбора молодыми людьми своей судьбы (противостояние Нарспи и Сетнера воле родителей девушки), с другой – проблема выбора поступков чувашской женщиной (убийство Тыхтамана и самоубийство Нарспи). Вместе с тем, на наш взгляд, проблема свободы женщины в чувашской литературе никак не связана с феминистическим движением (оно возникло на Западе еще в XVIII в.) и феминистической философией [6] западной культуры, так как в поэтике чувашских произведений, особенно начала XX в., сильны патриархально-национальные традиции. Именно поэтому героини этих произведений совершают поступки согласно кодексу чувашской национальной культуры и национального менталитета.

Нами уже отмечалось, что модернизм синтезировал в мировой и русской литературах в момент исторического перелома жизни европейского и русского народов, т.е. в период войн и революций конца XIX – первой трети XX в. И здесь вполне уместен вопрос: какими же внешними и внутренними факторами обусловлено развитие модернистских тенденций в национальной (в частности, чувашской) литературе? Бесспорно, мировые военно-революционные потрясения не могли не коснуться чувашской социально-культурной жизни. Однако, на наш

взгляд, они не являлись ключевыми причинами изменения художественно-философского взгляда писателей начала XX в., а основными внешними факторами стали:

1) основание Симбирской чувашской учительской школы в 1868 г., что позволило чувашам (а многие учащиеся в дальнейшем стали писателями) углубиться в толщу русской и мировой культуры, ознакомиться с учениями русских и западноевропейских философов;

2) создание Чувашской автономной области в 1920 г., что укрепило в чувашской интеллигенции чувство собственного достоинства и равенства. Именно под таким эмоционально-эстетическим воздействием в 20-х гг. XX в. творили М. Сеспель, П. Хузангай, А. Петтоки, которого называют первым «футуристом» в чувашской литературе [7, с. 54].

На наш взгляд, названные выше события сыграли огромную роль в процессе познания чувашской народной жизни через призму европейского мировосприятия, в синтезе традиционной чувашской и западноевропейской философий в художественном произведении. Эти события стали переломными моментами в духовной жизни народа, так как в определенной мере воздействовали на мировосприятие чуваша. Это, в свою очередь, привело к тому, что изменилось осознание народом своего места во времени и в пространстве, появилась естественная необходимость расширения в сознании чуваша границ его предназначения в истории человечества.

Следует особо отметить, что внешние и внутренние факторы развития модернистских тенденций в чувашской художественной литературе взаимообусловлены. В произведениях чувашских писателей модернизм не вытесняет традиционное мировоззрение, а дополняет его, то есть чувашская литература впитывает в себя лишь те особенности модернизма, которые расширяют рамки народной философии и способствуют формированию собственной философско-эстетической позиции автора. Именно поэтому в чувашской литературе начала XX в. проявление западного модернизма не столь очевидно, чем уже, к примеру, во второй половине века в творчестве Г. Айги, в прозе Ю. Скворцова

(на волне «хрущевской оттепели»), в драматургии Б. Чиндыкова (в период «горбачевской перестройки») и др.

Таким образом, подводя итог нашего исследования, заметим, что чувашское словесное творчество с периода своего зарождения и особенно в XX в. стремилось к синтезу эстетических идей и философских учений на идейно-содержательном уровне произведения. Диалог литературы и философии в чувашском художественном творчестве происходит на уровне гармоничного сочетания традиционного и нового, своего и чужого. При этом в произведениях классической литературы традиционное доминирует или модернистские тенденции глубоко завуалированы, о чем нам позволяет говорить и поэма К. Иванова «Нарспи».

Литература, источники и примечания

1. Википедия. Свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Модернизм> (дата обращения: 10.03.2015).
2. Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. 208 с.
3. Боров Ю.Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988.
- 4." здесь и далее цитирование по следующему изданию: Иванов К.В. Сочинения. Второе, доп. изд-е. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. На чув. и рус. языках.
5. Артёмьев Ю.М. Константин Иванов. Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. 256 с.
6. Появление феминизма как теории подготовлено следующими интеллектуальными течениями Запада: либеральная философия и теория прав человека (Локк, Руссо, Милль и др.); социалистическая теория, рассмотрение сексуальности и сексуального поведения человека в социальном и политическом контексте (Зигмунд Фрейд, Вильгельм Райх, Маргарет Мид, философы франкфуртской школы Герберт Маркузе и Теодор Адорно) // (Википедия. Свободная энциклопедия URL://<https://ru.wikipedia.org/wiki/Феминизм> (дата обращения 27.03.2015).
7. Васильев Н. Краткий очерк истории чувашской литературы. М.: Центральное изд-во народов СССР, 1930.

Е.А. Булычева, Ю.Н. Разина (Ижевск, Россия)

ГЛАГОЛЫ ЛЮБВИ В ПОЭМЕ К. ИВАНОВА «НАРСПИ»

Какое бы отношение у читателя ни складывалось к основному персонажу поэмы К.В. Иванова «Нарспи» [7, с. 3–6], несомненно, она вызывает нескончаемый интерес как в плане научно-исследовательского, так и эстетического восприятия [2; 4; 5]. Эстетика языка автора в удмуртском языкознании с точки зрения глагольного выражения изучена ещё недостаточно. Есть отдельные работы сравнительно-сопоставительного характера по стилистике, например «Женские образы в поэме К. Иванова "Нарспи" и М. Петрова "Италмас"» Т.Г. Пантелеевой [6, с. 137–145].

Как известно, любой текст раскрывает свойства персонажей чаще через глаголы или глагольные формы. В данной работе мы попытаемся показать словесную (глагольную) выразительность в любовном проявлении героини с ее возлюбленным, в выражении родительской любви взрослых персонажей и в отношениях с окружающим миром (сельчане и природа). Итак, в поэме К. Иванова «Нарспи» речь идет о молодой особе, которую с самых ранних лет родители готовят к семейной жизни, к свадьбе, подчиняя данной цели всю свою и её жизнедеятельность, тем самым беря во внимание только то, что их дочь – предмет родовой гордости перед обществом. В их понимании равный брак – это вступление в брачный союз не с равным себе по возрасту, не по взаимной симпатии и духовной близости, а непременно по материальному благосостоянию, поэтому глаголы «есть», «имеет», богато «живет», «похваляется», наряду с глаголом «любить», являются часто используемыми словами в повествовании о родителях Нарспи: «Атаез Нарспимылэн, / Михедэр, **узыр улэ.** / Ас нылзэ **яратэмен,** / Соин туж **ушьяськылэ.** / «Кинлэн вань Нарспи кадез? / Кин **вордэм** на таће ныл? / **Цвцл-а** ныллэн катаез? / Я чигвесез **ветлыны?** / Сильби гурт ноку **уз адзы** / Нарспи выллем нылъёсты. / Мон сямен одйг чуваш но / Ас нылзэ **уз яраты!** [3, с. 15] (*Отец Нарспи, Мигедер, богато живет. Как любит ее, Часто похваляется этим. Кто еще родил такую*

же? У кого есть подобная Нарспи? Разве **не имеет** ботиночек? Разве **не имеет** украшений? Деревня Сильби никогда **не увидит** девушек, подобных Нарспи. Так, как я, ни один чуваш **не будет любить** свою дочь!). Судя по глаголам, данные действия героями (родителями) совершаются неоднократно: **ушъяськыль** (букв. «похваляется много раз»).

Редкая и необычная красота девушки является своего рода олицетворением солнца и зорь, прекрасных цветов и певчих птиц на фоне серой повседневности забытых бедностью и изнурительной работой сельчан. Уже при знакомстве с героиней поэмы глаголы иллюстрируют степень ее внешнего и внутреннего обаяния. Это мы видим через условные придаточные в сложно-подчиненных предложениях, а также предложения с деепричастными оборотами: «Егит пи шоры **учкиз** ке, / **Сюлэмдэ ик вырзытоз**. / Пиед шоры **пальпотыз** ке, / Мылкыдзэ солесь **шунтоз**. / Шудон пцлын со **кырза** ке, / Учы кырзам кожалод, / **Серекьямзэ** тон **кылйд** ке, / Мыло-кыдо ныл шуод» [3, с. 13] (*Если взглянет на парня, аж сердце дрогнет. Если улыбнется парню, душу ему согреет. Если она поет во время игрищ, кажется, соловей поет. Если услышишь ты, как она смеется, “Какая она веселая”, – скажешь!*) Или: «Шудонэз **шуддыртыса**, / со **кырза** но **серекья...**» (*Игрища веселя, она поет и смеется*) [3, с. 14].

Но, разумеется, этой красоте не суждено всю жизнь радовать взоры земляков в родной деревне. Для нее уже найден «хороший» муж, который не даст ей прозябать в бедности, и делается все, чтобы Нарспи не сошлась с бедным Сетнером: «Сэтнер, пуны, сурон бам, / **Эмеспи уд лу байлы!**» (*Сетнер, пес, кирзовое лицо, зятем не станешь богачу!*) [3, с. 84]. И это событие также подчинено родительской любви, иначе какой родитель пожелает недоброе своему чаду?

Рядом с глаголом **яратыны** (любить) постоянно фигурируют глаголы психического и физического состояния: **Яратыса ас нылзэ**, / **Картлы сётыны сйзе**, / **Ныллы пирдан дасяло** / **Жытэн-чукен ужало** / **Нылыз понна тыршыса**. (*Любя свою дочь, выдать замуж желают, готовят приданое, день и ночь трудятся, стараясь для дочери.*) Это свидетельствует о воплоще-

нии активного начала в отце будущей невесты. Родители уверены, что выполнили свои родовые обязательства и сделали для чада все от них зависящее. Действительно, Нарспи комфортно в отеческом доме, она чувствует себя совершенно счастливым человеком: «Аслаз атыкай корказ / Нарспимы **ческыт кцлэ. / Шумпотон адже** вцтаз, / **Изыкыз но пальпотэ.** (В отеческом доме Нарспи сладко спит. Радость видит во сне, она и во сне улыбается.) [3, с. 14].

У девушки с юных лет глубоко в подсознании была готовность к семейной жизни. Любое дело спорится в ее руках, ее жизнелюбие сквозит в каждом ее движении, она заряжает своей доброй энергетикой: «Їукна вазь ик **султуса,** / Нарспи **уж борды кутске.** (С утра пораньше **проснувшись,** Нарспи **принимается за работу.**) Посредством разнообразных лексических единиц автором используются фразовые глаголы: **уж борды кутске (принимается за работу).** Глаголы, используемые автором в данном тексте при описании домашней работы девушки, показывают ее покладистый нрав: «...**кырзаса пужыятске, Шудэ солэн сусоез, Синьысэн быжо венез / Жутьяське но лэзьяське** (...с песнопением **вышивает, играет** ее челнок, игла с ниткой-хвостиком (ловко) **поднимается и опускается**). Она постоянно находит себе работу: «**Я пуксе вуриськыны, Я куиськыны пуксе.** (То **сядет шить, то ткать садится.**) [3, с. 14].

Поэма от первой до последней строчки пронизана языческим мировоззрением, в ней показаны типы поведения и моральные устои, не противоречащие и христианской морали. Народ в поэме показан пассивным: «Сильбиын но али весь / «Тыхтаман, Нарспи», – **шуо,** / Уродзэ Тыхтыманлэсь / Кемалась соос **тодо.** / Михедэрлэсь **кышкаса,** / Лушкем гинэ **шыпырто;** / Абдрам **йырзэс ошыса,** / Нарспи **сярысь лабырто.** (В Сильби до сих пор «Тыхтаман, Нарспи» **повторяют...** Злой нрав Тыхтамана давно они **знают.** Гнева Михедера **опасаясь,** тайно только **шепчутся;** удрученные головы **повесив,** о Нарспи **жалостно лепечут.**) [3, с. 72]. Не раз читатель видит, с каким состраданием относятся земляки Нарспи к ее несчастной доле, но ни-

чего не могут сделать с чужой судьбой. В данном случае автор использует глаголы, указывающие на отсутствие активности действия.

В отличие от нерешительного народа, Нарспи берет свою судьбу в собственные руки. Молодой девушке, почти ребенку, возвращенной в любви и достатке, не сразу это удастся. Она поначалу не раз уговаривает своих родителей не торопиться со свадьбой, пощадить ее молодую жизнь и, наученная послушанию, внешне подчиняется их воле: «**Кайгыре** со, весь **бцрдэ**, / **Уг ċуш** бызись синвузэ...» (*Горюет она, все время плачет, не прячет бегущих слез...*) [3, с. 31]. Перед Нарспи трудный выбор: или оставаться хорошей дочерью, но потерять свою любовь, или наоборот. Все-таки внутренне девушка не смиряется с тем, что основано на многовековых традициях: во время официальной свадьбы убегает с возлюбленным с последних игрищ своего девичества и устраивает самовольную, истинно языческую свадьбу, то *негативными* глаголами, то *отрицательной формой* глагола нашептывая задуманное: «**Карт луонэ**, **Тыхтаман**, / **Зечэс** уд **адзы** монэн». / **Мон лулме быдто** эсьма, / **Огинын уг лу тонэн!** (*Мой будущий муж, Тыхтаман, хорошего не увидишь со мной. Я душу свою погублю лучше, вместе не буду с тобой.*) [3, с. 45].

О любви не принято говорить вслух, поэтому влюбленные свои чувства чаще выражают шепотом, взглядами, вздохами, каждый думая о своем. Чтобы осуществить задуманное, когда мольбы, уговоры и плач были напрасны, Нарспи переходит к другому поведению, на более действенный уровень голоса или действия – таинственный шепот как осторожный подход к черте недозванного, чтобы не привлечь внимания, избежать уличения в момент преступления: «**Жыт шудон чалмем бере** / **Куспазы шыпыртйзы**. / **Ог-огзэс зыгыртйса**, / **Пеймыт азе ышызы...**» (*Когда вечерние игрища умолкли, они между собой пошептались. Обняв друг друга, скрылись в темноте...*) [3, с. 38].

Поэма полностью построена на противопоставлениях. Рассмотрим другую оппозицию: дуб – лес. Лес враждебен к девушке и юноше, он – олицетворение устоявшихся традиций. Нарспи восстает против старого уклада, а так как по традиции не принято разводиться, то лес – против нарушения ею данной традиции. Автор использует фразеологизм, иллюстрирующий данную позицию: «Тэль куашетэ, тцл потэ / Сютэм кион кадь вузэ» (*Лес шумит, поднимается ветер, завывает, словно голодный волк*) [3, с. 39].

Герои поэмы находят приют под кроной старого дуба в лесу, одухотворенного покровителя молодых любовников, а из фольклора известно, что дуб символизирует мудрость, надежность и спокойствие, веру в будущее: «Тыпы сылэ пеймытын / Чашгыртэ куарьёсыныз: / «Зеч мед луоз сюресты!» – Мыкырья со йырыныз» (*Дуб стоит в темноте, шелестит своей листвой: «Доброй пусть будет ваша дорога! – кивает он головой.»*) [3, с. 39].

Таким образом, на примере нескольких отрывков произведения видно, что сквозной линией поэмы «Нарспи» является глагол «яратыны» (любить) и глаголы, заменяющие его. Поэма пронизана темой влюбленности, симпатии, самовлюбленности, самоотрешенности, являющихся разными формами любви, как то: отношение родителей к детям, старого дуба – к молодым влюбленным, жителей деревенского люда – к многообразным явлениям жизни, а также взаимоотношения молодых героев поэмы. Эта тема в силу своей актуальности и бесконечной новизны позволила легенде стать любимой многими поколениями.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 423 с.
2. Ермакова Г.А., Ермаков А.М. Проблема трагизма человеческого существования в поэме К. Иванова «Нарспи» // Современная нарспиана: итоги и перспективы: материалы межрегиональной научно-практической конференции Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2008. С. 127–129.
3. Иванов К. Нарспи: поэма. Ижевск: Удмурт. кн. изд-во, 1962. 92 с.

4. Иванова А.М. Лексико-семантическое поле «любовь» в поэме «Нарспи» К. Иванова // Современная нарспиана: итоги и перспективы: материалы межрегиональной научно-практической конференции Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2008. С. 17–21.

5. Кудрявцева Р.А. Поэма К. Иванова «Нарспи» и рассказ народов Поволжья первой трети XX века (к вопросу о сходствах в мотивной структуре) // Там же. С. 137–145.

6. Пантелеева Т.Г. Женские образы в поэмах К. Иванова «Нарспи» и М. Петрова «Италмас» // Там же. С. 137–145.

7. Сергеев В.И. Эстетика слова (по поэме К.В. Иванова «Нарспи») // Там же. С. 3–6.

И.Ю. Кириллова (Чебоксары, Россия)

ВНУТРИЛИТЕРАТУРНЫЙ СИНТЕЗ В ЧУВАШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Интерес современных филологов к проблемам художественного синтеза и внутрилитературного синтеза в частности побуждает под названным углом зрения пересмотреть и некоторые произведения чувашских писателей начала XX в., поскольку их опыт реформирования чувашского историко-литературного процесса и эксперименты в области синтеза дают возможность рассмотреть новые грани их творчества как литературного феномена.

Художественный синтез рассматривается в статье как характерная черта стиля чувашской литературы. В русской культуре он появился на фоне расширения границ искусства и «как необходимость поиска альтернативных решений не только для реализации собственной рефлексии в литературной ситуации начала века, но и для "идеи умножения" культурного пространства» [6, с. 222]. Так же и чувашское художественно-эстетическое сознание к началу XX в. в своем развитии достигает того уровня, когда ему становится тесно в рамках традиционного мышления и оно готово к восприятию нового.

Термин «синтез» в характерном для литературоведения понимании рассматривается нами как «соединение разнохарактерных сторон в качественно новое единое целое» [5, с. 25], при этом составляющие синтетического целого должны подчиняться законам литературного генезиса и процессу смыслообразования в произведении. В таком понятии его условно можно разделить на следующие направления: как синтез литературы и других видов искусств, или внешний синтез, и как внутрилитературный синтез.

В чувашском художественном сознании синтез проявлялся на разных уровнях. В ранних образцах чувашской художественной словесности синтетические устремления проявились в том, что авторы выражали в литературе не только художественные,

но и общественно-политические и религиозные идеи (Н. Бичурин, Е. Рожанский).

К середине XIX в. к усилившейся в чувашской литературе религиозной тенденции примыкают идеи просветительства (И. Яковлев и его ученики). В этом же русле писателями используется фольклор как система, синтезирующая в себе этнический и эстетический опыт чувашского народа.

В конце XIX в. синтезируются жанры и стили. Попытки И. Юркина сформировать национальную модель повести приводят к внутрижанровым преобразованиям. В его повестях «Этемён пырё тутă та куçё выçă» (Сыт человек, а глаза голодны, 1889), «Мул» (Богатство, 1889–1890), где наряду с описанием будничной жизни отдельной семьи даны размышления о моральных и нравственных категориях, нашли отражение характерные особенности социологической повести, философской повести, повести воспитания, реализм «натуральной школы», элементы публицистики и т.д.

Создаваемая чувашскими писателями начала XX в. художественная картина мира сама по себе синтетична, в ней активно взаимодействовали различные приемы и принципы художественного изображения действительности. С.А. Александров этот период характеризует как «литературу на перепутье»: «Чувашские писатели словно бы стремились ”перенять” стили, существующие в различные исторические эпохи в западной литературе, как бы желая ”примерить” их на себе, по своей действительности. Происходит процесс ускоренного прохождения ”европейского художественного образования”, в ходе которого литература использовала опыт западных и русской культур в ”снятом” виде – в образе рационального знания» [1, с. 5]. Ярким примером взаимодействия различных художественно-стилевых систем – мифа, ренессанса, романтизма, сентиментализма, просветительского, критического и мифологического реализма – исследователь называет поэму К. Иванова «Нарспи», отразившую собой «отпечаток чувашского эстетического сознания рубежа веков». По его мнению, подобный синтез обусловлен взаимодействием мифологического начала поэмы (воздействие восточного, народного начала) с эстетическими системами Запада (привне-

сенными в чувашскую литературу учениками Симбирской чувашской школы). Данное явление С.А. Александров называет «универсальным художественным методом», цель которого – синкретизировать эстетические системы и жанры [Там же]. Сегодня мы называем это явление внутрилитературным синтезом.

Синтетичность была обусловлена самой российской историей рубежа XIX–XX вв. Начавшиеся еще с середины XIX в. процессы русификации через церковно-просветительское движение, которые к началу XX в. уже имели экстравертивный характер, стали осуществляться непосредственно через влияние на национальную культуру и искусство. В этих условиях выявляются три тенденции национально-культурного развития.

Первая тенденция была направлена на религиозно-христианское просвещение чувашского народа. Писатели, придерживавшиеся данной установки, развивали просветительский реализм в духе христианской нравственности и морали (О. Романов – «Хён-хур куракан сынна Турӑ пӑрахмасть» (Страждущего человека Бог не оставит, 1900), Н. Кедров – «Асӑна-аннӑне хисепле, хӑнах аван пулӑ» (Почитай родителей, себе же будет хорошо, 1900) и др.).

В процессе неизбежного противостояния этой тенденции в среде чувашской интеллигенции усиливается стремление сохранить национальную самобытность и индивидуальность. Активисты национального движения все более стремительно начинают поднимать проблему национального самосохранения. В произведениях этих писателей на передний план выходят традиционные символы и архетипы, образы и мотивы, актуализирующие себя в структуре сюжета, принципах типизации и т.д. Так в литературе усиливается фольклорное начало (произведения И. Юркина, Г. Тимофеева).

Третья тенденция была направлена на включение чувашской культуры в исторический контекст русской и мировой культуры, обогащая при этом свою национально-культурную систему. Диалог культур и литератур формировал межлитературный синтез, который выражался в приобщении к достижениям русской и европейской литератур с сохранением национальных традиций.

Свою роль сыграл и происходящий во всем мире политический и духовно-культурный интеграционный процесс, который не мог не коснуться как чувашей, так и других народов России. У интеграции два пути, один из которых – интегрирование в мировую цивилизацию и культуру с потерей национального лица и усвоением языка, культуры, менталитета более сильной нации, второй же, более сложный – это интегрирование с мировой духовной культурой с сохранением своей национальности и этнической принадлежности [9, с. 10]. В начале XX в. самосознание чувашской творческой интеллигенции достигло уровня этнокультурной нации [8, с. 90], что позволило чувашской культуре не раствориться в интеграционном потоке и, того больше, вступить в диалог с другими культурами. Чувашская литература в 1900–1908 гг. в лице Г. Комиссарова, Г. Коренькова, К. Иванова, Н. Шубоссинни, М. Юмана и др. «входила в диалог с родной „античностью” (фольклором)» наравне «с творчеством русских писателей второй половины XIX в. и европейских классиков эпох Возрождения и Просвещения» [8, с. 91].

Во второй половине XIX в. центром национальной культуры чувашей становится Симбирская чувашская школа. Диалог западноевропейской (в том числе и русской) и чувашской литератур проявился именно в творчестве выпускников этой школы – К. Иванова, Н. Шубоссинни, Г. Коренькова, М. Юмана, Ф. Павлова, Г. Комиссарова и др. Чувашским просветителем И.Я. Яковлевым были созданы все условия для формирования в школе различных видов искусства через диалог с русской и мировой культурами. Будучи европейски образованным, зная ряд иностранных языков и вооружившись передовыми идеями эпохи, он намеревался посылать наиболее одаренных выпускников чувашской школы в европейские университеты для продолжения учебы и настаивал на изучении учениками европейских языков и культур [10, с. 314].

Константин Иванов (1890–1915) – поэт, классик чувашской поэзии, автор бессмертной поэмы «Нарспи». Рассматривая творчество поэта в контексте мировой культуры (античные трагики, Данте, Шекспир, Пушкин, Лермонтов, мастера живописи эпохи Возрождения), Ю.М. Артемьев отмечает: «К. Иванов сумел

чувашское национальное литературно-художественное сознание включить в диалог с величайшими творениями общечеловеческой культуры» [3, с. 247].

Синтезируя различные художественные направления, поднимая извечные проблемы, жизни и смерти, добра и зла, К. Иванов достигает в своем творчестве «философского осмысления идеи самоценности личности» [3, с. 108]. Создание им характера Нарспи стало шагом вперед для чувашской литературы начала XX в. «Впервые К. Иванов из "традиций" выделяет личность индивидуума, способного на поступки, ставит проблему личного счастья» [Там же]. Если ранее литературный герой в произведениях чувашских авторов зачастую выступал как носитель коллективного разума и традиционных норм, то в Нарспи мы видим преобладание индивидуально-личностных качеств: она вступает в борьбу за свое счастье с любимым Сетнером. «Во всех произведениях К. Иванова конфликт индивидуального и коллективного является основным» [1, с. 6]. В проявлении индивидуального в героине мы видим влияние европейского миропонимания, тогда как для традиционно чувашского испокон веков было характерно чувство коллективизма, присущее восточным народам.

Внутрилитературный синтез в чувашской литературе начала XX в. выражается также в смешении литературы с другими видами искусства, взаимопроникновении западных художественных традиций, философско-художественном синтезе, объединении поэтики различных художественных стилей и жанров и т.д., которые воспринимаются писателями как возможность для наиболее точного представления нового художественного мышления. К примеру, изменения в сфере жанрообразования преобразили чувашскую литературу в целом. Наряду с поиском новых жанровых форм усиливается процесс объединения, синтеза существующих жанров. Жанр в начале XX в. саморазвивается и приобретает новое художественно-эстетическое качество. Если с середины XIX в. в чувашской литературе «яковлевцами» развивались главным образом эпические жанры, а в поэзии преобладали лирические, то в результате драматизации общественных явлений и напряжения внутреннего мира

героя в его отношении к историческим событиям в лично-лирическое стали включаться общественные процессы, тем самым привнося в эпический мир философское начало. Происходит смешение эпического и лирического, эпического и драматического, формируя в литературе синтез жанрово-родовых качеств произведения. Это и лиро-эпическая поэма «Нарспи» (ее жанр исследователи определяют и как поэму-трагедию [2, с. 116], поэму-предание [1, с. 5]), и стихотворные сказки/баллады К. Иванова, и поэтические произведения в прозе М. Юмана, Г. Коренькова, И. Юркина и др.

К поэтизации прозы в начале XX в. прибегали М. Юман, Г. Кореньков и И. Юркин с целью достичь органичного сочетания внешней формы и смысловой концентрации произведения. Так, Метри Юман (1885–1939) в прозаическом стихотворении «Шевле вылить» (Игра зарницы) создает особый мир, в котором сливаются воедино размышления о своей жизни и судьбе чувашского народа, экзистенциальные переживания лирического героя по этому поводу. Причиной дисгармонии человека становится невозможность познать бытие, частью которого он является. М. Юман воссоздает психологическое состояние героя через его ощущения, мысли, представления, сопоставляет с пейзажными картинками. Подмена объективного мира субъективно-лирическими ощущениями говорит об импрессионистической основе его произведения. По своей форме и содержанию оно близко к жанру «нэсер», получившему широкое распространение в татарской литературе начала XX в. В своих нэсерах Ш. Ахмадеев, М. Гафури, М. Хакафи и др. высказывают конкретно-философские рассуждения, делают глубокие общечеловеческие обобщения.

Как видим, писатели-реалисты начала XX в. осваивают новые стилистические приемы (некоторые из них своими корнями уходят в фольклор: нэсер близок к чувашским заговорам и заклинаниям), прибегают к символизации детали, тем самым создавая новый для того времени тип литературы. Это и образ «шевле» (зарница) М. Юмана как символ грядущего светлого, но в то же время и неизвестного будущего. Семантика образа расширяется за счет наполнения произведения особенностями другого жанра – мифа. Расширяя рамки классической прозы,

творчество М. Юмана вбирает в себя разные тенденции: мифологизация образов, символизация явлений, романтизация героев и создаваемых ситуаций, соединение конкретно-исторического с абстрактно-мифологическим, современного с извечным и т.д. Таким образом, в чувашской литературе начала XX в. появляются новые способы трансформации художественных традиций, и это свидетельствует о том, что национальная литература находилась в непрерывном идейно-эстетическом поиске.

Здесь имеет место тот факт, что после подавления первой революционной волны усиливаются гонения на интеллигенцию нерусских народов. «Поэты стали переходить от призывно-риторического стиля к внутреннему анализу и философским размышлениям, нередко к упадническим настроениям» [8, с. 50], что усиливает позиции философской поэзии в чувашской литературе и ее экзистенциальную направленность. Разочарования и сомнения в наступившей реальности, отсутствие веры в достижимость мировой гармонии, осознание своей этнической идентификации заставляли поэтов искать новые жизненные ориентиры. Экзистенциальный компонент в чувашской поэзии несколько отличается от европейского. Он также затрагивает онтологические проблемы, связанные с разрушением традиционной картины мира для отдельного субъекта, но в нем репрезентована характерная для национальной философии идея гармонии и ее поиска. Героиня К. Иванова Нарспи и лирический герой М. Юмана, не нашедшие гармонии с обществом, «рисуются в состоянии экзистенции, являющейся результатом повышенного индивидуализма, которая через тревогу, отчаяние, отчуждение дает возможность познания себя и бытия, своего места в мире» [4, с. 43].

Таким образом, чувашская литература первой трети XX в. становится эстетически многослойной в результате проникновения различных литературных направлений, стилей, их смешения, внутржанровых и внутривидовых преобразований и утверждения нового, нетрадиционного для чувашской культуры типа художественного мышления. Под влиянием русской культуры и христианства в среде чувашских писателей распространяются западноевропейские взгляды на мироустройство в це-

лом, что сказалось и на их литературном творчестве. Итогом сложного процесса европеизации чувашского художественного мышления стал синтез национального (восточного) мировосприятия и христианского западного, легшего в основу чувашской литературы начала XX в. Произошла «смена парадигмы чувашской национальной культуры» [7, с. 252].

В данной работе синтез рассматривался нами как один из основных векторов развития литературы начала XX в. И синтез не просто как смешение стилей или жанровые сращения, а именно как переход в чувашской литературе от традиционного к новой художественно-эстетической мысли.

Исследуя процессы внутрилитературной синтетизации, можно выделить наиболее важные для чувашской литературы: это соединение приемов различных художественных систем – реализма, романтизма, мифа и др. (К. Иванов). Понятие реализма неоднородно, так как выделяют социологический реализм, критический реализм, просветительский реализм, мифологический реализм и т.п. Реализм как художественный метод синтетичен и включает в себя эстетические открытия предшествующих направлений. Синтез жанрово-родовых качеств также обогатил литературу и выявил новые пути ее развития (М. Юман). Эмоциональное воздействие на читателя, стремление запечатлеть движение мыслей, настроений, чувств, выражение субъективного восприятия сопровождают новую модель художественного изображения, близкую к модернизму. Это направление в чистом виде не сложилось в чувашской литературе, но его тенденции и элементы вполне достойны стать объектом исследований современных чувашских литературоведов.

Литература

1. Александров С.А. Некоторые особенности поэтики поэмы-предания «Нарспи» // Творческое наследие К.В. Иванова: сб. ст. Чебоксары: НИИЯЛИЭ, 1990. С. 3–34.
2. Артемьев Ю.М. Ёмёр пусламăшĕ (1900–1917 çулсенчи чăваш литература историйĕн очеркĕ). Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1996. 295 с.
3. Артемьев Ю.М. Константин Иванов. Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. 256 с.

4. Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX в. Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. 207 с.
5. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта; Наука, 2009. 273 с.
6. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 222.
7. Родионов В.Г. О типах чувашского национального мышления // Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. С. 247–255.
8. Родионов В.Г. Чувашская литература 1900–1908 гг. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. 104 с.
9. Хасанов М.Х. Провидческий дар Исахи // Сахапов М.Ж. Золотая эпоха татарского ренессанса. Казань: Таткнигоиздат, 2004. 319 с.
10. Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. 694 с.

Mehmet Tuncer (Kırklareli, Türkiye)

HALK ANLATILARININ EPİK KURALLARI BAĞLAMINDA KONSTANTİN İVANOV'UN NARSPİ MANZUMESİ*

Mехмет Тунджер (Кыркларели, Турция)

ПОЭМА «НАРСПИ» К. ИВАНОВА И НАРОДНЫЕ ЭПИЧЕСКИЕ СКАЗАНИЯ

В центре исследования – анализ поэмы «Нарспи» в рамках «эпических сюжетов народных рассказов», объединенных однотипными категориями. Автором выявлены общие закономерности, такие как тематическая последовательность, концентрация, структура и логика, являющиеся универсальными при создании литературных произведений. В статье показана применимость этих закономерностей к оригинальным текстам.

Giriş

İnsanlığın, tarihin takip edilebilen en eski zamanlarından bu yana anlattığı ve dinlediği türler olmuştur. Çünkü anlatmak ve dinlemek insanın en tabii ihtiyaçlarındandır. Dinleyerek öğrenme, zevk alma ve rahatlama biçimi, okumanın daha çok kişi tarafından bilinen bir durum halini alması ve yazılı kültürün yaygınlaşması üzerine okunan ve dinlenen türlerden zamanla yazılı türlere doğru geçişi getirmiştir [1, s. 125].

Bununla birlikte “anlatma ve dinleme ihtiyacı ve bu ihtiyacın daha çok, en kolay yol olan sözle giderilmesi, sözlü anlatıların daima var olması noktasında onlara bir süreklilik kazandırmaktadır. Fakat bu süreklilik, onların her zaman aynı yapı ve muhtevaya sahip olduğu / olacağı anlamına da gelmemektedir” [4, s. 108]. Zira cemiyetlerin sosyal, siyasi ve ekonomik hayatlarındaki değişim ve dönüşümlerle anlatıları üreten ve tüketen insan zihni, anlatıların

* Bu bildiri Tübitak tarafından desteklenen 113K059 numaralı *Rusya'nın Etnik Kimlikler Oluşturma ve Misyonerlik Faaliyetlerinde Folklor ve Folklor Araştırmaları: Çuvaşlar Örneği* başlıklı proje çalışmaları çerçevesinde üretilmiştir.

yaşatıldığı sosyal ortamlar, anlatıcılar tarafından oluşturulan gelenek de aynı kalmamıştır. Kimi zaman geçmişten tevârus eden bazı kültürel unsurlar giderek revaçtan düşmüş hatta kaybolmaya yüz tutmuştur. Doğal olarak anlatmalara da yansıyan bu durum sözlü anlatım türleri için de geçerlidir ve bu değişim ve dönüşümler yeni anlatım türlerinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır diyebiliriz. Ancak bu, eski anlatılara ait hususların büsbütün ortadan kalktığı manasına da gelmemektedir. Zira eski anlatım türlerindeki bazı unsurlar, özellikle de kimi motifler ya hepten korunarak ya da bazı değişim ve dönüşümler geçirerek yeni anlatım türlerinde, bazen bu yeni anlatım türlerinin temelini oluşturacak şekilde varlığını sürdürmektedir [4, s. 108].

Bu bağlamda incelememize konu olan Çuvaş şair Konstantin İvanov'un Narspi Manzumesi, yazılı kültür ortamı ürünü olarak 1900'lü yılların başında kaleme alınmış olsa da varlığını sözlü gelenek üzerinden yüzyıllarca devam ettiren ve 19.yy. başlarında yazılı hale gelmeye başlayan Çuvaş edebiyatında gerek yazılışından sonraki çoğu ilmî çalışmaya kaynaklık etmesi gerekse yazılı-edebî metinlerin inşâsında sözlü anlatıların, folklorik unsurların rolünü ve halk edebiyatı verimlerinin kurgusal-modern metinlere şekil, konu, yapı ve üslup bakımından kaynaklık ettiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir [16].

Edebiyatın Kültürel Kimliği İnşadaki Rolü ve Narspi Manzumesi

Jusdanis, bir milletin millet olabilmesi için iki şeye ihtiyacı olduğunu söyler: “Sınırlarını genişletmek ve kendi edebiyatını yaratmak” [10, s. 76]. Bu ifade, kültürel kimliklerin yeniden inşasında, edebiyatın bu inşa sürecine katkısı anlamına da gelmektedir ki mili kültür, toplumsal belleğin mülküyse ve insanların duyarlılığına etki ederek, toplumsal bir mutabakat oluşturmada bir araç olarak kullanılacaksa, bu etkilemenin edebiyatın katkısıyla olacağı açıktır [6, s. 152].

Bilindiği üzere sanatın her formu, yeni bir dünya tasavvuru için önemli bir rol üstlenir. Sanatkârın duygu, düşünce ve hayalini, kısacası meramını ifade ettiği form/biçim ne olursa olsun hem onu oluşturan hem de istifadesine sunduğu insanlara bakan yönüyle

eğitme, rahatlama, eğlendirme, kültür aktarımı vb. çeşitli işlevlerinin olduğu malumdur.

Bu noktada çalışmamızda öncelikle Konstantin İvanov ve Narspi Manzumesi hakkında Türkiye sahasında yapılan çalışmalar ışığında [3] genel bilgiler verilecek akabinde Axel Olrik ve “Halk Anlatılarının Epik Kuralları” bağlamında Narspi Manzumesi metin merkezli bir yaklaşımla değerlendirmeye tabii tutulacaktır.

1. Konstantin Vasil’yeviç İvanov ve Narspi Manzumesi

Konstantin Vasil’yeviç İvanov, 1890 tarihinde günümüzde Başkurdistan Cumhuriyeti sınırları içerisinde kalan Pelebey ilçesinin *Slakbaş* köyünde dünyaya gelmiştir. Eğitimli bir ailenin çocuğu olan İvanov, 1903 yılında girdiği Simbir Öğretmen Okulu’ndan 1907 yılında siyasî öğrenci hareketlerine katıldığı gerekçesiyle atılmış; aynı yıl Y. Ya. Yakovlev’in isteği üzerine Simbir’de Çuvaşça eserlerin yayımlanması faaliyetlerine katılmıştır. Bu sırada tercüme çalışmalarına da başlayan İvanov; Nekrasov, Lermantov, Kotsov vb. klasik edebiyatçıların eserlerini ana diline kazandırmış; ayrıca yaptığı folklor derlemeleri neticesinde artan deneyim ve birikimlerinden de faydalanarak kendi eserlerini: *Narspi*, *İk’ H’r*, *Tilih Arım* ve *Demir Tila*’yı vücuda getirmiştir. 13 Mart 1915 tarihinde, henüz yirmi beş yaşındayken vefat etmiş; doğduğu köyde defnedilmiştir.

Konstantin İvanov’un *Narspi*’si Çuvaş edebiyatının bir klasiği olarak bugüne kadar değerini yitirmemiştir. Çuvaş Türkçesi ve diğer dünya dillerinde çok sayıda baskısı yapılan manzumenin ilk yayını, 1908 yılında Simbir’de “Çuvaş Masalları ve Anlatmaları Çuvaş Hikâyeleri” adlı kitapta yapılmıştır.

Yüzyıllarca varlığını sözlü gelenek üzerinden devam ettiren Çuvaş edebiyatı, 19 yy. başlarında yazılı hale gelmeye başlamıştır. Narspi, bu süreçte içerik olarak araştırmacılara daima kıymetli bilgiler sunmuş ve bu nedenle de sıkça çalışmalara kaynaklık etmiştir. Bu konuya ayrılmış müstakil çalışmaların yanı sıra, Çuvaş modern edebiyatının başlangıç dönemlerini içine alan ve Narspi manzumesine ilişkin birçok çalışmada sık sık folklor-edebiyat ilişkisi irdelenmiştir.

Eserde, zengin bir köylü kızı olan Narspi’nin fakir Setner’e olan aşkı, zengin babanın kızını yine zengin birisi olan Tihtaman’la

evlendirmesi ve ardından da bütün kahramanların ölümü ile neticelenen trajik olaylar dizisi işlenmektedir. Konu bakımından trajik sonla biten Türk halk hikâyelerine benzerliği ile dikkat çeken manzumenin yalnızca bu yönü bile müstakil bir çalışmanın konusu olacak kadar dikkat çekicidir. Manzume, epizotlar olarak kabul edebileceğimiz bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölüm kendi içerisinde konu bakımından bir bütünlük göstermektedir. Manzume şu bölümlere ayrılmıştır:

1. Silpi Köyünde: Silpi adlı köy, tabiat, evler, insanlar ve onların hayatlarından kesitler canlı benzetmelerle tasvir edilir. Silpi köyü, oldukça güzel ve canlı bir şekilde betimlenmiştir. (1–160. dizeler)

2. Sarı Kız: Manzumenin başkahramanı Narspi, babası Miheter ve genç kızın sevdiği genç Setner hakkındaki dizeler bu bölümle başlar. Narspi'nin güzelliğinin tasvir edildiği bu kısımda, onun Silpi köyünün en güzel kızı olduğuna vurgu yapılır. Narspi'nin ardından babası Miheter ve onun serveti üzerine söz söylenir. Miheter'in ardından Narspi'nin sevdiği Setner ve onun yoksul yaşamına ilişkin olarak manzume devam eder. Narspi'nin gerçekleşmesini istemediği düğün nedeniyle duyduğu üzüntü de ilk defa bu bölümde dile getirilir. (161–319. dizeler)

3. Simik Akşamı: Narspi ile Setner, pınar başında buluşurlar. Narspi, yakın zamanda Huşılka köyünden zengin Tıhtaman'la düğününün gerçekleşeceğini söyler. Simik gelir ve düğün dernek kurulur. Kız ne kadar yalvarsa da düğüne engel olamaz. Yaşlı damat çıkar gelir. Çuvaş geleneklerine göre düğüne başlanır. (320–559. dizeler)

4. Düğün: Simik geleneğine göre, tüm Çuvaşlar banyo yapmalarının ardından, düğüne yeni ve temiz elbiseleri ile giderler. Düğün, Narspi'nin bütün isteksizliğine ve üzüntüsüne rağmen başlamıştır ve devam etmektedir. (560–663. dizeler)

5. Falcıda: Setner'in annesi oğluna ilişkin kötülük nedeniyle falcıya gider. Falcıya derdini anlatır. Falcı, Setner'in derdinin kötü ruhlar tarafından verilen bir dert olmadığını, bunun bir kader olduğunu söyler. Yapılacak bir şey yoktur. Setner kaderini yaşamaya mecburdur. (664–775. dizeler)

6. Kaçış: Güneş batar, düğün dağılır. Narspi bu son gecesini Setner'le geçirmek ister. Setner'le Narspi buluşur. Gece Setner'le Narspi'nin kaçtığı anlaşılır. Üç atlı onları takip eder. Atlılar onları yakalar. Narspi'nin babası Setner'i döver. Olup bitenden henüz damadın haberi yoktur. Düğün, hiçbir şey olmamış gibi devam eder. (776–913. dizeler)

7. İki Düğün: Erkek alayı kızın köyüne gelir. Erkek düğün alayı Çuvaş geleneklerine göre karşılanır. Üç gün devam eden düğünün ardından kızı alan erkek evi Huşılka'ya doğru yola çıkar. Setner ve Narspi bu şekilde ayrılırlar. (914–1053. dizeler)

8. Huşılka'da: Gelini getiren düğün alayı damadın köyünde geleneklere göre içkiyle karşılanır. Setner, gizlice kızla damadın konuşmalarını dinler. Tıhtaman artık dizginlerin kendinde olduğunu söyler. Tıhtaman, geleneklere göre misafirlerini ağırlar. Kızı getiren alay izzet ikramın ardından Silpi'ye doğru yola çıkar. (1054–1205. dizeler)

9. Simik Geçince: Düğün ve simik geçer, hayat normale döner. Narspi yeni çevresinde sadece kaynının çocuğu Sentti'yi sever, onunla konuşup kendini avutur. Bu arada Tıhtaman hergün Narspi'ye eziyet etmektedir. Tıhtaman'ın bir misafiri düğün esnasında Setner'le Narspi'nin kaçışını ona anlatır. Bunun üzerine Tıhtaman, Narspi'ye daha da fazla eziyet eder. (1206–1321. dizeler)

10. Narspi İşi: Yaz gelir ve Narspi kocasının eziyetini çekmek-tense onu öldürmeye karar verir. Narspi kocasına zehirli çorba hazırlar ve bu çorbayı içen Tıhtaman ölür. Kocasını öldüren Narspi, Huşılka'dan kaçır. (1322–1561. dizeler)

11. Silpi'de: Silpi'de hayat normal seyrinde devam ederken Setner etraftaki dedikodulardan çok üzülmemektedir. Bir gün tarlada çalışanlar evlerine dönerken Setner de tek başına ormana gider. (1562–1621. dizeler)

12. Ormanda: Setner ve Narspi ormanda buluşurlar. Onların buluşmasıyla her şey tersine döner, ormanın kara bulutu dağılır, güneş parlar. (1622–1737. dizeler)

13. Baba-Anne: Bütün bunlar olup biterken Setner'in anne ve babası evde oturmaktadır. Bu bölümde eve gelen Narspi'nin anne ve babasıyla karşılıklı konuşmaları yer alır. Anne babasına kendisini küçük yaşta sevmediği kişiye verdiklerini söylese de, anne ve babası

kendi yaptıklarının doğru olduğunu iddia ederler. Anne ve babası her şeye rağmen onun Setner’le evlenmesine karşı çıkar. Narspi’nin anne ve babası, onların yanından beddua ederek ayrılırlar. (1738–1957. dizeler)

14. Dört Ölü: Silpi’de herkes uykudayken iki araba gelir. Arabayla gelen hırsızlar Miheter’in yedi hizmetçisini içkiyle uyutup Miheter’le karısını öldürüp onları soyarlar. Onların başına gelenleri duyup gelen Setner de hırsızlar tarafından öldürülür. Köylüler cenazeleri defnedirler ve Narspi’nin cesedini de meşeye asılmış halde bulurlar. (1958–2097. dizeler)

Narspi’nin yazılışında halk edebiyatı ürünlerinden şekil, konu ve üslup bakımından faydalanıldığını; İvanov’un eserini yazdığı dönemde derlenmiş halde bulunan ya da sözlü gelenekte halen yaşayan halk edebiyatı örneklerini büyük bir ustalıkla eserine alıp, işlediğini gösteren örnekler çeşitli araştırmacılar tarafından tespit edilmiş; [3] konu hakkında söylenilebilecek yeni söz imkânını ortadan kaldırmıştır.

İvanov’un kaleme aldığı eserde halk anlatıları yansımaları sadece motif, tema ve konudan ibaret değildir. Halk anlatılarının yapısal unsurları da İvanov’un eserinin belirleyici özelliklerindedir. Bu sebeple çalışmamızda yapısal olarak Narspi manzumesini ele almayı uygun gördük.

2. Axel Olrik ve Halk Anlatılarının Epik Kuralları

XIX. yüzyılda bağımsız bir disiplin olarak kurumlaşan halkbilimi, “bir topluluğun geleneksel ve anonim dünya görüşünü ve bunun dışı vurumları olarak kabul edilen, söze, harekete ve nesneye dayalı olarak ifade edilen her türlü anlamlı formu ve bunların oluşumları, geliştirilip ve pekiştirilmelerine yönelik iletişim olaylarının içinde konu edildiği bir bilim dalıdır” [5, s. 20]. Bu bağlamda tarihi süreçte halkbiliminin araştırma sahasına giren anlatıların irdelendiği farklı kuram, teori ve araştırma yöntemleri ortaya çıkmıştır. “Halkbilimi araştırma, inceleme kuram ve yöntemleri genel olarak iki ana grupta toplanmaktadır. Bunlardan bir kısmı halk bilgisi metinlerini temel alarak oluşturulmuş ve diğer bir kısmı da metnin de içinde yer aldığı icrayı (performans) ve metnin yaratıldığı sosyal çevreyi esas almıştır” [8, s. 86]. Bu noktada metin merkezli yaklaşımlardan olan Tarihi-Coğrafi Fin Kuramı, İskandinav

lkelerinin folklorik metinlerinin sistematize edildiđi arařtırma çizgisine sahip bir okuma biçimidir. Kuram, temeli itibariyle szli halk yaratmalarının ne zaman ve nerede yaratıldıđını, onun muhtemel ilk Őeklinin ne olduđunu belirlemeyi amaçlar [7].

Axel Olrik halk anlatılarıyla ilgilenen herhangi bir kimsenin uzaktaki bir halkın edebiyatını okuyunca, bu halk ve onun geleneksel anlatılarının o kimseye Őimdiye kadar tamamen yabancı olsa bile, bu anlatılarla daha önce karřılařmıř gibi bir duyguya kapıldıđını vurgular [13, s. 2]. Dolayısıyla kendi çevremizdeki bildiđimiz anlatılarla yabancı olduđumuz bir toplumun anlatıları arasında bir takım yapı ve iřleyiř benzerlikleri hissedebiliriz.

3. Halk Anlatılarının Epik Kuralları erevesinde Narspi Manzumesi [16]

Narspi manzumesinin fiktif yapısı incelendiđinde eserde, Olrik tarafından belirlenen epik yasaların/kuralların sırasıyla yer aldıđı görülmektedir. Ana vakanın sahneleniř tarzı ve anlatının sonlandırılması, eserde leitmotiv deđerindeki-özellikle belirli durum tasvirlerinde tercih edilen kelimeler: bazı tekrarlar, 3, 7 gibi formlistik sayıların kullanılıřı, eserdeki vakarlın birliđi, sıralanıřı ve kalıplařma, büyük tablo sahnesi gibi özellikler eserdeki belli bařlı epik kurallardandır.

Bir Sahnede İki Kural

Halk anlatılarında olayların yařandıđı sahnelerde sadece iki kiři yer alabilir. Bir sahnede nc kiřiye yer verilmez. Bu kural aynı zamanda bir sonraki kural olan zıtlık kuralını da tamamlamaktadır [8, s. 92]. Narspi manzumesine baktıđımızda bu kuralın iřlediđini görürüz. Yazar eserini 14 bařlık altında toplamıřtır. Bütün bölümlerde genel olarak aynı anda iki kiřinin varlıđını görülmekte, bölümlerde aynı anda iki kiřinin: Narspi-Setner, Narspi-Senti, Miheter-Narspi, Yařlı kadın-Miheter konuřmalarını görürüz.

Büyük Tablo Sahnesi Kuralı

Halk anlatılarında bazı sahnelerde bütün kahramanlar bir araya getirilir ve anlatı doruđa ulařtırılır. Bu tür sahneler gerçeđe deđil, hayale dayanır [8, s. 92]. Büyük tablo sahnelerinin bir geçicilik duygusu deđil bir çeřit zaman içinde süreklilik niteliđi tařıdıđı fark ediliyor [13, s. 5].

Narspi’de anlatının doruğa ulaştığı yer eserin “Dört Ölü” başlıklı son kısmıdır. Daha önce Narspi’nin zehirleyerek öldürdüğü Tıhtaman hariç bütün kahramanlar bir aradadır. Bu sahnelerde anlatı/heyecan doruğa ulaşır. Narspi’nin babası Miheter, annesi, hırsızlar tarafından öldürülür ve köy ahalisinin vaveylaları-konuşmaları burada verilir.

Tek Entrika Kuralı ve Epik Birlik- İdeal Epik Birlik Kuralı

Halk anlatısının içindeki entrikalar gerçek değil, oldukça sağlam bir şekilde kurgulanmıştır ve sonuçsuz hiçbir entrika olayların içinde yer almaz [8, s. 92]. Epik birlik halk anlatısı içinde yer alan ve baştan itibaren ortaya çıkma olasılığı bulunan bütün anlatı unsurlarının olaylar yaratmasıdır. Öte yandan bir de ideal epik birlik vardır. Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler [13, s. 5].

Eserin başından sonuna kadar Narspi’nin merkez durumda olduğu olaylar sergilenirken epik birlik yönüyle ortaya çıkma olasılığı bulunan anlatı unsurlarının olaylar yarattığını görmek mümkündür. Eserdeki olaylar tek bir entrika etrafında döner. O da Narspi’nin istemediği halde zorla evlendirilmek istenmesidir. Bu entrika yaşanan diğer olayların sebebi konumundadır ve sağlam bir şekilde kurgulanmıştır. Sevgililerin kaçışları, yakalandıktan sonra düğünün devam etmesi, Narpi’nin çaresiz evlenmesinin ardından yaşlı kocasını zehirlemesi, Setner’i üzüntülü gören annesinin falcıya gidişi vb. olaylar bu entrikanın doğurduğu olay zincirleri olarak görülebilir. Eserin “Kaçış” bölümünde Narspi, bu son gecesini Setner’le geçirmek ister. Setner’le Narspi ormanda buluşur. Narspi’nin Setner’le uyurken rüyasında babasını bir köpek olarak ormanda dolaşırken görmesi ve hemen akabinde üç atlının onları yakalamaları Narspi’nin başına gelecekleri gösterir bir tarzda yani anlatıdaki olay seyrini açıklar şekilde bir birlik oluşturur. Narspi’nin babasının zengin olması ve kızını da zengin birine layık görmesi sonucu Tıhtamanla evlendirmesi olay örgüsünde kişiler arasındaki ilişkileri aydınlatır niteliktedir.

Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı

Halk anlatısında dikkat her zaman ana kahraman üzerinde yoğunlaştırılır [8, s. 92]. Olrik’e göre anlatıda tarihsel olaylar anlatılıyorsa dikkat kahramanın üzerinde toplanır. Sage’de iki

kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek baş kahramandır. Sage onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir [13, s. 5].

Narspi manzumesinde Narspi merkez durumundadır. Başkahraman esere ismini de veren Narspi'dir. Bu yönüyle dikkatin başkahraman olarak Narspi üzerinde toplandığını söyleyebiliriz. Eser onun yaşadığı köyün tasviriyle başlar ve Narspi'nin merkezde olduğu olaylar eserin sonuna kadar onun etrafında gelişir.

Sonuç ve değerlendirme

Konstantin İvanov'un Narspi manzumesini metin merkezli bir yaklaşımla incelediğimiz bu çalışmada Olrik tarafından belirlenen epik yasaların/kuralların eserde sırasıyla yer aldığı görülmektedir. Giriş ve bitiriş kuralı, ana vakanın sahneleniş tarzı, yinelemeler, üçleme kuralı, eserdeki vakarın birliği, sıralanışı ve kalıplaşma gibi özellikler eserdeki belli başlı epik kurallardır. Bu durum bize Olrik'in kuramsal bir çerçeveye oturttuğu çalışmasının uygulama sahası olarak geleneksel halk anlatılarıyla sınırlı olmayıp; kurgusal, yaratıcısı belirli farklı edebi türler içinde kullanılabilirdiğini göstermektedir ki bu durumu İvanov'un gerek beslendiği sözlü kaynaklar gerekse zikredildiği üzere öğrencilik yıllarında yaptığı derleme faaliyetlerinin etkisiyle olsa gerek eserde halk anlatılarının konu, motif ve yapı açılarından yansımaları olarak görmekteyiz.

Narspi manzumesi de kendi bünyesinde Çuvaş halk kültürünün çeşitli unsurlarını barındırması yönüyle folklor-edebiyat ilişkisine örneklik teşkil eden kıymetli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

1. Argunşah Hülya, "Geleneksel Anlatıdan Modern Anlatıya Kurgusal Devamlılıklar" Prof.Dr. Harun Güngör Armağanı, İstanbul, Kesit Yayınları, 2010.
2. Aslan Celal "Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Anlatım Teknikleri" Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2007.
3. Bayram Bülent, "Konstantin İvanov'un Narspi Manzumesinde Geleneksel Çuvaş İnançları" Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, C. 8, S. 2, Haziran 2011.
4. Boyraz Şeref, "Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler", Folklor / Edebiyat, Sayı: 54, Ankara, 2008.

5. Çobanoğlu Özkan, Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.
6. Çonoğlu Salim, (2014). “Ata Govşudov’un Ferman Romanında Milli Kimliğin Yeniden İnşası Sürecinde Milli Kültür Unsurları”Bilig, Güz, 2014, Sayı 71.
7. Çiftçi Ferhat “Axel Olrik’in Epik Yasaları Işığında Oğuz Kağan Destanı’na Bir Bakış” Turkish Studies, Volume 8/4 Spring, 2013.
8. Ekici Metin, “*Araştırma Yöntemleri*”, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, (M.Öcal Oğuz vd.) Grafiker Yayınları, Ankara, 2004.
9. Gökalp Ziya, Kitaplar, (Yay.haz.Sabri Koz) İstanbul, YKY, 2007.
10. Jusdanis Gregory (1998). Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Milli Edebiyatın İcad Edilişi, İstanbul, Metis Yayınları,
11. Karadeniz Abdurrahim “Anlatma Zorunluluğu”, Ankara, Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Yıl 4, S. 46–47, II. Basım, Eylül, 2005.
12. Köseoğlu Nevzat (1997) Milli Kültür ve Kimlik.İstanbul, Ötüken Yayınları.
13. Olrik Axel, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, Milli Folklor, C. 3, S. 23–S. 24, Ankara, 1994.
14. Sanlı Yadigar Türkeli, “Edebiyat; Toplumsal Hafızanın,Geleneğin Kaybında, İnşasında Ne kadar Etkilidir?” Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(2).
15. Tuncel Uğur, “*Axel Olric’in Halk Anlatılarının Epik Yasaları Bağlamında “Ağalık” Adlı Karagöz Oyunu Çözümlemesi*” İÜ.Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt/Sayı: XLVIII., İstanbul, 2013.
16. Yılmaz Emine, “Narspi” TDK Yayınları, Ankara, 2006.

Э.В. Родионова (Чебоксары, Россия)

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ИВАНОВОВЕДЕНИЯ

В чувашском литературоведении проблемы современного иванововедения (оно охватывает 90-е гг. XX в. и начало нового века) остаются до настоящего времени неизученными. При наличии достаточного количества научных статей о творчестве К. Иванова (Кашкыра) отсутствуют работы историографического характера с подведением итогов развития современного иванововедения, а также определением перспектив его развития. Определенным подспорьем здесь может быть статья В.Г. Родионова «К проблеме изучения поэмы “Нарспи” (60–90-е годы XX века)», которая в форме доклада была озвучена на конференции, посвященной 100-летию со дня издания этого гениального произведения [1]. К сожалению, в указанной статье проблема иванововедения 1990-х гг. в достаточной степени не изучена, изложена лишь в тезисной форме. Из всего сказанного вытекает обоснованность и актуальность проблемы, поставленной в настоящей историографической работе.

Краткая история иванововедения. Чувашская литературная критика начиналась на страницах газет «Канаш» (Совет), «Сёнё пурнăç» (Новая жизнь) и журналов «Шурăмпуç» (Заря), «Атӑл юрри» (Волжская песня), «которые по сути были альманахами, органами литературных объединений» [2, с. 7]. Уже в третьем номере газеты «Новая жизнь» (апрель 1918 г.) публикуется критико-биографический очерк «Пёртен-пёр сыннӑмӑр» (Едиственный наш человек) [3], в котором автор Кузьма Репин подчёркивает художественную ценность поэмы «Нарспи», отмечает «эталонность» литературного языка произведения. До этого в газетах «Хыпар» и «Канаш» вышли статьи о поэте, написанные Т. Туринге и братом поэта, Квинтилианом Прта [4]. Вслед за работой К. Репина публикуется очерк Д. Ефимова «Константин Иванов» [5]. Таким образом, иванововедение зарождается в жанрах биографического очерка, полемической реплики, воспоминаний. Особенно ценны воспоминания Г. Комиссарова

(«Иванюк Ваҫинкки Кёҫтенттийён пурнăҫё» – Жизнь Константина Васильевича Иванова), Н. Шубоссинни («15 ҫултан» – Через 15 лет) и М. Петрова (Тинехпи) [6]. В них освещены некоторые интересные моменты пребывания К. Иванова в Симбирской чувашской учительской школе, любопытные сведения о чувашском поэте и его взаимоотношениях со сверстниками.

Необходимо заметить, что интерпретация художественно-эстетической целостности произведений К. Иванова в 1920–1930-х гг. проходила через идеологическую призму, подчиняясь прежде всего классовым принципам. Например, центральный конфликт поэмы «Нарспи» напрямую связывали с отражением классовой борьбы, выражением социального протеста. Подобные толкования присутствовали в работах Н. Золотова, Д. Данилова и Г. Кузнецова-Кели. В статьях последних двух критиков звучат уже ставшие шаблонными к тому времени характеристики: «певец кулачества», «мистик», «вражеское дело», «реакционные мысли» [7].

Значительным для развития иванововедения является 1940 год – год празднования 50-летнего юбилея чувашского поэта. По итогам торжественных мероприятий были изданы два сборника с материалами выступлений, приветствиями участников заседаний. Несмотря на то, что доклады «страдали идеологической односторонностью и явной недооценкой философско-эстетических открытий автора “Нарспи”, объективно они имели определенное историческое значение». В предъюбилейные годы ускорилась работа по собиранию творческого наследия К. Иванова (рукописей, писем и т.д.), были изданы «Сочинения» на чувашском языке [8] и переводы «Нарспи» на русский, татарский, башкирский языки.

В 1957 г. вышло в свет первое академическое издание К. Иванова, в которое вошли все известные произведения чувашского поэта на чувашском и русском языках, переводы, фольклорные записи, наброски, планы. К этому времени благодаря работам М.Я. Сироткина в иванововедении утвердилась позиция, по которой основой всех эпических произведений поэта считались жизненные явления и социальные конфликты, типичные для современной действительности [9].

За вереницей критических статей, созданных в рамках устойчивых традиций иванововедения советского периода, в 1970-х гг. следуют работы, для которых характерно всё большее размывание границ между творческими методами и уход от социологического принципа анализа текстов. Так, Г.Я. Хлебников в творчестве К. Иванова выделяет и басенно-аллегорический этап развития литературы («Две дочери», «Железная мялка», «Вдова»), и краткий период критического реализма в своеобразном переплетении с чертами реализма эпохи Возрождения (поэма «Нарспи») [10]. Ю.М. Артемьев определяет художественный метод К. Иванова как «своеобразный сплав реализма и романтизма» [11, с. 137]. Позднее он отметит: «И если еще в недавнем прошлом иванововеды нередко отдавали дань увлечениям ”общими идеями”, ограничивались идейно-тематическим анализом, одними лишь социологическими выводами, то сегодня ученых больше интересует творческая индивидуальность поэта, его художественный мир, поэтическая система» [12, с. 70].

Таким образом, иванововедение в 1930–1970-х гг. развивалось в русле нормированной эстетики. Художественный модус (творческий метод) К. Иванова преимущественно рассматривался сквозь призму вульгарно-социологического принципа и критического реализма. Лишь Г.Я. Хлебников и Ю.М. Артемьев выходили за рамки нормированной эстетики соцреализма тех лет.

Иванововедение 1980–1990-х гг. К 1980 гг. чувашское литературоведение начинает искать опоры в теоретических положениях, вытекающих из новых эстетических концепций. Одна из таких концепций явилась литературоведам из мира изобразительного искусства. Художник Праски Витти в процессе длительного творческого общения с текстом «Нарспи» еще в начале 1980-х гг. стал осмысливать образную структуру поэмы как модель традиционного чувашского мироздания. Его картины, написанные по мотивам поэмы с позиций чувашского мировидения и мифологии, послужили для литераторов толчком к поискам и выявлению в творчестве К. Иванова подобных аспектов.

В период «перестройки» мифопоэтику «Нарспи» активно изучали Ю.М. Артемьев и С.А. Александров. Работу первого («Образная система поэмы К.В. Иванова “Нарспи”») включили

в сборник с примечанием, что «публикуется в дискуссионном порядке». Критически рассматривая работы чувашских ивановедов, Ю.М. Артемьев одним из первых (за Г.Я. Хлебниковым) замечает, что «в организации сюжетного бытия поэмы имеют место черты “мифологического мышления” (в частности, солярный культ)» [12, с. 73]. Исследователь разрушает зыбкие социологические концепции М.Я. Сироткина и его учеников. По утверждению Ю.М. Артемьева, главное для автора «Нарспи» – внутренняя, а не повседневно-бытовая психологическая жизнь героев, благодаря чему и достигается романтическая напряженность и динамичность сюжета. Согласно мнению ученого, романтизм К. Иванова сопоставим с романтизмом автора поэмы «Мцыри», в основу «Нарспи» положен «конфликт морально-этического характера и содержания» [12, с. 80]. Романтическая природа конфликта решительно исключает какую-либо возможность восстановления гармонии, согласия между противоборствующими сторонами. Автор статьи приходит к такому заключению: «Главная драматическая коллизия в сюжетном бытии – столкновение между сущим, реальностью и должным, и она разворачивается на фоне социальном, где только начинается ранний процесс раскрепощения личности от оков патриархальщины. Автор поэмы заглядывает далеко в будущее, значительно опережает реальные процессы и события» [12, с. 82]. Теоретическое значение имеет вывод автора о возможности стадийного повторения романтизма в любой национальной литературе. К сожалению, навязанная обкомом партии, частично схоластичная и надуманная проблема «творческого метода» (модуса художественности) писателя не способствовала успешному развитию литературно-теоретической мысли 1980-х гг.

В начале 80-х ученый-литературовед С.А. Александров (Убасси) стал активно анализировать поэму «Нарспи» с точки зрения мировоззрения повествователя и позиции автора, а также стиля и поэтики [13]. Итогом явилась монография «Поэтика Константина Иванова: вопросы метода, жанра и стиля», в которой текст поэмы исследуется под углом зрения мифологической и реалистической концепций мира, в аспекте эпического жанра и проблемы «точки зрения». В книге успешно и своеоб-

разно развиваются идеи Праски Витти, первого мифолога в ивановедении (он же художник книги). С.А. Александров неоднократно отмечает, что в поэме «Нарспи» «изображаемое пользуется системой знаков мифологического кода» [14, с. 13], а в образных структурах поэмы моделируются и художественно обыгрываются исторически закономерные этапы развития мирового искусства – миф, древнегреческий эпос, ренессанс, романтизм, просвещение, психологический реализм – и новое возвращение к мифу. Дополняя определение Г.Я. Хлебникова, исследователь отмечает, что «следует говорить не о методе, а о концепции ренессанса, вступающей во взаимодействие с мифологической концепцией, с романтической, просветительской и реалистической. Общий же метод поэмы – это мифологический реализм, обогащенный названными эстетическими системами» [14, с. 11]. По жанровым соответствиям ученый определяет «Нарспи» как «предание», поясняя, что речь идет не о предании историческом, а о предании-мифе, сказании.

Необходимо отметить, что монография создавалась более 10 лет: в годы учительства автора в Литве, учебы в аспирантуре (Москва) и работы в Научно-исследовательском институте (Чебоксары). Все это отразилось в ее структуре, последовательности глав и разделов. Если ученого первоначально интересовали (об этом ранее было сказано) категории повествователя и автора, в дальнейшем он стал углубляться в сферу психологического раскрытия характера героев, в проблему художественного восприятия [15]. Со второй половины 1980-х гг. С. Александров вплотную занимается изучением мифологической системы в поэме «Нарспи», ее взаимодействия с остальными типами художественного сознания. Ко времени завершения монографии автора стали интересовать такие категории поэтики, как точка зрения («Пространственно-временная точка зрения и организация образа»; «Эпическое начало в поэме и проблема точки зрения»), эпическое и трагедийное начала в «Нарспи». Все эти аспекты создают впечатление многослойности и многоуровневости монографии, эффект дискретности и цикличности исследовательской мысли в повествовании, а также ощущение ее незавершенности. Автор впервые использовал в чувашском ли-

тературоведении герменевтический подход с отдельными феноменологическими интерпретациями. Поэзия «чувашского гения» (М. Юман), по определению С. Александрова, развивается «вместе с развитием нашего знания о Мире и Вечности, вместе с осознанием себя частью национального Космоса и Космоса в Себе» [14, с. 186].

В 1990 г. литературоведы совместно с искусствоведами выпустили сборник статей «Творческое наследие К.В. Иванова», в котором достойное место занимает работа К.Д. Кириллова «Структура конфликта в трагедии “Раб дьявола”». Исследователь обоснованно заключает, что конфликт между двумя братьями в ходе развертывания постепенно сменяется философским конфликтом родового и индивидуального в природе человека. Подобный конфликт (разрушение семейных отношений) обнаруживается, как замечает ученый, и в балладах поэта «Тимёр тылӑ» (Железная мялка), «Икӗ хӗр» (Две дочери). По мнению К.Д. Кириллова, принцип раздвоения целого (семьи) на противоборствующие силы свойствен всему творчеству Иванова, этим принципом «достигается философское осмысление действительности и бытия» [16, с. 45]. Философскому осмыслению конфликта способствует, как показывает исследование начинающего литературоведа, изображение пейзажа и действий природы. После завершения «круга разрушения» происходит восстановление гармонии природы. С точки зрения мифологического сознания, герои Иванова, умирая, рождаются «для вечной жизни» [14, с. 27].

В данном сборнике публикуются также работы музыковеда М.Г. Кондратьева и театроведа Ф.А. Романовой, посвященные роли природы и ее звуков в поэме [17]. Искусствовед А.А. Трофимов приступает к разработке проблемы нарспианы в изобразительном искусстве [18]. Особенно ценны его выводы о творчестве А. Миттова и Праски Витти, которые через народные мифологемы и символы интерпретируют отдельные фрагменты поэмы «Нарспи».

Заметным вкладом в иванововедение стало издание материалов Международной конференции, посвященной столетию со дня рождения Константина Иванова, под названием «Вопросы поэтики К. Иванова» [19]. В докладе Г.Я. Хлебникова, раз-

мещенном в данном издании, акцентируется внимание на известной монографии С.А. Александрова. Ученый отметил в ней развитие своей теории «многослойности» художественной системы «Нарспи». При этом Г.Я. Хлебников считает, что автор поэмы сталкивает в ней «две правды – патриархальную и новую, более демократическую, возрожденческо-просветительскую» [19, с. 26]. Такое объяснение противостояния двух сил сложилось, как известно, в рамках исследований ученых «сироткинской» школы. В советской науке понятие «патриархальное» ассоциировалось с устаревшим, изжившим себя. В содержание данного термина также входили этнические концепты и ментальные составляющие. Однако принцип индивидуальной свободы и самостоятельности не всегда противопоставлен патриархальному и коллективному. В новой социокультурной среде защитные механизмы должны выработать адекватные действия, нацеленные на сохранение его целостности (в условиях господства капиталистических отношений целостность народа может сохраниться не в кровном, а в духовном родстве) [20].

Вывод Г.Я. Хлебникова прежний: поэта следует считать «реалистом возрожденческого характера, допускающим и некоторую романтизацию и мифологизацию художественных приемов, однако он усвоил некоторые приемы поэтики и критического реализма, а не его основной принцип – конкретный историзм» [19, с. 30].

В отличие от чувашских литературоведов, ломающих копыта над решением проблемы «творческого метода», ученый из Сыктывкара Г. Лисовская показала перспективность совершенно другого подхода – через изучение типологии национального сознания [19, с. 56]. Коми-литературовед удачно замечает, что если для чувашского гения характерно воспевание национального мира, вера в его целостность и красоту, то для К. Жакова (известного коми-писателя) дисгармония уже нарушила национальную целостность мира крестьянина, она разрушила все прежние связи. Г. Лисовская считает, что чувашский поэт осознавал себя выразителем самосознания родного народа, который воспринимался им как единое сообщество, имеющее прочные корни и свою будущность [19, с. 61].

На фоне постепенного угасания безрезультатных споров о мировоззрении и методе ивановедов начинают занимать вопросы национального мировидения поэта, проблемы мифологического сознания, динамической поэтики поэта. Наследие Иванова рассматривается в межрегиональном контексте, в диалоге с достижениями мировой культуры. С 1990-х гг. проблемами ивановедения занимается В.Г. Родионов. На первый план в его исследованиях выходит динамическая поэтика чувашского поэта [21]. Исследователь Г.И. Федоров, творчески перерабатывая теорию Бахтина, видит в произведениях К. Иванова две ипостаси: творца-человека и художника-мыслителя (как образа-символа в чувашской культуре). Главную категорию творчества К. Иванова исследователь определяет как *çавра* (круг) и выявляет мифологические символы и изображения этого круга в поэме. Развивая идеи С.А. Александрова и опираясь на них, Г.И. Федоров исследует онтологический круг чувашского сознания – *чăваш йĕнĕ онтологи çаври*. «Художественно-новаторское значение поэмы “Нарспи” состояло в том, – утверждает ученый, – что важным становится не слово само по себе (в общенародной его ипостаси), а слово, сказанное личностью. В этом секрет бессмертия воплощенного слова самого К. Иванова-Прта, которое стало фактически неумирающей плотью» [22, с. 118]. Ученый пишет об «онтологическом смысле художественной речи», «менталитете художественного языка», «модальности авторского высказывания» и т.д. Постепенно отрываясь от лингвистической базы исследовательского инструментария, Г.И. Федоров приступает к изучению философского сознания К. Иванова [23].

Итак, на рубеже последних двух десятилетий XX в. ивановедение ушло от схоластических споров в сторону художественно-поэтического и философского сознания. С.А. Александров вплотную приблизился к проблемам эмоционально-бессознательного в художественном творчестве. Определенные успехи были и в области изучения рукописей и текстов К. Иванова. Так, издание его Собрания сочинений в 1990 г. осуществлено с учетом авторской стихотворной организации. Г.Ф. Трофимов скрупулезно изучил судьбу рукописей поэта, определил возможные пути их поиска, издал сборник воспоминаний о К. Иванове [24].

К сожалению, в издании 2000 г. данные текстологические достижения в иванововедении не были учтены, а в строфообразовании допущены вольности ненаучного характера [25].

К концу XX в. иванововедение как бы обрело «новое дыхание»: исследователи пристально стали изучать литературно-художественное сознание и национальный дух народа [26], некоторые увлеклись эротическими мотивами в «Нарспи», пытаются объяснить поведение главной героини психоаналитическим методом [27]. В 2008 г. были изданы материалы конференции, посвященной 100-летию со дня написания и издания бессмертной поэмы [28]. Главным достижением данного сборника является привлечение в иванововедение специалистов из соседних республик (Татарстана, Марий Эл, Удмуртии, Мордовии), которые путем сопоставления обнаружили новый ракурс видения творчества К. Иванова. Г.А. Ермакова приступила к изучению концептов в текстах поэта, «концептосферу лирического универсума» [28, с. 129]. В статье С.Н. Никонорова вскользь освещаются аспекты «уровня национального подсознания», «системы коллективного сознания» [28, с. 193]. В.Г. Родионов занялся разработкой проблемы коэзистенции современников (И. Юркина, Н. Шубоссинни и К. Иванова) [28, с. 107]. Проблема коэзистенции направлена, как пишет В.Г. Родионов, на выявление этнических констант – устойчивых сгустков культуры. Эти работы чувашских литературоведов граничат с этнологией и психологией художественно-поэтического творчества.

За 1990–2010 гг. по проблемам иванововедения изданы монографии, сборники научных работ, отдельные статьи в периодической печати. В электронных ресурсах числится более 70 позиций (сборники занимают, как правило, лишь одну позицию) [29].

Актуальнейшей задачей современного чувашского иванововедения Ю.М. Артемьев видит в том, «чтобы решительно отмежеваться от дискредитировавших себя традиций интерпретации «Нарспи», одновременно по-новому осмыслить место и значение творческой индивидуальности художника, его самобытного мировоззрения, специфических особенностей его стиля, почерка» [30, с. 155]. Другой задачей литературоведов он считает изучение «Нарспи» в контексте мировой культуры [31, с. 6].

У В.Г. Родионова несколько иное видение современной нарспианы. Он считает, что «все созданные интерпретации должны быть рассмотрены с точки зрения системы ценностей интерпретатора, его этического выбора», следует их соотнести с авторским воплощенным замыслом, который является центром, ядром, организующим единую систему значения произведения в парадигме многочисленных его интерпретаций. Ученый рекомендует продолжить в иванововедении «феноменолого-экзистенциалистские исследования», в том числе по проблемам коэксистенции и творческого своеобразия поэтов-современников региона. Мифопоэтические и архетипические искания он советует разнообразить функциональным подходом и изучением читательского восприятия [31, с. 14]. Единичные, но вполне удачные семиотические интерпретации А.П. Хузангая указывают на определенные возможности этой лингвистической школы [31, с. 65]. Как точно подметил ученый в статье «Тайна “Нарспи” и чувашская культура XX века», «Нарспи» не хочет укладываться в прокрустово ложе сугубо профессионально-гуманитарных интерпретаций. Он считает, что на театральной сцене с ее условными декорациями «эту физическую реальность в ее органической увязке с идеальной точкой зрения» воссоздать невозможно. Перспективу интерпретации «Нарспи» ученый видит прежде всего в кинематографе [32, с. 233], а не в филологических науках. Иванововедение успешнее будет развиваться, как нам представляется, в пограничье общественно-гуманитарных и естественных наук.

Литература и примечания

1. Родионов В.Г. К проблеме изучения поэмы «Нарспи» (60–90-е годы XX века) // Тайна поэмы «Нарспи» и чувашская культура XX века: сб. материалов конференции. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. С. 11–16.
2. Эзенкин В.С. Теоретические основы чувашской литературной критики, 1917–1970-е годы. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 1992. 200 с.
3. Репин Кузьма. Пёртен-пёр сыннăмăр // Сĕнĕ пурнăç. 1918. Ака, 21, 27; Су, 2, 19.
4. Туринке Т. // Хыпар. 1917. Чўк, 20; Квинтилиан Иванов // Канаш. 1918. Ака, 17.
5. Ефимов Д. Константин Иванов // Канаш. 1918. Ака, 23.

6. Комиссаров Г. Иванюк Ваҫинккин Кёҫтенгтийён пурнӑҫё // Сунтал. 1928. 3 №.; Петров (Тинехпи) М. Константин Васильевич Иванов // Канаш. 1922. Пуш, 25; Н. Шупуҫсынни. 15 ҫултан // Канаш. 1922. Чӳк, 14.
7. Данилов Д. К.В. Иванов. Жизнь и творчество. Чебоксары: Госиздат ЧАССР, 1940. 32 с.; Кузнецов К. Олимп сӑвӑҫи // Сунтал. 1930. 9 №. С. 22–23.
8. Иванов К.В. Пёр том [Однотомник]. Ёпхӳ: Пушкӑртсен патшалӑх изд-ви, 1937. 168 с.
9. Сироткин М.Я. К.В. Иванов: критико-биографический очерк. Чебоксары, 1955. 32 с.
10. Хлебников Г.Я. Чувашский роман. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1966. 211 с.
11. Артемьев Ю.М. К вопросу о художественном мастерстве К.В. Иванова в поэме «Нарспи» // Ученые записки НИИЯЛИЭ при Совете министров ЧАССР. Вып. 49. Чебоксары, 1970. С. 136–142.
12. Артемьев Ю.М. Образная система поэмы К.В. Иванова «Нарспи» // Художественный образ в чувашской литературе и искусстве. Чебоксары: НИИЯЛИЭ, 1987. 69 с.
13. Александров С.А. «Нарспи» поэмӑри калавҫӑн тӑнче курӑмӑ // Ялав. 1983. 2 №. С. 27–28; Его же. К спорам о позиции автора в «Нарспи» // Молодой коммунист. 1985. Май, 18; Его же. Дорога к поэту // Молодой коммунист. 1987. Май, 28.
14. Александров С.А. Поэтика Константина Иванова: вопросы метода, жанра и стиля. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. 192 с.
15. Александров С. Проблемы художественного восприятия (О некоторых путях активизации читательского интереса) // Художественное мастерство чувашских писателей. Чебоксары: ЧНИИ, 1986. С. 3–24; Его же. Психологическое раскрытие художественного характера // Художественный образ в чувашской литературе и искусстве. Чебоксары: ЧНИИ, 1987. С. 3–17.
16. Кириллов К.Д. Структура конфликта в трагедии «Раб дьявола» // Творческое наследие К.В. Иванова. Чебоксары: ЧНИИ, 1990. С. 34–46.
17. Кондратьев М.Г. О музыке и поэзии поэмы К.В. Иванова «Нарспи» // Там же. С. 88–99; Романова Ф.А. Сценическая история поэмы К.В. Иванова «Нарспи» // Там же. С. 100–120.
18. Трофимов А.А. Нарспиана Совет тага урӑх ҫёршьыв художникёсен пултаруӑлӑхӑнче // Там же. С. 65–87.
19. Вопросы поэтики К. Иванова: Материалы конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта, 21–22 мая 1990 г., г. Чебоксары. Чебоксары: ЧНИИ, 1991. 167 с. Данная Международная конференция проводилась Институтом мировой литературы АН СССР совместно с НИИЯЛИЭ при СМ Чувашской Республики.
20. Подробнее см.: Родионов В.Г. Этническое бессознательное в литературах периода смены художественных парадигм: на материале творчества К. Иванова (Кашкыра) и его современников: Доклад на пленарном заседании Всероссийской научно-практической конференции с международным участием

ем «Константин Иванов и чувашский мир в контексте национальных культур». Чебоксары, ЧГИГН, 27 мая 2015 г. Противоборство двух сил в «Нарспи» С. Александров интерпретировал как «Восток» (проявление единства мира) и «Запад» (раздвоение дерева жизни), как «бессознательное» и «сознание» (Александров С.А. К. Иванов-Прта – М. Сеспель – Г. Айги: личность в аспекте проблемы «Восток – Запад» // Поэтика Сеспеля. Чебоксары: ЧНИИ, 1991. С. 138–166).

21. Родионов В.Г. К.В. Иванов хайлавёсен пултарулахля историйё // Константин Васильевич Иванов: тѣпчев ёџсем. Шупашкар: Чăваш патшалăх ун-чĕ, 2000. С. 25–57.

22. Федоров Г.И. Заметки о художественно-речевой структуре поэмы К. Иванова-Прта // Вопросы поэтики К. Иванова. С. 107–119.

23. Федоров Г.И. «Хай тѣнчине пăхăнать» (К. Иванован философиялле аяне) // Константин Васильевич Иванов. С. 5–25.

24. Константин Иванова аса илесџе / Г.Ф. Юмарт пухса хатѣрленѣ. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1990. 271 с.

25. Константин Иванов. Сырнисен пуххи. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 2000. 335 с.

26. Артемьев Ю.М. Поэзия Константина Иванова как отражение саморазвития чувашского национального духа // Артемьев Ю.М. Страсть к полемике: статьи, рецензии. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. С. 64–68; Родионов В.Г. К проблеме типологии художественно-поэтического сознания народов Урало-Поволжья // Тукай и духовная культура XX века: Материалы научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Г. Тукая. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 1997. С. 208–211.

27. Абрамов В.А. Сăмахпа сăнар сипечѣ: Литература темипе сырнă статьясем. Шупашкар: Чăваш патшалăх ун-чĕ, 1998. 112 с.

28. Современная нарспиана: итоги и перспективы: материалы межрегиональной научно-практической конференции / сост. и науч. ред. А.Ф. Мышкина. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2008. 228 с.

29. Чувашское литературоведение и критика, 1990–2010: библиографический указатель / Нац. б-ка Чувашской Республики; сост. Р.В. Степанова [и др.]. Чебоксары, 2014. С. 216–230.

30. Артемьев Ю.М. Страсть к полемике. С. 155–156. Данную миссию ученый успешно исполнил, издав в 2013 г. монографию (Константин Иванов. Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. 255 с.).

31. Артемьев Ю.М. Сут сăнталак килтерѣшлѣх («Нарспи» поэмăн 100 сунле халалланă пухура каланă сăмах) // «Нарспи» поэмăн вăрттанлахе тата XX ѣмерти чăваш культури: конференци материалесен пуххи. Шупашкар: ЧПГАИ, 2010.

32. Хузангай А. Тайна «Нарспи» и чувашская культура XX века // Иванов К.В. Нарспи. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2008.

Е.П. Чекушкина (Шупашикар, Раççей)

К. ИВАНОВ ХАЙЛАВЁСЕНЧИ ЭТЕМПЕ ӐС-ХАКӐЛ ТЁНЧИСЕН ХИРЁÇ ТӐРӐВЁ

Автор статьи рассматривает конфликт между миром человеческим и миром духовным, отраженный в произведениях К. Иванова. Все беды от того, что человек перестает жить в согласии с духовным миром (в чувашском миропонимании он олицетворяется также с природой), у которого свои законы.

Константин Иванов хайлавёсенче геройсем хушшинче тёрлө сӑлтава пула сиксе тухакан хирёç тӑрусӑр пуçне (калӑпӑр, Нарспи ашшӑ-амӑшӑе Сетнер хушшинче *(Аçу-аннӑ пит пуян! // Хӑйсен пуянлӑхӑе // Пӑрӑнаççӑ çук сынан)* е Нарспие ашшӑ-амӑшӑ хушшинче *(Арӑм пулнӑ пуçӑмпа // Киле пырса тӑрӑн-и? // Савман качча кайсӑссӑн, // Тамах асап чӑтӑн-и? // Çук, çук, атте, ан чӑн те: // Халь тин киле пыраймӑн...)*) тата урӑхла конфликт та тӑл пулат. Ку вӑл – этем тӑнчипе ӑс-хакӑл тӑнчин конфликтӑ. С.А. Александров (Упаççи) «Поэтика Константина Иванова» кӑнекере «Нарспи» поэмӑн мифологилӑхӑ пирки шухӑшланӑ май час-часах «пурнӑç йывӑçӑ», «çутçанталӑк», «Тӑнчене тытӑкан», «Космос» тата ытти ятсене асӑнса вӑсемпе чӑвашсен ӑс-хакӑл тӑнчинчи ыр-хаярӑсене палӑртать: «Древо противится произволу личности, ибо неуправляемая индивидуальность таит угрозу его канонам, подрывает их, низвергает в бездну относительности, необязательности» [1, с. 22]. Çак шухӑшпа тӑпчевӑ Тӑнчене тытса тӑраканӑн хӑйӑн саккунӑсем пуррине, çав саккунсене çӑлтен этем валлиех панине те калать.

Чӑнах та, ӑс-хакӑл тӑнчин (е çутçанталӑкӑн) хӑйӑн саккунӑсем пур. Вӑсем вара этем тӑнчинчи йӑркесемпе яланах пӑр килмеççӑ-мӑн. Акӑ, тӑслӑхрен, пуян сын хӑрӑ Нарспи çук сын ывӑлне Сетнере савать. Ку пулӑм çутçанталӑк саккунне хирӑслемест. Анчах этем тӑнчинче çакна хирӑсле йӑла-йӑрке пуç пулса тӑрат-мӑн: Нарспие муллӑ ашшӑе амӑшӑ нихçан та чухӑн йӑкӑте парас çук. Çапла Михетерпе карчӑкӑ çутçанталӑка хирӑслесе, «хӑрӑн чунне курмасӑр», Нарспие пуян Тӑхтамана качча парса яраççӑ. Унтан Нарспи те ӑс-хакӑл тӑнчин саккунне

хирёҗ каять – самантлăха та пулин савнă ҫынпа пёрле телейлĕ пулас тесе упăшкине вĕлерет, ҫапла ҫутҫанталăк йёркине хирёҗле ёҗ тавать. Поэмăра этем тёнчипе ёҗ-хакъл тёнчисен конфликчĕ шăпах Нарспи Тăхтамана вĕлернĕ самантран чи ҫўллĕ шая хăпарса ҫитет.

«Нарспи ёҗё» сыпăк хёвел тухнине сăнланинчен пуҫланать. Апла автор ҫакна шак хурать: Нарспи упăшки килёнче тем тери телейсёр пулсан та Туррăн пётёмёшле тивлечĕ йна пăрахсах кайман-ха, хёвел йна та юратса ҫупърлать. Анчах ҫак сыпăкри ёҗ-пуҫ синкерлĕ аталаннă май – Нарспи упăшкине вĕлерме ыр-хаяр тёнчинчен Шапатаң карчăка чёнсе илет, Тăхтамана наркăмашлă яшка ҫитерсе вĕлерет – ёҗ-хакъл тёнчи те Нарспи тёллĕн улшăнать. Хёвел анса ларни те символла кунта – Тёнчене тытса тăракан текех Нарспие хўтёлеймест, мёншён тесен сарă хёр тёнче саккунне пăсакан пулса тăчĕ. Малалла автор Нарспи чунĕ Тăхтамана вĕлернипе лăпланайманнине кăтартать, въл, вилём ҫывхарнăҫем ҫывхарнине сиссе каҫ пулнă-пулман килтен тухса тарать. Ёҗ-хакъл тёнчи върман сăнарĕ урлă ҫывнвĕлерен арăм чунне шыранă пекех туйăнать поэмăра: *Шăппăн тăрать сём върман, // Нарспи чунне хăратса. // Армак-чармак йывăҫсем // Пуҫҫемпе суллаҫҫĕ, // Нарспи иртсе пынă чух // Ҫулне пўлме тăраҫҫĕ.* Пёр ҫын теприне вĕлерни ёҗ-хакъл тёнчин саккунёсемпе ниепле те килёшсе тăмасть, ҫакă въл чи малтан ҫывнвĕлерен хайне хай усал ёҗ туниех пулать. С. Александров кун пирки шухăшласа ҫапла ҫырать: «И нет им (Нарспипе Сетнере. – *Е. Ч.*) оправдания. Природа, которая непосредственно соприкасается с ними, а также люди, живущие рядом, готовы понять их. Но не оправдать. Природа, сильбияне никогда не пойдут на то, чтобы это исключение превратить в правило, чтобы подобные поступки стали законом» [1, с. 22]. Ҫапла вара Сетнерён сарăмсёр вилёмĕ, ун хыҫҫан Нарспи вилни – ҫаксем пёртте йнсартран пулса иртнĕ ёҗсем мар. Ёҗ-хакъл тёнчин саккунёсемпе хирёҗ тăрăва кёрекен этем яланах шар курнине кăтартса парать автор. «Древо мстит посягнувшим на его право законодателя жизни» [1, с. 22], – тет кун пирки С. Александров. Хёрён чунне курма пёлмен Михетерпе карчăкĕ те ҫав сълтава пулах върă-хурах аллинчен пётёҫҫĕ.

К. Иванован «Шуйттан чури» трагедийёиче те ыр-хаяр тёнчипе этем тёнчин конфликтне курагпяр. Вилнё ҫынсене саратса пуяс текен шухашла икё пёртаван вәрҫә хирёнче сўрет. Кунта ҫаваш мифологийёнчи Шуйттанпа Пирёшти сәнарёсем те пур. Шуйттан асла пиччёшне кёҫённине вёлертгерсе ылтәнне хайне валли туртса илме хётёртет. Пиччёшё шәллёне вёлерни Авалхи Халал тапхәрёнченех килекен сюжет пулнине те паләртса хәварас пулать кунта: Каин та Авель ятлә тәванне кёвёҫнине пула вёлерет. К. Иванов хайлавёнче вара аслин куҫё мула пула хупланса ларать, шәллёне тёп туса хай сёрме пуяна тухма шут тыгать вәл. Анчах әс-хакәл тёнчин саккунёсем нихәсан та улшәнмәҫҫё-мён – шәллёне сәнәпа чикнё-чикмен пиччёшён әшёнче Пирёшти сас парать, туртса илнё укҫапа телейлё пулас ырәнне хайхискер ухмаха тухать. Шәллё вара вәрҫә хирёнче мён тери нёрсёр хәтланнине вилес умён әнланса илсе чунтанах макәрса ўкёнет.

Ҫынсем хушшинчи тәванла туйәмсемпе чун әшәләхне нимёнле мула та сутән илейместён. Ҫак хаклә туйәмсем иксёлсе пынине кәтартни К. Иванован чылай хайлавёсене шәнарласа тәрать, конфликт та час-часах чи ҫывәх та тәван ҫынсем хушшинче сиксе тухать («Нарспи», «Икё хёр», «Шуйттан чури»). Тәвансен хирёҫ тәрәвё аталанса пырса вара этем тёнчипе әс-хакәл тёнчин конфликтчё таранах сарәлать. Ҫавнашкал хирёҫ тәру нумай чухне синкерлё вёҫленет. Акә «Тимёр тылә» балладәра та этемпе әс-хакәл тёнчин конфликтчё яр уҫҫән ўкерённё. «Автор икё полюс паллисене сәнарласа ўкерет: тухатмәш – усал тёнчин символё, Чёкеҫ этем пархатарне пур енлён паләртать. Анчах ку вәл ырапа усалән абстрактлә символёсене уйәрни ҫеҫ-ха. Кулленхи пурнәҫра, ҫынсен хутшәнәвёсемпе ҫыхәнәвёсенче ҫак символсен куҫа курәнакан пайәр енёсем курайманләхпа чунсәрләх, тараватләхпа ҫынләх тата ытти нумай-нумай чун пахаләхё урлә паләрса тухаҫҫё», – тесе паләртать Ю. Артемьев хайлавра икё тараса ҫине ырнаҫтарнә евёр кәтартса панә хирёҫ тәру пирки шута ўкнё май [2, с. 33]. Ҫаваш мифологийёнче ырапа усал нихәсан килёштерейми хирёҫўре. Асәннә хайлавра та конфликт хунямәшёпе Чёкеҫ хушшинче сиксе тухать. Ялта тухатмәш пул-

нипе палӑрнӑ карчӑк хӑйӑн йӑваш та сапӑр кинне чунтан курайманнин сӑлтавне автор пытарарах хӑварать: *Чӑкеҫ кинне карчӑкӗ // Темшӑн ытла юратмасть, // Хӑвӑр тупӑр мӑншӑнне, // Ана чӑлхем калаймасть*. Паллах, кунпа автор ырапа усал пӑрпӑринпе ниҳсан та килӑштереес ҫуккине шак хурать ӗнтӗ. Хӑй ирӑкӑпех усал ӗҫпе аппаланакан ҫын тухатмӑша ҫаврӑнса ыра ҫынсене курайми пулнине кӑтартать К. Иванов. Лайӑх Чӑкеҫе тухатмӑш хунямӑшӗ шӑпах ҫавӑнпа юратмасть те. Вӑл каҫпа ҫула тухнӑ кинӗ хыҫҫӑн ун чунне илес тӗллевпе тимӑр тылLINE кӑларса ярать. Анчах ыра чуна ҫул ҫинче Тӑнчене тытса тӑракан сыхлать-мӑн – Чӑкеҫ ыра хӑватсене асанса сӗтпе юрса пӑҫернӗ виҫӗ юсманне пӑрахать те, тимӑр тылӑ усал ӗҫне тӑваймасӑрах виҫӗ хутчен каялла ҫаврӑнать. Ҫапла ҫӑр варринче тӑванӑсем патне ҫитме ҫитет-ха Чӑкеҫ, анчах аппӑшӑсемпе пиччӑшӗ хытӑ чунлӑ пулнӑран тимӑр тылӑран тарса хӑтӑлаймасть. Тухатмӑш кӑларса янӑ тимӑр тылӑ Чӑкеҫ кинне ҫеҫ мар, карчӑка хӑйне те туласа тӑкать юлашкинчен. Ҫак ӱкерчӑк урлӑ усал ӗҫе пуҫарса яракана хӑйне те яланах вилӑм кӑтнине кӑтартса парать автор.

Ҫапла вара К. Иванов хӑйӑн произведенийӑсенче ӑс-хакал тӑнчи яланах ҫураҫуллӑ аталанура пулнине, вӑл ӑтем тӑнчинчи ырапа усала пӑрмаях шайлаштарса тӑнине сӑнарлать. Ҫынсем тӑнче саккунӑсене хирӑҫ кайса усал ӗҫсем тусан та Тӑнчене тытса тӑраканӗ йӑлтах хӑй ыраӑнне лартма мехел тупать-тупатех иккен.

Литература

1. Александров С.А. Поэтика Константина Иванова. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. 192 с.

2. Артемьев Ю.М. Чӑн тупере ҫич ҫӑлтӑр: критикаллӑ статьясем. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 2010. 255 с.

Н.Н. Осипов (Чебоксары, Россия)

ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ (СЛУШАТЕЛЯ) В ПОЭМЕ К. ИВАНОВА «НАРСПИ»

Жизнь, показанная К. Ивановым в его бессмертной поэме «Нарспи», волнует умы более ста лет. В этом творческом произведении оживают многовековая жизнь чувашского этноса, картины его непростой исторической судьбы. Культурно-историческое бытие соплеменников поэт застал в роковое время. Революция 1905–1907 гг., общество находилось на перепутье, шло брожение умов. Перед национальной литературой ставились нравственно-моральные проблемы. К. Иванова мало интересовали вопросы сиюминутного пребывания чувашей в конкретном историческом времени. Ему, как гениальному художнику, было интересно, чем определяется художественное общественное сознание народа, как оно формировалось и сохранялось в глубине веков.

Секреты этого можно обнаружить во внутреннем строении поэмы, ее жанровых особенностях, речевой структуре, идейном ее своеобразии, сюжетно-композиционном устройстве, особом строе комических и трагических условий жизни жителей деревень Сильби и Хужьылга.

В течение всего произведения ирония соседствует с трагедией. Комичны сцены, показывающие пьяного чуваша, валяющегося в весенней грязи как *олбут* (дословно: богач), смешна сцена у *йомзи* (дословно: у ворожеи), на голове которого прыгает солнечный зайчик. Трагизм активно наблюдается с момента, как отец сосватал Нарспи за Тыхтамана.

По мнению профессора Г.И. Федорова, в поэме «Нарспи» ни повествователь, ни рассказчик не являются автором, у них другие сюжетные механизмы [6, с. 21]. Известный литературовед Б.О. Корман расценивает такого читателя как образ, живущий внутри произведения [2, с. 210]. Отсюда вытекает, что образ такого читателя (в данном случае – слушателя) полно характеризует рассказчика. Сюжетно они тесно связаны. Будучи хорошим знатоком своей аудитории, рассказчик искусно владе-

ет законами риторического построения предлагаемого текста. Его текст – это факт живой беседы со слушателями (читателями); в ходе рассказа он все время подчеркивает свое присутствие в тексте, создает свою сюжетную линию, лепит сюжетный механизм внутреннего читателя. К тому же повествователь, хоть и имеет в виду какого-то «концентрированного» (внутреннего) читателя, не может не обнаружить и объяснить его присутствие.

Начальные главы поэмы наполнены как бы извечной, нескончаемой радостью. «На Сильби весною глянешь // Скажешь: вот где сущий рай»: «дома словно хоромы», «плетни стоят крепостной стеной», Сильби как город, «от плясок парней земля дрожит», «сановито ходят жители» (в оригинале – *уллутсем лек* – словно олбуты), девицы «словно лебеди плывут»... «Хорошо в Сильби! // Видно, знают все чувашки // Как богатства наживать». Именно таким мироощущением живет однобоко романтический Сетнер, у которого все богатство – конь, старушка мать и безмятежно радостная Нарспи. Ровное патриархальное движение жизни, буйство красок живой природы охватили их полностью, они еще не задумались о предстоящих трагедиях. Вот и Нарспи. Автор еще не ставит цель раскрытия ее психологии, ее внутренней жизни, а просто описывает ее пребывание в ежедневных домашних заботах, в вышивании и приготовлении угощения для гостей.

Эта данность чувашского, векового художественного мышления – герои тут заняты обычным делом, регулярным порядком быта, а не постоянными размышлениями и психологическими рефлексиями. Такая особенность воплощаемых сцен и эпизодов вытекает из своеобразия чувашской устной народной прозы. Подчиняясь ее законам, Иванов передает сюжетное слово рассказчику, который перед собой воочию видит своего слушателя (читателя). Рассказчик этот хорошо знает законы ведения устной речи, ее традиции, идущие издревле. Его слушатель (читатель, зритель) находится внутри произведения (поэмы). Такой читатель (слушатель) является необходимым для любой устной прозы. Он, как видим, уже давно апробирован чувашской поэзией и прозой. Он зримо присутствует, например, в поэме «Леший» М. Федорова (непроста ее автор обращается

к читателям со словами: «Да вы его знаете»), в рассказе «Вожжи» Е. Эллиева («Ну, Кулин вы знаете, – замечает рассказчик, – чернява она, низка ростом»), в повести в стихах «Дед Кельбук» Я. Ухсая и т.д.

Такой рассказчик в прозе и поэзии создает интимную обстановку собеседования со слушателем, наполняет воплощаемые сцены доверительной интонацией. Рассказчик этот все же не повествователь, ибо последний видит показываемую жизнь извне, со стороны, рассказчик же находится внутри отображаемой жизни. Слово рассказчика опирается, естественно, не только на фабулу, событийную сторону поэмы, хотя фабулу в «Нарспи», наверное, трудно оторвать от идеи. Но события и эпизоды здесь – это быт героев, череда определенных случаев: счастливая жизнь Нарспи до замужества; ее встречи с Сетнером; побег в лес; избиение Нарспи и Сетнера Мигедером и его женой; две свадьбы; издевательства Тыхтамана над женой и т.д. И конечно, трагическая смерть всех основных героев. Это и является основой сюжета. В процессе его развития вступают в силу монологи и диалоги Мигедера и Нарспи, Сетнера и Нарспи. В этом отношении реальный мир увиден и изнутри (рассказчиком), и со стороны (как бы повествователем). Однако идейная сторона поэмы больше проявляется в образном поведении рассказчика, именно он анализирует цепочку событий. И анализирует с точки зрения нравственных позиций чувашского народа при помощи самых различных символов.

Одно из главных мест здесь занимает образ природы; он дан в поэме как начало начал, как основа жизни сильбийцев и хужылгинцев, то есть всех чувашей, достойно проживших несколько веков. Оживает природа, которая формировалась устной, фольклорной традицией народа. В этом отношении автора устного высказывания о событиях в поэме «Нарспи» (то есть рассказчика) можно, наверное, оценить как большого знатока законов устных жанров народной прозы. Вот почему на первый план выходит его слово. Таким образом слово это противостоит фабульно-событийным линиям. Рассказчик здесь философ, публицист. Причину всех трагедий, происходящих в «Нарспи», он справедливо расценивает: «Но, владыка мира,

миру // Человек покорен сам. // Светлый разум омрачает // Страсть его к вину, деньгам». Здесь секрет того, почему и как рассказываются события в поэме. Рассказчик спорит с ходом духовного оскудения людей: с их пьянством, с их тягой к богатству. Безусловно, персонаж как носитель речи не говорит о всегдашнем пьяном угаре. Речь идет о праздновании весеннего чувашского праздника «калём» [1]. И тем не менее, пьянство приводит и к неприглядным сценам: «К ночи устает чуваш хмельной. Грязь весенняя – периной, так и манит на покой». Проникнутая иронией речь персонажа противопоставляет крестьянина, разлегшегося в грязи, как олбут (богач), тем достойным жителям, которые, как олбут, расхаживают по улицам. Между тем тяга героев к богатству приводит их к гибели: *Аслă масар – хăямат, // Виçĕ виле шăтăкра* (Могильная дьявольская яма поглотила трех человек).

В своем монологе рассказчик две смерти из трех осуждает, горя при этом над судьбой героини: «...Родительская воля стала петлей для нее». Завершая свою речь, рассказчик с болью души переживает смерть Нарспи: «В тесный гроб легла, оставив славу честную свою».

Конечно, рассказчик несравним с другими героями, у него в поэме нет портретных черт, мы не знаем, где он живет. Вместе с тем это не совсем так. Мы точно можем представить его через его речь, через речевой портрет. Именно через речь он обозначает свое присутствие "в тексте. Его присутствие мы осознаем, "когда он рассказывает "о жизненном "достатке сельчан,"

"Этому и сам не совсем верит, потому что хоть «сильнее чело/
"в целом мире никого», "но он" должен" покориться" власти
"богатству. Чувствуем мы его участие "в тексте и через "такие
мечания: "*Çак" ырай "çын Михетер // "Хёрне "хучĕ "'çuраçса*
* "добрый человек Мигедер дочь свою просватал).

Это он, рассказчик, обращается к крестьянам, пребывающим в пьяном угаре: «Эй вы, пьяные чуваша, // Встаньте на ноги, пора!», «Эй, родные, поднимайтесь», «Надо плуг наладить к пашне, // Починить телегу вам»... Это он замечает в Тыхтамане его нелюдские повадки: «Бей, пори жену, хозяин, // Душу вынь ты из нее!», «Истяжай, замучь ее... // Чтоб состарилась

скорей». И вслед за этим – оправданная догадка о том, что это к добру не приведет: «Но смотри, чтоб самому же // Не раскаться потом...». Как бы догадавшись о том, что случится после, рассказчик предупреждает и себя, и читателя: «На четвертую неделю, // В ясный вечер, в тихий час... (Нет, постой, об этом деле // Заведем поздней рассказ)». Таким образом рассказчик проявляет себя на протяжении всей поэмы, выражает любовное отношение к Нарспи, сочувствует Сетнеру, отмечая, что тому приходится много трудиться. Показательны в этом отношении слова матери Нарспи: «Чтоб мозолистой рукою // Нашу дочку не хватал».

На большую роль рассказчика в создании картины мира указывает и то, что в своих работах поэт писал сказки и баллады («Железная мялка», «Вдова», «Две дочери»), творчески осваивал и разрабатывал жанры устной поэзии и прозы, создавал свои произведения по законам устной прозы. Он хорошо знал рассказы о дьяволе, был знаком с преданиями. Сюжеты баллад, преданий были давно уже готовы, но поэт, работая с ними, ищет, изучает возможности построения новой речи, а не просто берет произведения из жизни. Построение речи регулировалось образом читателя (не социологического, а того, который находится внутри поэмы). Именно рассказчик обращается к нему, ведя речь о событиях поэмы. Несмотря на то, что поэма наполнена трагедиями, именно образы рассказчика, внутреннего читателя преодолевают эти трагедии. Ведь для продолжения жизни в поэме остается маленький Сентти.

Пусть Нарспи и погибла, но ее история осталась в народе как еще одно готовое произведение. Неспроста рассказчик замечает, что Нарспи «песни грустные сложила, все их помнят и поют». А в засушливую погоду сельбяне по народной традиции могилу героини «поливают» «родниковой водой». Таким образом, смерть преодолена и «живою водой» (как в сказке), и песней, и новым преданием, сотворенным великим поэтом.

Понятия «рассказчик» и «повествователь», по нашему мнению, справедливо оценены В.Е. Хализевым. Он пишет: «Персонализированных повествователей, высказывающихся от своего собственного, первого лица, естественно назвать рассказчиком» [4, с. 282]. Однако если повествователь смотрит на изобра-

жаемую жизнь со стороны, вряд ли можно назвать его рассказчиком. Процесс рассказывания в поэме строится очень часто на показе целой череды деталей описания. Как правило, описания весьма нередко выступают как элемент повествования. Это все же не значит, что в речи рассказчика как носителя персонифицированной речи не может быть описаний. Например, описывая окрестности Сильби, рассказчик видит эти окрестности «издали»: «Велико Сильби, за город // Можно издали принять». Такой взгляд дает широкую панорамную картину. Строится эта картина на чередующихся деталях описания. Перед глазами оживают сцены, как видно из сказанного ранее, пробуждающейся весенней природы, всеобщий подъем и воодушевление людей всей округи, всего микрокосмоса изображаемого.

Но постепенно, по мере прибывания к конкретным предметам, строениям, улицам Сильби, мальчику-пастушонку, лесу, реке и т.д., прием «издали» начинает менять свой прежний взгляд. Рассказчик начинает описывать богатое подворье Мигедера (тоже, впрочем, учитывая особенности описательного изображения через перечисление отдельных предметов), заводит речь о бедном подворье Сетнера и его матери и т.д. Это напоминает азы кино, оно похоже на движение камеры по изображаемым объектам. То есть вступают в силу законы монтажа [5, с. 51]. Взгляд рассказчика замечает сначала панорамные объекты, затем переходит на частные. А это один из основных приемов ведения речи рассказчиком.

Переход от панорамы картин села, леса, рек, небесных светил (солнца, луны), неба, ветлы, рыбачащего старика и т.д. дает хорошее представление о мироустройстве «в чувашском крае». Мир таким образом дробится на частности, а это дает, с одной стороны, цельность мироощущения поэта, с другой – цельность мирознания рассказчика. Планетарность сознания последнего имеет самые различные стороны. Рассуждая о благодатной роли солнца в жизни народа, он мыслит, как философ, философия его вытекает из национальных мифов, преданий и легенд, сказаний старины. Этим поэт показывает панорамное сознание рассказчика. «Спускаясь на землю», персонаж видит ежедневную жизнь, быт чувашей как повседневные заботы: проведение сева, весенних

праздников, свадьбы, побег Нарспи и Сетнера в лес в надежде спастись от роковой свадьбы и т.д. То есть часто встречаются не символы, а эмпирические события и эпизоды.

Две эти линии в поэме тесно связаны, через миропонимание рассказчика они дают понятие о том, какие законы в этом мире действуют. Возникает образ времени, который вырастает из столетий, рассказчик-персонаж задумывается о законах жизни «сильного» человека, хозяина своей судьбы: «Нет сильнее человека в целом мире никого. Здесь хозяин он от века». Однако жизненная колея формируется и под влиянием богатства, пьянства.

Во всем этом находятся философские секреты речи рассказчика, то, как он понимает судьбу своего рода, конкретного чуваша. Конечно, поэт не дает его портрет, не рассказывает о периодах его жизни. Подчиняясь логике ведения речи этим персонажем, автор дает его речевой портрет, «рассказывает» о протоколе его мышления. Этот человек – философ, хорошо знающий чувашский фольклор, народные традиции. Он, как нам кажется, хорошо знаком с такими всемирно известными трагедиями, как «Гамлет» и «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, с поэзией Пушкина и Лермонтова. Философский смысл его рассуждений, понимание времени, пространства находятся во многом именно в опыте мировой и национальной культуры.

Он к тому же знает, что Сетнер, как романтический герой, должен обладать романтическими чертами: он горяч, ездит на славном коне, горячо и искренне любит Нарспи. Такой же романтикой в его понимании овевана и Нарспи: она красива, трудолюбива, мягка характером. Оба эти героя (видимо, рассказчик тут опирался на средневековые, возрожденческие трагедии) понимают, что трагедии не избежать. Наоборот, Тыхтаман, Мигедер и его жена изображены утрированными красками, как герои, воплощающие зло. В поэме нет идеальных героев. Казалось, зло окончательно победило, ведь в поэме пять смертей, гибнут все основные герои. Но это не так. Рассказчик понимает изучаемые ситуации как рок, но осмысливает их с точки зрения вечных истин, как опыт поколений, как «преданье старины глубокой». Философская необходимость

слова рассказчика очень важна. Высказыванием своим, своей речью рассказчик преодолевает трагедии.

Литература и примечания

1. Весенний праздник проводов старого года, изгнания злых духов и болезней, поминовения покойников, исполнявшийся некрещёными чувашами в неделю перед Пасхой (*Мункун*).
2. Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 209–212.
3. Морозов И.В. Слог // Основы культурологии. Архетипы культуры. Минск: Тетра система, 2001. С. 185–194.
4. Хализев В.Е. Повествование // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1999. С. 282.
5. Федоров Г.И. Художественный мир чувашской прозы. Чебоксары, 1996. С. 42–69.
6. Федоров Г.И. Хай тёнчине пӑхӑнать // Константин Васильевич Иванов. Шупашкар, 2000. С. 5–25.

К.В. ИВАНОВАН НУМАЙЛАХА ПАЛАРТАССИПЕ СЫХАННА ХАШ-ПЁР УЙРАМЛАХЁ ÇИНЧЕН

В статье рассмотрены способы образования множественного числа в чувашском языке и примеры их неправильного использования чувашскими писателями и журналистами. Эти ошибки встречаются и в творчестве К. Иванова. Автор статьи объясняет их влиянием русского языка.

Нумайлаха палартмалли мелсем чăваш чĕлхинче çаксем:

1) **-сем (-сен)** аффикс: *сын – сынсем, сынсене, сынсенчен; тилĕ – тилĕсем, тилĕсене, тилĕсенчен;*

2) сăмаха икĕ хут калани: *Хир-хир урлă килтĕмĕр* (Чăваш халăх сăмахлахенчен); *Çĕрлехи Хусан çине Атăл енчен чуна уçакан çурхи çил кассăн-кассăн вĕрет* (К. Петров); *Тимĕр савă хыççăн савă ярать Шупашкара* (Илпек);

3) сахаллине е нумаййине пĕлтерекен сăмахсене пĕрреллĕ хисепри япала ячĕсемпе сыхăнтарни: *нумай кĕнеке, чылай сын, тĕрлĕ сăмах; виçĕ юлташ, пин юрă, çĕр тенкĕ; мĕн пур студент. Тĕслĕхрен: Сахал сăмах сахăр пек* (С. Павлов); *Мĕн пур хĕре хай сăмахне тытман пĕр чунсăр хĕрне танлаштарма юрамась* (Ç. Элкер); *Тĕрĕссипе, эпĕ çак таватă пăхаттирсĕр иепле те пурăнма пултараймастăн* (Л. Сарине);

4) пĕлтерĕшĕпе нумаййине кăтартакан сăмахсемпе пĕрлĕхсене пĕрреллĕ хисепре калани: *куç, алă, ура, тута, халха; атă, чалха, алса, йĕлтĕр; çанăх, хайăр, тырă, çуç, сухал; кил-çурт, апат-çимĕç, ача-пăча, атте-анне, атă-пушмак, сĕтел-пукан; тавралах, илемлĕх, вăхăт, самана; пахча çимĕçĕ, вăрман çимĕçĕ т.ыт.те. Тĕслĕхрен: Эпир йĕнине илтсе пичче чупса тухрĕ, çавралатса каснă хура çуçне хăпартлантарса пирĕн пата чупса çитрĕ. Пиччен хăмăр пысăк куçĕ çилĕллĕ, пичĕ кĕл пек шура, хура кĕске майăхлă тутти чĕтрет* (М. Трубина); *Акă вăл ўнер сыннин ытлăх-çитлĕхĕ, анăçавĕ, тухăçĕ, перекечĕ* (Ю. Сементер).

Çак йĕрке радиопа телевиденире тата пичетре час-час пăсăлат: *Семун Матвеевич пĕр хушă ним чĕнмесĕр, ишĕн тăчĕ,*

ҫара куҫ харшисене тўрлетнӗ пек туса шывланнӑ куҫӗсене шӑлса илчӗ (Д. Семунов); Ав ман пӗчӗк мӑнтӑркка кунталла чупса килет, аллисене тӑснӑ, мана курнипе мӗнле савӑннӑ! (Л. Сарине); Шыв пӑрӑхӗсене тӗрӗсленӗ пирки нумай мунчасен ӗҫ графикӗ улийнӑ. Валерий Георгиевич – ҫӗр ытла наука ӗҫӗсен авторӗ (Чӑваш радио). Кунашкал йӑнӑш вырӑс чӗлхин витемӗпе ҫыхӑннӑ. Вырӑс чӗлхи витемӗ шкулта мӗн пур предмета вырӑсла вӗрентнӗрен килет пуль теме юрать, анчах вырӑс чӗлхи витемӗ унчен те вӑйлӑ пулнӑ иккен. Ҫакна аслӑрах ӑрава кӗрекен ҫывӑҫсен хайлавӗсенчен илнӗ тӗслӗхсемпе ҫыхӑнтарма пулать: Урисем ҫӑмӑл ачалла чупса каяшиӑн – Ивук хӑйне чарса ырсӑ майӗпен те ҫӗре сӑтӑрса илсе ыусать (Хв. Уяр); Анатолий Салампи куҫӗсенчи, пичӗ ҫинчи куҫсуль тумламӗсене чуп туса типӗтме тытӑнчӗ (А. Артемьев); Микулай тӗрлӗ хуҫӗсемпе пӗрле икӗ-виҫӗ сӑнӑкерчӗк туртса кӑларать (М. Илпек).

Пӑтрашӑва тата маларах ҫырсӑ пурӑннӑ писатель-поэт та, вӑл шутра К.В. Иванов та, кӗнӗ. Ҫакӑ поэтан куҫарӑвӗсенче кӑна мар, тӗрех чӑвашла ҫырниӑ хайлавӗсенче те курӑнать. Сӑмахран, М. Лермонтовӑн «Иван ӗмпӗпе ҫамрӑк сыхлавҫӑ тата сатур Калашник хуҫа ҫинчен хунӑ юрӑра» ҫакнашкал йӗркесене курма пулать:

Ҫӗҫӗсем сап-сарах, ылтӑн пек ҫутӑ.

** * **

*Халӗ те пулин пӗҫерсе тӑрать
Ун усал тутисем чуп тунӑ ҫӗрӗ.*

** * **

*Ҫав ӗҫе курсах хай Иван ӗмпӗ
Ҫиллипе ҫилленчӗ, урипе тапрӗ,
Хура куҫ харшисем пӗрӗнсе тӑчӗҫ.*

Кун пек йӑнӑшсем «Нарспи» поэмӑра та тӗл пулаҫҫӗ. Йӑнӑшсене икӗ ушкӑна уйӑрма май килет: 1) йӗкӗр пайсенчен тӑракан орган ячӗсенче тӗл пулаканнисем; 2) пӗлтерӗшрех япала нумаййи паллӑ мӑшӑр сӑмахсем.

Пёрремёш ушкәна кёрекен сәмахсемпе ҫыхәннә йәнәш-сенчен ҫаксене кәтартма юрать:

*Нарстин ҫўхе тутисем
Кулаҫҫё-ҫке таҫтанах.*

* * *

*Унән вайлә аллисем
Пётёрмёҫ-шим таймана?*

* * *

*Хёрёмийнех тәрәиса
Куҫамсене хупмарәм.*

Мәшәр сәмахсем темиҫе япала пёрлөхне пёлтернине поэт вырәс чёлхинчи пек грамматикәра та паләртмалла тесе шухәшланә курәнать. Автор ёҫ субъектне нумайләх пёлтерёшлө япала ячөпе паләртнә пулсан предикат пёлтерёшлө сәмаха та нумайлә хисепе лартать:

*Пурт хыҫёнче шавласа
Ачи-пәчисем выляҫҫё.*

* * *

*Тәват-тилөк ача-пәча
Явәнаҫҫё ҫавантах.*

Ку килёшү нумайләх паллисем ҫук чухне те сыхланать, мёншён тесен поэт ҫыхәнәва шухәш тәрәх тәвать:

*Ачи-пәчи ҫавантах
Ашиё килне чупаҫҫё.*

Ҫав вәхәтрах грамматика енчен килёштернө йөркесем те пур:

*Атте-анне хәй хөрне
Юратса ҫеҫ үстерет.*

Утса-утса пынә чух // Шәнкәртатать тенкисем – ҫакән йышши пулев сыпәкёсенче грамматика енчен хисеп килёшөвө ҫуккине С.П. Горский профессор диалектра сыхланса юлнә архаизм шутне кёртет [1].

Диалект мӑшӑр сӑмахсене те витӑм кӑнӑ теме пулать пек, ҫапах тӑп вӑй вырӑс чӑлхиех пуль, мӑншӑн тесен поэт мӑшӑр сӑмахсене грамматика енчен вырӑс чӑлхисенчи тӑр килӑсемпе (*ача-пӑча – дети; ашшӑ-амӑшӑ – родители*) тан тесе ӑнланӑ.

К.В. Иванов вӑхӑтӑнче чӑваш чӑлхи ӑслӑлӑхӑ аталану ҫулӑ сине тӑнӑ кӑна-ха. К. Иванов, ытти авторсем пекех, чӑваш чӑлхи вырӑс чӑлхи майлах тесе шухӑшланӑ пулас. Туйӑм витӑмне чӑлхе ӑслӑлӑхӑн шайӑнче виҫсе танлаштарма кирлине никам та пӑлмен-чухламан-тӑр. Йӑнӑш ламран лама куҫса пирӑн вӑхӑта ҫитнӑ.

Константин Иванов саманинчен пыракан йӑнӑша тӑрлетме пулать – тимлӑх кӑна кирлӑ. Ӑслӑлӑх кӑтартавӑ те пур. Ӑна вӑтам тата аслӑ школ вӑренӑ кӑнекисенче уҫса панӑ [2].

К. Иванов хайлавӑсене школта вӑрентнӑ чухне йӑнӑшсене курма хӑнӑхтармалла, литература вӑрентнӑне чӑваш чӑлхи урокӑе ҫыхӑнтармалла.

Литература

1. Горский С.П. Очерки по истории чувашского литературного языка дооктябрьского периода / под ред. М.Я. Сироткина. Чебоксары: Чуваш. гос. изд-во, 1959. С. 161.
2. Петрова Л.Г., Виноградов Ю.М. Чӑваш чӑлхи: 6-мӑш класс валли. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 2014. С. 29–30; Сергеев Л.П., Андреева Е.А., Котлеев В.И. Чӑваш чӑлхи: чӑваш филологи факультетӑн студентӑсем валли хатӑрленӑ вӑренӑ кӑнеки. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 2012. С. 277–280.

В.В. Грузин, А.И. Грузина (Ульяновск, Раççей)

«НАРСПИ» ПОЭМАРИ ХИРЁҢ ТЃРУСЕМ ТАВРА

Проанализированы противоречия, встречающиеся в поэме К. Иванова «Нарспи», на которых строится сюжет произведения. Это конфликт бедных и богатых, отцов и детей, природы и человека. Разрушая гармонию между человеком и вековыми традициями, герои заканчивают свою жизнь трагически.

К.В. Иванован ҫёр сул каялла ҫырна «Нарспи» поэми – вилёмсёр хайлав. 1908 ҫулта ҫапанса тухнаскер, мён паянхи кунченех вӑл ҫёршер вӑрттанлах упрать, пиншер вулакана чӑн чӑвашла ўкерённе пурнаҫпа илёртет. Сюжечё ун пёр харӑсах ансат та, кӑткӑс та. Хайлаври ҫутҫанталӑк сӑнарне илес пулсан поэмӑн пуҫламӑш йёркисенчех питё кӑсӑк ўкерчӑк куҫ умне тухать. Ҫуркунне «хёвел савать тёнчене хёл ыйхинчен вӑратса»: «вӑрман чёрёлет», «ҫеҫен хир ешерет», «ҫёр ҫёмёрсе каччисем ташлаҫ», «ачи-пӑчи выляса чупса ҫўрет»...

Ҫурхи сӑнсем сӑпатлантару мелёпе сӑнланӑ, тёнче этем пекех ёҫлӑ, ун пекех чёрё чунла: «ватӑ йӑмра шыв тёсне пӑхса савӑнать», «юр ирёлет васкаса», «хёл татӑлса йёрет», «хёвел хёртнёсем хёртет», хёл «каять йёрсе, хурланса». Пётём тавралӑх, ҫёр пичё, ҫўл тўпе савӑнаҫпа тулна, тулли телей тупна.

Ҫак мён пур чёрёлӑх, илем, хаваслах тёнче тёнёлё пулса тӑна хёвелтен савӑнаҫ илет, вӑл панӑ вӑйпа тапса тӑрать. *Ҫӑтмах пекех туйӑнать // Силпи чӑваш ялӑнче*. Сар чечек пек сарӑ хёр Нарспи савӑнтарать юррипе, ҫирёп сасла куллипе. Анчах ҫак туллилӑх, ҫак илем – суя экспозици кӑна. Тўррипе, ҫанталӑк пулас трагеди умён хавасланать ҫапла: *Ҫичё ютран килчё ют // Ашиё килне хӑтана*.

Ёнтё Нарспин качча каймалла, Тӑхтаман арӑмё пулмалла. Ку самантран тытанса суя экспозици мелё синкерлӑ, трагедиллӑ варкӑш тума кирлӑ. Пулас упӑшки Тӑхтаман Нарспишён – «тӑшман». «Тӑшман ытла хаяр», – тесе пёлтерет Нарспи савна Сетнерне.

Ҷакна пула хире-хирёслёх мехелё тёпе килет: Нарспи чунёнче сурхи саванъс туйамё сўнет, чёрине канъсърлэх ярса илет. Туй пуласран хъракан саръ хёр камалё халь питё сисёмлё, сурт тёнчери кашни хусканъва асърхатъ Михетерён Нарспийё. *Силпи ялё харлатса // Вилнё сын пек сыварать*. Нарспи чунёнче вара пашърхану хушаланатъ, ыйхи сук унън. Теме сиснё пёр йытâ вёркелет, «савар карма ўркенмест». *Аван сур сёр аватать, // Сўлте уйъх саванатъ*. Ку тата тепёр хирёс търулэх палли: Нарспин пусърънчаклâ туйамёсене вырâна хурасшън уйъх. Хаяр упашкине наркамашлâ апат ситерсе вёлернё, сёр варринче върмана таван ялне таракан Нарспи хысърън та хыпънса чупатъ «саванъслâ» уйъх. Самах май, «Тимёр тылâ» хайлавра та Чёкесе хавалакан тимёр тылâ валли суртâ паратъ въл.

Уйъх сâнарё поэмâра хёвел сâнарёпе хирёс търуллâ. Ёнтё чёрё сынпа тан сâнар пек хывъннâ хёвел саванъс кâна курмасть, сурт тёнчери тёрлё тўнтере те асърхатъ. Уйъх сâнарё трагедипе сывлатъ пулсан, хёвел, уйъхпа хире-хирёсленсе, этемшён пашърханатъ. Михетерпе карчакён урмашла ёс-пусне курсан «намъсланса-хёрелсе» анса пытанатъ.

Тâхтаман вилнё. «Пётрё пёр сын тёнчере, – тет поэт, Ёсёсемшён хупланчё». Самарък аръм Силпие, Сетнер патне таврâннâ. Унън килне пырса кёнё Михетерпе карчакё хёрёпе Сетнере темён те пёр каласа хъртасърё, пётме-вилме сунасърё: *Шъмър-шаккър сёрриччен // Асапланър йытâ пек; Пётёр, типёр сакънтах*. Ку сâмахсене амâшён чунне сурхатнâ карчак калатъ. Ав мёншён намъсланатъ хёвел. Ума каллех хирёс търу мехелё килет.

Михетер аръмён чёлхе тирпейё сук, чёлхи синче ун върсу-ятласу сâмахёсем кâна: упашкипе те хър-хар въл, хёрне те картмасть, Сетнере те тем-тем каласа такатъ.

Сапла контрастлâ, хирёс търуллâ сюжет тевёленет. Поэмâра вёсем нумай: самаръксем ваттисемпе сурасу тупаймасърё, Тâхтаман аръмёпе килешў тупаймасть. Амâшёпе каласнâ чух Нарспи пуплевё пашърхануллâ, сâмахън тўнтер еккине камалламасть. Сетнерпе чух та ёслâ шухашсем патне тухатъ въл: *Атте-анне ухмах сав, // Мён каласа кънтарас?* Эппин, ваттисен търккеслехё сармаръксен вашаватлâхёпе тавлашуллâ.

Хёвел сюжетән тәп тытәнкисенчен пәри пулса тәрәть. Поэма пусламәшәнчен ун вәсә таран сәнарлән ўкерәнсе пырать вәл, тәнчери тәрлө тавлашуллә пуләмсенә пәрлештерет. Вәл сәр пичәпә сұл түпә контрастлән сәнарланнин паха тәсләхә.

Сәр пичә хайәнчә вәхәтләх пуләмсенә мала кәларать, сұл түпә ёмөр-ёмөре тәсәлаканнисенә сұл парать. Савна пула поэмәри пуләмсен йәрки-шывә те пәр-пәринпә тавлашуллән аталанать.

Хёвел сүт тәнченә сәпла вай-хәват пани геройсенчен килмест, ку вәл сүтсәнталәкән ёмөрхи йәрки. Нарспи те поэмән пусламәш сыпәкәсенчә шухәшласах лармасть сүт тәнчен хури-шурри сәнчен. Вәл әсәпә пурәнәть – пир тәртет, килти тәрлө әс-пуспа чәрманать, кәсәсерен вәййә тухать, ашшә-амәшәнчен вәрттән чун савнә Сетнерпә тәл пулать. Анчах Михетер хәрнә Сетнерә парас сүк: *Анчах асту: Михетер // Хәрнә намасть сукалла.*

Тимләрех пәхсан сәкә курәнәть: хёвел кунта астрономиллә япала кәна мар, вәл чәваш пурнәсән йәрки-куркине тытса тәракан сәнар, кутәнлә әс-пуса хирәслә вәй.

Тәхтаманпа Нарспи те хирә-хирәслә геройсем. Ахальтен мар поэт Тәхтаманән ютләхнә паләртса сәпла асәрхаттарать: *Сичә ютран килчә ют // Ашишә килнә хәтана.* Ку вара Нарспи каланипә киләшсә тәрәть: *Тәшман ытла хаяр тет.*

Ку вәл конфликтшән кирлө тата тепәр хирәс тәру суратать. Паллә, туй тем тесен те сәваплә йәла: сәнә сәмьә чәмәртанать, сәнә пурнәс хывәнәть. Анчах поэмәра тунтер туй «сикет». *Акә туй та сәкә туй, // Пысәк туй та пәсәк туй.* Ку ёненмеллә: Нарспи ёнтә Сетнерпә вәрмана тарса намәс курнә хәр. Кәләхах мухтанчә Михетер старик – чаплә хәрән чапә кайнә пулса тухрә. Нарспи хай те савнах калатъ: *Әй, аттәсәм, аттәсәм, // Мәшиён мана ситән? // Намәс курнә хәрәре // Хәвән патна чәнетән?..* Иванов тунә пәтәмлетү те сәк хирәс тәруләх сәнчен каланих: *Ашишә-амәш ухмахран // Пәтрә хуйхә-суйхәпах; Атте анне ирәкә // Сирә сарә хәр пусне.* Каллех хёвел сәнарә патнә таврәнма пулатъ: Михетерпә карчәкә Аслә Хёвел панә әсләләха тупаймарәс, «ухмах» пулса юлчәс.

Пётёмлетсе ҫапла калама пулать. Поэмари сюжетпа конфликт тёрлӗ геройсем хушшинчи хирӗҫ тӑрура кӑна мар, поэтикӑн тёрлӗ пайрӑмӗсем мӗнле хирӗҫленинче те кирлӗ аталану тупаҫҫӗ. Ҫак хирӗҫ тӑру «Нарспири» сюжет нумай сӑпатлӑ пулнине кӑтартать. Хутлӑ-хутлӑ, сийӗн-сийӗн хывӑннӑ сюжет поэмари илемлӗх мелӗсене тёрлӗ енчен хаклама май пуррине кӑтартать. Ёмӗрсем тӑршшӗ пухӑнса пынӑ илемлӗх мелӗсем, халӑх шухӑшлавӗн чӑн чӑвашлӑхӗ «Нарспие» чӑнласах вилӗмсӗр произведени теме май параҫҫӗ.

И.В. Софронова (Шупаишкар, Раççей)

К. ИВАНОВАН «НАРСПИ» ПОЭМАРИ ХЁРАРАМ СЌНАРЁН ПЁЛТЕРЁШЁ

Автор рассматривает образ девушки/женщины в чувашской литературе в контексте литературы Востока.

Илемлĕ литературăра идеалла хĕрарăм сăнарне ўкересси йăлана кĕнĕ. Вăл сăнĕ-пуçĕпе, ёçĕ-хĕлĕпе, кăмăлĕпе илемлине кăтартасси анлă сарăлнă. Анчах та хĕрарăм сăнарĕ еплерех пуласси тĕн витĕмĕнчен, халăхăн тĕнче курăмĕнчен, хайлава çырнă самана хай евĕрлĕхĕнчен чылай килет. Мăсăльман тĕнне ёненекен халăхсен литературинче илемлĕ хĕрарăм сăнарне калăпласа сăвăçсем Турă хăватне мухтаççĕ. Ку литературăра хай телейĕшĕн кĕрешекен хĕрарăм сăнарĕ питех сарăлман. Çак сăнар Тухăç литературинче анлă сарăлнă вайпа качча панă хĕр мотива тўр килет. Ана Тухăç авторĕсем (Низами, Навои, Физули) авалах усă кураççĕ. Вĕсем самана, тĕн витĕмне пула вайпа качча каякан хĕре сăпайлă, йăваш çын пек кăтартасçĕ. Анчах та XVIII ёмĕрте пурăннă туркмен сăвăси Индалиб «Юсуфпа Зулейха» поэминче Зулейхана хăюллă та харсăр ўкерет: вăл ашшĕ каланине хирĕç кайма пултарасть, савнă çыннине те çапларах чĕнсе калать: «Хăвăн туйна вилсе выртнă савнипе ирттерес теместĕн пулсан, васка». Зулейха çĕр çинче пурăннă чухне телейлĕ пуласшăн. Индалиб пурăннă саманара туркменсем Афганистана, Ирана, Бухарана пăхăнса тăнă. Вăтам ёмĕрсенче пурăннă Лютфи сăвăçăн та «Гюльпе Навруз» поэмари сăнарсем тĕрлĕ йывăрлăхсене çĕнтерсе телей тупма пултараççĕ. Чылай литературăра куçам тапхăрĕнче арçын авторсем йăлана кĕмен сăнарсене хăюллăрах кăтартса асра юлмалли сăмах калаççĕ. Ытти чухне хайне йăваш, сăпайлă тыткан хĕрарăм кĕрешўçĕ пулса тăрать. Арçын сăнарне кĕрешўçĕ пек кăтартни вара хăнăхнă, традицилле. Унăн витĕмĕпе пĕлтерĕшĕ те аплах пысăк мар.

Чăваш халăх сăмахлăхĕнче те вайпа качча панă хĕр кĕрешўçĕ пек тухса тăрать. Вăл тутар-монголсене, çармăс купсана, пуян улпуга хирĕç тăма хатĕр. Хайне вĕлерсе те пулин

пăхăнманлăха палăртать. Çак трагедире вайпа урăххине качча паракан хĕрĕн савнийĕ мĕн туйнине, тунине эфир курмастпăр. Вăл ташман хыççан кайса çапăçса вилни çинчен калани хайлава ун пекех витĕмлĕ тумĕччĕ, кăмăла хускатмĕччĕ. Арçын хăюлăхне кăтартакан паттăрлăх эпосĕ ахаль те пур.

Вăрçă вăхăтĕнче сырнă хайлавсенче (П. Хусанкайăн «Таня», С. Шавлин «Зоя» поэмисем т.ыт.те) хĕрсемпе хĕрарăмсем тăван çĕршыва хўтĕлесе паттăрлăх кăтартаççĕ. Вĕсем çирĕп кăмăллă, хастар пулнипе уйрăлса тăраççĕ. Анăç литературинче çак сăлтава пулах Жанна д'Арк сăнарĕ литературан кĕрет. Наци тĕнче курăмĕн витĕмĕпе А. Кулаковский, якут сăваçи, идеалла хĕрарăм сăнарне ўкерме васкамасть. Вăл нушталлă, йывăр пурнăç пирки илемлĕ, чипер хĕртен вĕçĕм кăмăлсăр çўрекен тата ятлаçакан, наус шăрши кĕрекен арăм пулса тăнине, пуян хĕрĕсем ытла кахал пулнине сăнарлать. Çутçанталăк, йăла-йĕрке уйрăмлăхĕсене пула ку халăхăн юрату хĕрўлĕхĕ çинчен каласси урăхларах аталаннă. Эр Соготох çинчен хывнă халапра, тĕслĕхрен, паттăра хăйне килĕшекен хĕре мар, килĕшменнине, анчах та аслине качча илме хушаççĕ. Вăл ирĕксĕрех кăмăлне пусарать.

XX ĕмĕр пуçламăшĕнчи çăваш литературинче хăй телейĕшĕн кĕрешекен хĕр / хĕрарăм сăнарĕ тĕл пулать: Варуçси, Елик, Нарспи, Кĕтерин... Çывавçсем хĕрарăм юратушăн, телейшĕн кĕрешме хатĕррине кăтартаççĕ. Ашшĕ-амăшĕ хĕрне юратман çынна качча вайпа пама тăрсан вăл хăй çине алă хурать. Вилĕмĕпе юратусăр телей те, пурнăç та çуккине çирĕплетет. Арçын авторсем кĕрешўçĕ хĕрарăм сăнарĕ урлă общество пурнăçĕнче тĕрĕсмарлăх хуçаланнине пĕлтересçĕ (М. Акимов-Аруйăн «Кам айăплă?» драми). Халăхăн тĕнче курăмĕпе килĕшўллĕн, çемье ашшине, йăла-йĕркене упраси хĕрарăман тĕп функцийĕ шутланать. Пăтрашуллă саманара çураçулăх çухалать. Çак шухăша арçын сăнарĕ урлă палăртнă пулсан вăл традицилле янăранă пулĕччĕ. Çавăнпа та çывавçсем асра юлмалли сăнар шыраççĕ.

К. Иванов «Нарспи» поэмăра идеалла хĕрарăм сăнарне ўкерет. Нарспи юмахри пек пурнăçпа, керменте пурăнать, вăл ёçчен, тарават, илемлĕ, юрлама аста. Халăхра илемлĕ хĕр пирки

калакан пур пахалӑх та пур унра. Юратушӑн, телейшӗн кӗрешес ӗҫре те вӑл Сетнертен маттуртарах пулса тухнӑ. Хӑйне юратман ҫынна качча парассине пӗлсен вӑл ҫак тӗрӗсмарлӑха пӗтермелли ҫул шырать – Сетнерпе вӑрманна тарса кайма килешет. Хушӑлкари пурнӑҫ йывӑрлансах ҫитсен вара усал упӑшкана вӗлерет. В.Г. Родионов тӗпчевсӗ палӑртнӑ тӑрӑх, ҫапла туса вӑл Сетнер тӑвас ҫылӑха хӑй ҫине илет. К. Ивановӑн генилӗхӗ – Нарспи тӗп сӑнар туса унӑн телейсӗр шӑппине, шухӑшӗсемпе туйӑмӗсене ҫырса кӑтартма пултарнинче. Ахальтен мар поэма пичетрен тухичченех халӑхра анлӑ сарӑлнӑ, вулаканпа итлекен чунне хурлантарнӑ. Унпа танлаштарсан, Н. Шупуҫҫыннин «Янтрак янтравӗ» поэмӑра Петӗрӗн кӗрешӗвне, Янтракӑн чеелӗхӗпе усаллӑхне ҫырса кӑтартасси тӗпре. Кӗтеринӑн кӑмӑлне, шухӑшне ҫиелтен ҫеҫ, сӑмах май палӑртса хӑварнӑ. Сӑнарлӑх, ӑсталӑх енчен поэма «Нарспирен» ним чул та кая мар, ҫапах та вӑл питех традицилле, реалистла пулса тухнӑ.

Ӑмӗр пуҫламӑшӗнче ҫыракансем хӗрарӑм хӑйне юратура еплерех тыткаланине, вӑл мӗн туйнине те уҫҫӑн сӑнласа параҫҫӗ. Г. Тал-Мӑрса Тухӑҫ литературин традицийӗсене пӑхӑнать пулин те «Силпи – пӑлхар пики», «Вӑйлисен айӑпӗ» трагедисенче юратушӑн хӗрарӑм епле асап тӗҫнине сӑнарлать. Вӑл хӑйне чирлӗ пек тытать, килтен тухмасӑр ларать, вӗҫӗм кулянать. Юратупа асапланни унӑн туйӑмлӑхне, сисӗмлӗхне вӑйлатать. Вӑл ҫывӑх вӑхӑтра мӗнле те пулсан усал ӗҫ пуласса туйса тӑрать. Хӗр ҫине-ҫинех чӗре ыратни, ӑш ҫунни, кӑмӑл пӑтранни ҫинчен калать. Чӑнахах та, юратакансен уйрӑлу саманчӗ ҫитнӗ иккен. «Силпи...» трагедире тӑшмансем тӑван ҫӗре тапӑнса килеҫҫӗ, «Вӑйлисен айӑпӗнче» Агреппинӑна Артемьева качча пама хатӗрленеҫҫӗ.

Юрату туйӑмӗ ҫынна еплерех витӗм кӗме пултарнине арҫын ҫыравҫсем хӑйсем ҫинчен ҫырас вырӑнне хӗрарӑм ҫине проекци туса сӑнласа кӑтартасҫӗ. Капла туни витӗмлӗрех те пӗлтерӗшлӗрех пулнине ӑнланаҫҫӗ. Кунсӑр пуҫне, арҫын ҫыравҫсем хӗрарӑм сӑнарне логикапа, ӑспа усӑ курса калӑплаҫҫӗ. Ҫавӑнпа та вӗсен сӑнарӗсем идеалларах пулса тухасҫӗ (Нарспи, Салампи т.ыт.те). Хӗрарӑм ҫыравҫсем калӑпланӑ хӗрарӑм сӑнарӗсем вара питех асра юлмалла мар. Вӗсен шухӑшӗсене, чунӗнчи пулӑмсене уҫса

кӱартса пире хӱсен сӱнарӱсене хӱрхентересшӱн теме пулать.. Шухӱша ҫирӱплетме Л. Сачковӱн «Рая, Раечка, Раиса...» повесне е Е. Лисинӱн «Рия» калавне илме пулать. Ку хайлавсенчи сӱнарсем ытларах хӱрхенӱ туйӱмӱ ҫуратаҫҫӱ, вӱсем пек пулас килнӱ туйӱм ҫукрах. Кунта каллех реализм, пурнӱҫа ҫывӱх пулни тӱпре.

Вӱйпа качча панӱ хӱр мотив ХХ ӱмӱрӱн 60–70-мӱш ҫулӱсенче литературӱра урӱхлахх палӱрать. Ю. Скворцовӱн «Сурам хӱрӱ» хайлавӱнчи Сухви хӱйӱн телейӱшӱн пачах та кӱрешмест. Уншӱн телей тени хӱнӱхнӱ пурнӱҫ йӱрки, кулленхи ӱҫ, ачасем пурри. Хӱрарӱм сӱнарне кӱрешӱҫӱ пек мар ӱкерессине ку вӱхӱтри самана лӱпкӱлӱхӱе ҫыхӱнтарма пулать. Сухви традицилле шутланакан чӱваш хӱрӱ сӱпайлӱ, лӱпкӱ, именчӱк текен шухӱша палӱртать. Ҫав вӱхӱтрах Ю. Скворцов «Хӱрлӱ мӱкӱн» повесре ку вӱхӱтри ҫамрӱксен проблемине Тамара сӱнарӱ урлӱ ӱнӱҫлӱ уҫса пама пултарнӱ. Апла пулсан, кӱрешӱҫӱ хӱрарӱм сӱнарӱ самана витӱмне пула улшӱнма, пӱр авторӱнах тӱрлӱ енлӱ палӱрма пултарать.

Кунсӱр пуҫне, хайлавра хӱш тапхӱрти пурнӱҫа сӱнланине кура та кӱрешӱҫӱ хӱрарӱм сӱнарӱ тӱрлӱ енлӱ калӱпланма пултарать. Тӱслӱхрен, Ҫурҫӱр Кавказ халӱхӱн ҫыравҫи А. Кешоков «Восход луны» романра Тухӱҫ ҫӱршывӱнчи пурнӱҫа ӱкерет. Фарида тӱлӱха тӱрса юлать пулин те, телейшӱн, юратушӱн кӱрешме пӱрахмасть. Уқсашӱн качча панӱ ҫӱртен тухса тарать, тӱрлӱ йывӱрлӱхсене ҫӱнтерет, юлашкинчен юратнӱ ҫынпа пӱрлешет. Паллах, хайлав авторӱ ҫур ӱмӱр маларах пурӱннӱ тӱк унӱн сӱнарӱ пачах урӱхла пулма пултарнӱ. Мӱсӱльман тӱнне, шариат саккунӱсене ҫирӱп пӱхӱнкан ҫӱршывра Фарида ниепле те хӱюллӱ, харсӱр хӱр пек калӱпланайман пулӱччӱ. Унпа танлаштарсан, ХХ ӱмӱр пуҫламӱшӱнче ҫырнӱ Х. Такташӱн «ӱкӱнӱҫлӱ юрату» поэминчи тӱп сӱнар акӱ юратура улталаннӱ-шӱн кулянать. Вӱл савнийӱ тупӱнса килессине кӱтсе ларма ҫеҫ пултарать.

Арҫын ҫыравҫасем идеалла хӱрарӱм сӱнарне ӱкерме тӱрӱшни, ӱна мала хуни хайлав ятӱнчен те курӱнать: «Нарспи», «Варуҫи»... Вӱсенче чӱнах та чӱваш хӱрарӱмӱн кулянӱвӱ, вӱл йывӱрлӱха татса пама пултарни тӱпре. Арҫын ҫыравҫасем

хёра́рăм сăнарĕ урлă пурнăçри пăтăрмаха еплерех çенме май пуррине кăтартаççĕ, ăна çав ыйтăва татса пама ирĕк параççĕ. «Лейлипе Меджнун», «Ромеопа Джульетта» хайлавсенче хёра́рăмăн туйăмĕсене сăнланинчен ытларах арçын шухăшлавне кăтартасси. Çакă ку обществăра арçын пĕлтерĕшĕ пысăкрах пулничен килет. Чăваш культуринче, тĕнче кура́мĕнче хёра́рма арçынпа тан хисеплесси те пур. Çак уйра́млăх ёмĕрсем хушшинче аталанса пынă, ытти тĕрĕксемпе танлаштарсан, православи тĕнне йышăнни ăна çухалма паман.

Т.И. Семенова (Шупашкар, Раçсей)

«НАРСПИ» ПОЭМАРИ ХАЛАХ САМАХЛАХЁН ВЫРЌНЁПЕ ПЁЛТЕРЁШЁ

В работе рассмотрено место и роль фольклора в творчестве К. Иванова. Отмечается, что поэт любил устное творчество своего народа и умело использовал его образцы в своей поэме «Нарспи». Поэтому она стала близка народу и заслужила любовь читателей.

Чаваш поэзийён классикё К.В. Иванов ятне чаваш халӑхё ырӑ кӑмӑлпа асанать. Унӑн пултаруӑлахё Чӑмпӑрти чаваш шкулӑнче вӑреннӑ тапхӑрта халӑх самахӑлахне пустарнинчен тарӑнланса пынӑ. Вӑл чавашсем хушшинче ӑурекен юмахсене пустарнӑ, вӑсене сӑвӑласа илемлетнӑ, халӑх юррисемпе ваттисен самахӑсене, вӑрӑ-суру чӑлхин тӑслӑхӑсене пустарнӑ. Пулас поэт вӑйӑ-уявсенче, улахсенче те пулма кӑмӑлланӑ, унти юрӑсене ҫыра-ҫыра илнӑ. Вӑл халӑхӑн самахӑх пуянӑлахне лайӑх пӑлсе тӑнӑ, унпа анӑн усӑ курни унӑн кашни хайлавӑнче курӑнать. К. Иванов пултаруӑлахӑнче чаваш фольклорё еплерех ырӑн йышӑнни ҫинчен Е.С. Сидорова, И.С. Тукташ, М.Я. Сироткин, Г.Я. Хлебников, В.Г. Родионов, М.Г. Кондратьев т.ыт.те тӑпченӑ.

Пирӑн тӑллев – «Нарспи» поэмари халӑх самахӑхён ырӑнӑпепе пӑлтерӑшине уҫса парасси.

Халӑх поэзийён пуянӑлахӑпепе ырӑнӑ усӑ курса поэт паха хайлавсем ҫырнӑ – «Тӑлӑх арӑм», «Икӑ хӑр», «Тимӑр тылӑ» «Шуйттан чури» т.ыт.те.

«Нарспи» поэма ҫутҫанталӑка сӑнласа панинчен пуҫланать. Халӑх сӑвви-юрринче те ҫутҫанталӑк пысӑк пӑлтерӑшлӑ. Поэтӑмӑр ҫутҫанталӑкпа этем тӑнчине килӑштересшӑн. Чун-чӑрене ҫӑклентерекен, савӑнӑҫ туйӑмӑ ҫуратакан малтанхи йӑркесене вуланӑ чухне нимӑнле хирӑҫу те пулмалла мар пек туйӑнать.

Силпи ялӑн ҫыннисен шалти кӑмӑл-туйӑмӑ ҫутҫанталӑк пулӑмӑсемпе пӑр евӑр те пӑр кӑвӑллӑ пулнине палӑртать поэт. Сӑнарӑ шухӑшлавра чаваш ҫыннин, яш-кӑрӑмӑн, ачи-пӑчин пурнӑҫӑ, тыткаларӑшӑ уҫӑн курӑнаҫӑ.

Малалла К.В. Иванов чавашсен калӑмпа ҫыхӑннӑ йӑли-йӑркине сӑнласа парать, унпа пӑрлех ҫак уявӑн сиенлӑ йӑлине – эрех нумай ӑҫнине асанса хӑварать.

*Калъм иртет, юр пѣтет,
Ѕурхи ака та иртет.
Чѣваш часах урѣлмасть,
Мухмѣр иртсе каяймасть [1, с. 88].*

Ѕимѣк умѣн чѣвашсем яланах мунча кѣрсе тасалнѣ.
Поэмѣра та чѣвашсем Ѕимѣке епле хатѣрленнине кураатпѣр.

*Ѕимѣк кунѣ йѣлине
Ѕынсем мунча кѣресѣѣ [1, с. 112].*

Авалхи чѣваш йѣли-йѣрки тѣрѣх Ѕимѣк уявѣ умѣн Ѕинѣсе
ѣитсен ѣѣре чавалама, тѣкѣнме юраман, мѣншѣн тесен вѣл
вѣхѣтра ѣѣр пѣтѣ тесе шухѣшланѣ. Ѕавна май яш-кѣрѣм вѣййа
тухнѣ. Нарспи те вѣйѣра савѣнатѣ. Вѣл вѣййа тухма
тирпейленнине, илемлѣ ѣи-пуѣ тѣхѣнса капѣрланнине поѣт
ѣапларах сѣнлатѣ:

*Вѣййа тухма шѣлкеме
Кѣкѣрѣ ѣине ѣакатѣ,
Шѣнкѣр-шѣнкѣр теветне
Хулпуѣѣи урлѣ яратѣ,
Хѣрлѣ пурѣѣн тутѣрне
Хѣрле ѣавѣрса ѣыхатѣ [1, с. 90].*

Чѣн-чѣн этнографи ѣкерчѣкѣ куѣ умне тухса тѣратѣ. Вѣйй
саланичченех хѣйѣн илемлѣ сассипе, куллипе савѣнтаратѣ хѣр.
Вѣйѣра качча каякан хѣрсене ѣсатнѣ. Хѣр ѣмѣрне ѣсатма
Нарспи те юлашки каѣ вѣййа тухатѣ.

Иртсе кайнѣ ѣамрѣк ѣмѣршѣн пѣшѣрханни кѣна мар,
унран та ытларах – юратнѣ Сетнерѣнчен уйрѣлса савман
ѣынна каяс килменнишѣн хурланни Нарспин.

Туй йѣли-йѣрки поэмѣра пыѣѣк вырѣн йѣшѣнатѣ. Вѣл
тѣрѣхри чѣвашсен туй йѣркине ѣутатса пама тѣрѣшнѣ поѣт.
Ѣлѣкхи вѣхѣтра пуян ѣынсем хѣйсен ачисен туйѣсене Ѕимѣкрен
пуѣласа Питравччен ирттернѣ. Михетер Силпи ялѣнчи ѣѣрме
пуян пулнѣран туйне шѣпах Ѕимѣкре пуѣланѣ [2].

Туя хатѣрленме пуѣсланиччен тытѣнса хѣре Тѣхтаман
килне илсе кайни таранах К.В. Иванов витѣмлѣ ѣырса
кѣатартнѣ. Туй хѣрпе каччѣ килѣнче пѣр вѣхѣтрах пуѣланнѣ:
каччѣ туйѣ хѣр патне пыриччен ѣак туйсем уйрѣм пулнѣ.

Таванĕсем кăна мар, ялти мĕн пур халăх туя хугшăннă. Михетер те саванăçне пытараймасăр хĕрĕн туйĕнче ташласа йăла-йĕркене пăсать, ҫылăха кĕрет. Мĕн ёлĕкрентех ашшĕпе амăшĕн ачисен туйĕнче ташлама юраман. Ку хайне евĕрлĕ чару пулнă. Ашшĕ е амăшĕ туйра ташласан йывăр хуйха е вилĕме пĕлгернĕ [3].

Хайлавра Слакпуç тăрăхĕнчи юмăç янин мешехине те этнографи телĕшĕнчен хайне евĕрлĕ сăнласа панă. Юмăç пăхтарасси ахаль иртмен, Сетнер амăшĕ уншăн мăшăр чăлхала кĕпе парсан тин старик килĕшет. Вăл ури айне шăрт хурса хай умне хунă укҫа ҫине пăхса илнĕ хыҫҫан Сетнер пирки калама пуçлат. Юмăçсем улталаса янине чылайăшĕ пĕлеççĕ. Вăл халиччен сахал мар юмăç пăхса суйкаласа янă. Поэмăра юмăç хай те аптăраса ўкет, тĕрĕсне каланипе хайĕнчен хай телĕнет.

Поэмăра халăх сăмахлăхĕнче анлă саралнă ытхансем, сăнавсемпе ёненусем, тупмалли юмахсемпе каларăшсем, юрăсем пысăк вырăн йышăнаççĕ. Вĕсемпе автор уйрăм ҫынсен сăнарне, вĕсен ёҫне-хĕлне, кăмăл-туйăмне палăртма, сюжет аталанăвне йĕркелеме усă курать.

Халăх сăмахлăхĕнчи илемлĕхе автор хайĕн хайлавĕсенче анлă усă курать. Ҫичĕ сыпăклă халăх савă виҫи те унăн хайлавĕсенче тикĕс те илемлĕ янăрат.

Ҫапла вара чăваш поэзийĕн классикĕ К.В. Иванов хайĕн пултарулăхĕнче халăх сăмахлăхĕн тĕслĕхĕсемпе тĕплĕ те пĕлсе усă курнă. Унăн хайлавĕсем халăх чĕринчен, шухăш-кăмăлĕнчен тухса пынă. Ҫаванпа та поэзийĕ халăха ҫывăх, анланмалла. «Нарспи» поэма та чăваш литературин историйĕнче яланлăхах халăх произведенийĕ пулса юлат.

Литература

1. Иванов К.В. Ҫырнисен пуххи. 2-мĕш, хушса тўрлетнĕ кăларăм. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1990. 256 с.
2. Лебедева Е.А. Мифологические аспекты поэмы «Нарспи» // Тайна поэмы «Нарспи» и чувашская культура XX века: материалы конференции. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. С. 41–47.
3. Милютин В.А. Почему невозможен танец отца и матери на свадьбе (по поэме К. Иванова «Нарспи») // Современная нарспиана: итоги и перспективы: материалы межрегиональной научно-практической конференции. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2008. С. 61–68.

Е.В. Федотова (Шунашкар, Раçсей)

«ШУЙТТАН ЧУРИ» ХАЙЛАВРИ ХАЛАХ САМАХЛАХЕН ТЭСЛӘХЭСЕМ

Автор исследует образцы устного народного творчества в трагедии К. Иванова «Раб дьявола».

К.В. Иванов сырнă «Шуйттан чури» хайлав тѣпчевсѣсен тимлѣхне тивѣсмен мар [5; 6]. Эпир «Шуйттан чури» хайлаври халăх самахлăхен тĕслĕхĕсем çинче чаранса тăрасшăн. Вĕсем – аслати, шуйттан, пирĕшти, аса сапни çинчен халăхра каланисем, çынсем каласа панисем (народные повествования). Акă, самахран, хайлавра *шуйттан* тата *аслати* çинчен каланисем:

*Ватă юман хыçĕнчен
Шуйттан татах хĕтĕртет:
«Ил укçине, ил туртса!» [4, с. 222–234].*

* * *

*Пичĕш хайĕн шăллĕне
Чиксе хучĕ укçашăн.
Çўлтен кĕр-кĕр аслати
Кĕрлет, вĕркет хаяррăн [с. 224].*

Шуйттан сĕрпе шыври усал-тĕсел шутланать. Халăхра ун çинчен сакан пек каласĕ: *Шуйттан – усал сывлăш. Усал чун. Шуйттансем шывра, шыв тĕпĕнче, сĕр тĕпĕнче, тамăкра пуранасĕ. Çынсене усал, сăтăр тăвасĕ, сылăха кĕртеçĕ. Çын чунне хайсем патне илесĕн. Турăран хăрасĕ. Сылăхсăр çын чунне нимĕн те тăваймасĕ* [7, с. 460]. Шуйттан пандемониум (усал-тĕсел) йышне кĕрет. Пандемониум шутне сĕр айĕнче, шывра, леш тĕнчере пуранакан мĕн пур усалсем кĕресĕ [3, с. 23].

Шуйттан илĕртнипе пичĕш хайĕн шăллĕне укça миххишĕн чиксе вĕлерсен сўлтен аслати хаяррăн кĕр-кĕр кĕрлесе каять. Усал ĕç тунăшăн çилленет, тарăхать, шуйттана парăннăшăн сивлет. Авалхи çынсем шухăшланă тăрăх, Аслати вăл турă (бог грома). Вăл ыра та, хаяр та. *Аслати хайĕн капăр урапипе, вичкĕн учĕсемпе пĕлĕт тăрăх кĕмсĕртеттерсе сўрет, уй-хирсене сұмăр парать, Шуйттана хăвалать. Ана тивертме*

Аслати туррән сиҗем те, аса чул та нур. Вэл вёсене вирхёнтерсе ярсан тёнче кисренет, җёр сурәлать [7, с. 79].
Аслати пантеон (турә йышә) шутне кёрет.

Пиччәшә шәллёне вёлерсе укқине туртса илнәшән саванса ташша ярать, вара шуйттан хайён ёҗәшән, этеме хайён чури тума пултарнашән, саванать.

Пиччәшә туртса илнә укқана епле хута ярас пирки саванса шухәшланә чухне җүлтен сасә илтёнет, *пирёшти* сасси:

*Мёскён этем, мён турән?
Куҗна уҗса пәх, мёскён,
Улмах ёҗуҗ синелле* [4, с. 228].

Пирёшти этеме тәна кёртесшән, хайён йәнәшне әнланса илме пуләшасшән калать җак сәмахсене. Пирёшти – кил-сурта, кил-йыша, җын чунне сыхлакан ыра. Н.И. Ашмаринән «Чаваш сәмахёсен кёнекинче» әна турә тенё: *Тата вәсем пирёшти теҗсә, пире сыхлакан харпәр хай ангёлне калаҗсә, җав турә хай чух кайкәрать тет. Пёр-пёр этем кайсан, вәл час таврәнмасан, әна курәнманәскер, кайкәрать тет. Ана вәсем кирлә чухне пит кайкәрать теҗсә* [2, с. 225]. «Шуйттан чури» хайлавра та пирёшти җынна сасәпа калать. Пирёшти – пананимон (ыр-хаяр) йышне кёрет. Пананимон шутне җёр җинче пуранакан төрлә «ырасем», «элементалсем» кёреҗсә [3, с. 23].

*Сасартыках җил тухать,
Тухса кёрлесе каять,
Пётём җёре кисретсе
Аса шартлатса ярать* [4, с. 228].

Аса җапать, аслати шуйттана пенә аса чулә җитсе үкет. Сиҗем җынна, йываҗа е пурте тивертсен аса җапна теҗсә җавашсем. Н.И. Ашмаринән «Чаваш сәмахёсен кёнекинче» аса җапнине җакән пек җырса кәартна: *Чавашсем аса җапнине урәх төрлә шухәшләҗсә, вёсем: усал пёр-пёр сурта кёрсен Турә вара җав усала җапма хәтланса сурта та тивертсе ярать теҗсә; е пёр-пёр җын җумне җыпқансан җапать теҗсә* [1, с. 117]. Пиччәшне усал җыпәсна, вәл шуйттан чури, җаванпа та әна аса җапать. Шуйттанә сывах юлать, вәл әнсәр этем патне аллисене тәсса юман хыҗёнчен:

*Ахӑлтатать хӑрушӑн,
Тӑнче тӑнне хускатса,
Сут тӑнчене ишес пек,
Аслӑ тӑват кӑтеслӑ
Сутсанталӑка илес пек...* [4, с. 228].

Сапла вара автор хайлава халӑхра каланисене кирлӗ пек шута илсе, халӑх сӑмахлӑхне шалтан пӗлсе сырӑнӑ. Чӑваш сыннин тӑнче курӑмӑнче, кулленхи пурнӑсӑнче аслати, шуйттан, аса сапни, пирӗшти мӑнле вырӑн йышӑнни «Шуйттан чури» хайлавра тата лайӑх курӑнса каять. Турӑпа Шуйттан, Ырӑпа Усал – тӑнчене туса хуракан демиургсем. Ырӑпа Усал тӑнчере ӗмӗр-ӗмӗрех пурӑнасӑсӗ, кӑрешесӑсӗ. К.В. Иванов сырӑн «Шуйттан чури» хайлавра та сакӑ лайӑх курӑнать.

Литература

1. Ашмарин Н.И. Чӑваш сӑмахӑсен кӑнеки. Шупашкар, 1994. Т. 2.
2. Ашмарин Н.И. Чӑваш сӑмахӑсен кӑнеки. Шупашкар, 1999. Т. 9.
3. Егоров Н.И. Чӑваш фольклорӑн проза жанрӑсене ушкӑнласси тата терминологи ыйтӑвӑсем // Халӑх ӑс-хакӑлӗ [Мудрость народная]. 2002. № 1 (8). С. 20–25.
4. Иванов К.В. Сырнисен пуххи. 2-мӑш, хушса тӑрлетнӗ кӑларӑм. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 1990.
5. Кириллов К.Д. Структура конфликта в трагедии «Раб дьявола» // Творческое наследие К.В. Иванова: сб. ст. / ЧНИИ. Чебоксары, 1990. С. 34–46.
6. Родионов В.Г. О борьбе добра со злом (К проблеме коэкзистенции чувашских писателей начала XX в.) // Тайна поэмы «Нарспи» и чувашская культура XX века: сборник материалов конференции. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. С. 61–65.
7. Чӑваш халӑх пултарулӑхӗ. Мифсем, легендӑсем, халапсем. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 2004.

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ

Т.И. Зайцева, М.В. Ившина (Ижевск, Россия)

САТИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ УДМУРТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ*

Общеизвестно, что комедиография подразделяется на разные формы. К примеру, в театральной практике широко используются термины: сатирическая комедия, лирическая комедия, бытовая комедия, публицистическая комедия, водевиль, фарс, пародия, памфлет и др. Заслуживает внимания выделение учеными типов комического: «Первый – комизм элементарный, фарсово-водевильный, не оценочный и не рациональный, искрящийся почти всегда беззаботным весельем, очень часто примитивный. Другой тип – комизм сложный, юмористическо-сатирический, рациональный и оценочный. В пределах этой второй сложной категории комического выделяют обычно две формы – юмористическую и сатирическую, а также соответствующие им два типа творчества: юмористику и сатиру» [4, с. 99]. Не углубляясь в проблематику взаимодействия сатирического комизма с юмором, смехом, фантазией, жанровой гибридизацией и другими составляющими литературного процесса, в рамках статьи попытаемся рассмотреть творчество современного удмуртского драматурга А.Л. Григорьева, в художественно-эстетических исканиях которого наглядно отражаются тенденции усиления сатирического начала в национальных комедийных формах последних лет.

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-14-18009.

А. Григорьев – автор многих драм и комедий, но, пожалуй, ярче всего его мастерство раскрылось в пьесах «Лысву сямен уг толзы синкыли» («Слеза не опадает, как роса», 1985), «Атас Гири» («Григорий Петухов», 1986), «Эмезь кисьмаку» («В малиновую пору», 1994). Следует отметить, что особый отклик и высокую оценку у зрительской аудитории получила его комедия «Григорий Петухов», к которой, кстати, драматург вернулся через двадцать лет и продолжил ее написание – «Матронлэн егит картэз, яке Атас Гири-2» («Молодой муж Матрены, или Атас Гири-2», 2010).

А. Григорьев – драматург, хорошо чувствующий и знающий своего современника. Видимо, именно этим и объясняется то, что почти все его пьесы сконцентрированы на современном материале, в основе их сюжетов – ситуации и проблемы, понятные широкому кругу людей. В перестроечные годы он одним из первых в национальной литературе прямо и непосредственно обратился к изображению сельчанина-удмурта, выбитого из привычной колеи жизни издержками известных реформ. Возможно, не всегда драматург брался за самые острые и актуальные проблемы времени, но каждый раз – жизненно важные, неизменно находя новые повороты в освещении примет современности. Следует отметить, что в отношении нынешних нравственных ориентиров А. Григорьев настроен критически, однако отрицание сегодняшней морали не переходит у драматурга в признание полной абсурдности современной жизни. Убеждения писателя обнаруживают глубокую внутреннюю связь с жизнеутверждающей философией народа. Необходимо также напомнить, что его приход в профессиональную драматургию совпал с противоречивым, неоднозначно оцениваемым нами литературным процессом, начавшимся в стране со сменой всей парадигмы национальных культур постсоветской эпохи. В удмуртской литературе тех лет в творчестве целого ряда начинающих авторов начался пересмотр «старой» художественной модели. В этом контексте пьесы, написанные А. Григорьевым с установкой на обновление традиционных жанровых форм, стали своеобразным связующим звеном между удмуртской драматургией прошлой и новой эпох.

В творчестве драматурга жанр «легкой», или так называемой «веселой», комедии, привычной для удмуртского зрителя, посте-

пенно эволюционирует в комедию, приобретающую сатирическую направленность. Одним из средств такой комедии становится гротеск, обнажающий какую-либо комически абсурдную черту современной действительности. Новые вехи в развитии жанра национальной комедии «девяностых» ознаменовали его пьесы «Григорий Петухов» и «В малиновую пору». Обе пьесы подчеркнута условны, стоят особняком среди произведений удмуртской литературы тех лет, в том числе и драматургии. В первом случае автор определяет свою пьесу как «сатирическую комедию», в другом – «комедию-фарс».

В центр пьесы «Григорий Петухов» выдвинут неординарный образ Гири, во многом определивший удачу этой комедии. Выясняется, что Гири избил бригадира местных «шабашников» Капырьянова (в пер. с удм. – Хапугов), и вскоре в его доме появляются деревенский участковый милиционер Дарья Сергеевна, сам Капырьянов, близкий друг Гири Михаил. Против Гири возбуждают «дело», но тут оказалось, что он внезапно умер, вернее, не умер, а впал в «летаргический сон». Заметим, что одним из главных признаков комической ситуации является прием неожиданности, что подчеркивают в своих трудах классики и современные исследователи [1; 2; 7; 8].

Пьеса «Григорий Петухов» проникнута саркастической иронией, малохарактерной для удмуртской драматургии. Обличительное начало пьесы выражено в эксцентрической, порою даже в клоунадной форме. Так, пришедший по вызову врач Максим Максимович Майталов (Мылов) в действительности является ветеринаром-взяточником. Капырьянов – вожак местной деревенской мафии, каких наши сельчане прежде и не знали. Он очень рад непробудному сну Гири, поскольку парню известны его махинации. Хитренькая Леночка, бухгалтер, постоянно подслушивает чужие разговоры и все это умеючи применяет для собственной выгоды. Блюститель порядка Дарья Сергеевна только и стремится урвать «свой кусок» от жизни. Теща Гири, Лукерья, также искусно использует любую ситуацию в свою пользу: то ей невероятно жаль зятя, то она чрезмерно рада его преждевременной «смерти». Таким образом, можно говорить о том, что впервые в истории удмуртской драматургии

в этой пьесе нет положительных героев, конфликт строится как разоблачение действующих лиц в рамках одного «лагеря». Герои врут, лицемерят, предают и «продают» друг друга. Комедия «Атас Гири» явилась для наших писателей примером того, что не обязательно строить произведение по принципу противопоставления отрицательных и положительных персонажей, но при использовании приемов комического вполне можно смешивать разные полюса, краски, цвета.

Рвачество, чванство, жадность, лицемерие, нахальство и другие отвратительные человеческие качества драматург разоблачает с хорошим чувством художественной меры. Автору удалось выстроить череду ярких юмористических сцен и эпизодов, использовать гротескно-сатирические детали, выстроить художественный мир пьесы по принципу своеобразного перевертыша, фиксирующего тревожный симптом – катастрофическое падение нравственности в современной деревне. А. Григорьев считает, что главной причиной всевозрастающей моральной деградации удмуртской деревни является погоня за деньгами и материальным благополучием. В таком разобщении сельчан писатель видит большую опасность и обрисовывает эту проблему в сатирическом ключе.

В композиционной структуре пьесы «Григорий Петухов» есть вставные эпизоды, интермедии, эстрадные номера. А. Григорьев смешивает в одной пьесе элементы разных жанров: комедии-интриги, комедии-фарса и социально-психологической драмы, умело переходит от смешных сцен к лирическим и драматическим. Это прием, ведущий к обновлению и обогащению традиционных художественных форм. Новые грани национальной комедии, безусловно, раскрывает образ Гири. В облике героя весьма своеобразно проявляются черты фольклорного эпического героя, оттеняющие качества современного героя «из народа», такого бесшабашного и отважного человека нынешнего времени. Лукавый ум и необдуманность поступков, чистая вера и наивные заблуждения – эти и другие противоречивые черты отличают Григория Петухова. Выбор героя наполнил пьесу жизнеутверждающим смехом. Драматургу удалось показать неугомонную решительность героя и вместе с тем явить зрите-

лю ограниченность его знаний и культуры. Гири бросает вызов существующим порядкам современной деревни, но его действия незаконны и стихийны. Несовершенство социальной и юридической системы, внутренняя противоречивость и уязвимость героя приводят к тому, что в финале пьесы Гири оказывается на скамье подсудимых. И еще. Герой имеет «говорящую» фамилию, он наречен односельчанами Атас Гири. «Атас» в переводе с удмуртского языка – «петух», т.е. герой ассоциируется с драчливым петухом.

Драматургом выразительно обрисован определенный склад народного характера современной эпохи. Это с одной стороны. С другой, пьеса А. Григорьева «Григорий Петухов» отражает попытку современной удмуртской драматургии утвердить нового героя, противостоящего беззаконию общества. Не случайно идею возрождения справедливости в деревне Киселево во второй части пьесы «Молодой муж Матрены, или Атас Гири-2» автор связывает с этим же героем.

Ярким явлением в удмуртской драматургии рубежа веков стала и другая комедия А. Григорьева – «В малиновую пору», обозначенная автором, о чем писали выше, как комедия-фарс. Ученые справедливо пишут, что фарс «пренебрегает действительностью» [6, с. 25]. «В малиновую пору» можно назвать пародийно-гротесковой пьесой, сильна мрачная ирония. Главные приемы, используемые в пьесе, – остроумный диалог, меткая реплика, полудетективная интрига.

Сатирический эффект в пьесе «В малиновую пору» во многом создается благодаря тому, что автор нашел новые повороты в использовании художественных приемов, служащих средством создания комической картины действительности. Пьеса начинается с того, что в пору созревания малины Пислегин Африкан уходит на охоту и возвращается со «снежным человеком» в коляске мотоцикла. Гротескность и парадоксальность ситуации остальными героями пьесы воспринимаются как норма, и действие развивается по вполне бытовому руслу. Каждое из действующих лиц исходя из собственной корысти тут же начинает искать применение «зверю». Все они пытаются заключить с Африканом выгодную сделку. Так, жена и дочь Африкана

мечтают о том, как в их хозяйстве будет работать «лохматый зверь», а они поедут в Грецию или в Италию. Зять Шурка задумывает с прибылью продать «снежного человека» и на вырученные деньги купить пивоваренный завод.

За просмотр «снежного человека» семья Африкана со своих же сельчан начинает брать деньги. Зверь пользуется спросом, семья богатеет. Непредвиден финал комедии. «Снежный человек» снимает с себя «шкуру», оказывается, это брат Шурки – Микол. Свой поступок он объясняет безнадежностью житейской ситуации: «...на что кормить, одевать, содержать буду свою семью?» [3, с. 40]. «Разоблачение» усиливает парадоксальность ситуации. Герои пьесы во всех бедах обвиняют чиновников, общество, государственное устройство, но при этом обнаруживается незаконная деятельность их самих: браконьерство Африкана, присваивание колхозных денег Харитоном, алкоголизм Шурки и др.

Пьеса «В малиновую пору» выражает боль людей, утративших представление о перспективе жизни, остро ощущающих отрицательные стороны проводимых в стране реформ. В отличие от традиционной удмуртской драматургии, уделявшей большое внимание противостоянию двух ведущих героев, в пьесе «В малиновую пору» особую значимость приобретает изображение окружающей среды. Именно образ «состояния мира» получает соответствующий резонанс в зрительской среде. Тем не менее в раскрытии негативных сторон жизни, постижении причин и истоков «правды времени» драматург, к сожалению, во многом оказался уязвим. Спектакль завершается тем, что «снежный человек» с ружьем уходит со сцены. «Выстрела» не прозвучало, абсолютно запутано, чего на самом деле хочется этому человеку. Финал спектакля, при всей хорошей оценке пьесы в целом, не был принят и многими зрителями: «Совершенно непонятно, что стало со "снежным человеком". Взяв в руки ружье, он уходит. Все, словно приколоченные, остаются на своих местах. Так заканчивается спектакль» [5].

В 2000 г. пьеса «В малиновую пору» была напечатана в журнале «Кенеш» («Совет»). Интересно то, что автор изменил ее финал. В конце пьесы все действующие лица собираются

вместе и пьют, только сами не знают за что. Вероятно, этой сценой автор хотел подчеркнуть абсурдность жизни, но не во всем справился с «условной действительностью». Половинчатость творческого решения финального эпизода пьесы характерна и для постановки спектакля в 2014 г.

В заключение отметим, что комедия, в особенности сатирическая, трудный жанр, требующий высокого мастерства и таланта. Смешное и сатирическое в творчестве А. Григорьева тесно переплетаются с лиризмом, поскольку драматург не только создает комические персонажи, не только насмехается над пороками и недостатками людей и общества в целом, но прежде всего выражает свое глубокое и искреннее сочувствие к простому человеку.

Литература

1. Аристотель. Риторика. Поэтика / пер. с древнегр. О. Цыбенко, В.Г. Аппельрота. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.
2. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Мн.: Литература, 1998. 1392 с.
3. Григорьев А.Л. Эмезь кисьмаку: кык ёзн комедия-фарс [В малиновую пору: комедия-фарс в двух действиях] // Кенеш. 2000. № 2. С. 28–40.
4. Дземидок Б. О комическом. Пер. с польского. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
5. Ермолина А. «Эмезь кисьмаку» [«В малиновую пору»] // Зечбур. 1994. 12 ноября.
6. Ищук-Фадеева Н.И. Драма вчера и сегодня // Опыты изучения драмы: сб. науч. тр. / сост. Н. Г. Медведева. Ижевск, 2010. С. 5–45.
7. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 183 с.
8. Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. 4-е изд. М.: Либроком, 2011. 314 с.

Ю.Г. Антонов (Саранск, Россия)

ЖЕНЩИНА И ВОЙНА (ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В МОРДОВСКОЙ ДРАМЕ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ)

Усилия писателей, обратившихся к военной теме, в значительной степени направлены на изучение суровых реалий войны, на отражение истинного трагизма и величия ее повседневности. Их произведения не столько о прошлом, сколько о связи времен, о соотношении духовного опыта, накопленного в годы войны, и опыта сегодняшнего. В них вырабатываются новые критерии, необходимые для оценки нравственной сути каждого человека. Внимание авторов сосредоточивается на сложных, глубинных качествах человеческих коллизий, порожденных тяжелейшими обстоятельствами.

Углубляется процесс изображения войны как истории с позиций последней трети XX и начала XXI в. Осмысление прошлого настоятельно требует использования принципов историзма, документализма, художественной правды и морально-этических оценок. В мордовской военной драматургии круг конфликтных ситуаций становится шире, разнообразнее, что «приводит к гносеологическому осмыслению исторических явлений и фактов биографии отдельных лиц, к философской интерпретации субстанциальных проблем бытия» [1, с. 33].

Пристальное внимание драматургов обращено к внутреннему миру героя, к процессам, происходящим в его сознании. Характеры персонажей выявляются по их этическим идеалам и качествам, степени духовной зрелости, поведению в ответственные моменты жизни.

Женщина, прямое предназначение которой продолжать человеческий род, и война, уничтожающая жизнь человека, на первый взгляд, явления несовместимые. Но история показала, что в самое трудное время женщины – прекрасная половина человечества, собрав в кулак моральные и физические силы, наравне с мужчинами стояли на защите родины. Образ женщины, вставшей на защиту родной земли, часто становится не просто

объектом изображения в литературе, а символом негибимой воли в борьбе с врагом.

Освещение проблемы «женщина и война» продиктовано «устремленностью к гармоничному сочетанию подлинного историзма, реальной правды истории и обострившейся потребности извлечь из исторического прошлого уроки, актуальные для современности, осветить день вчерашний опытом сегодняшних мыслей и представлений» [2, с. 312].

Яркие, самобытные национальные женские характеры находят убедительное воплощение в пьесах А. Терешкина («Седьмые сутки пути...», «Сороковины»), Ф. Атянина («Геройхне аф кулсхть» – «Герои не умирают»), А. Пудина («Рубеж») и др.

Так, обращаясь к эпизодам военного времени, в своих пьесах «Седьмые сутки пути...» и «Сороковины» А. Терешкин сосредоточил внимание не на воспроизведении конкретных перипетий борьбы, а на раскрытии душевного мира героев, их мыслей, чувств, переживаний. Пристальное внимание автора к постижению взаимоотношений между событиями войны и человеческими судьбами, к выявлению идейных и моральных истоков победы сочетается с напряженным драматизмом. Пьесы близки прежде всего углубленным психологизмом, неоднозначностью человеческих характеров.

Пьесу «Седьмые сутки пути...» автор построил, опираясь на документальный материал. Действие разворачивается в годы войны на территории, только что освобожденной от немецких захватчиков. Из Мордовии в Белоруссию идет эшелон с зерном, скотом и имуществом. Это – помощь мордовского народа белорусскому. Эшелон сопровождают комиссар Сергей Романов и женщины-колхозницы Анна, Евдокия и Ирина.

Автор изображает своих героев в наиболее драматические моменты, когда раскрывается глубоко гуманная сущность их натуры, цельность и чистота. Взаимоотношения героев в драме автор изображает с глубокой любовью и знанием человеческого характера, испытываемого военным лихолетьем. Двадцатилетнему комиссару Сергею и трем женщинам доверили сопроводить эшелон для жителей освобожденной от оккупантов Белоруссии. У каждого из них своя судьба, свой характер, но всех

связывает вера в победу, стремление выполнить возложенную на них задачу, бесстрашие перед врагом.

Высокой нравственностью, большой душевной красотой наделены женские образы, выведенные в драме. Мудрость женщины-матери помогает Анне находить выход из труднейших ситуаций, возникающих во время следования эшелона. Она с присущим ей душевным равновесием и сердечной теплотой относится к своим молодым попутчикам, помогает правильно ориентироваться в тяжелых условиях прифронтовой жизни, предостерегая от опрометчивых поступков и действий, вследствие которых поставленная задача может остаться невыполненной.

Вот Евдокия решает на отчаянный шаг – накормить коров семенным зерном. Но Анна ее останавливает.

«А н н а. Не дури, Дуська. Семена травить нельзя. Без них жизнь не начнешь.

И р и н а. Надо придумать что-то другое...

Е в д о к и я (*со злобой*). Что другое?!

А н н а. Сережа, сходи к властям. Должны нас понять. Должны помочь» [5, с. 159].

Наибольшей индивидуализации автор достигает при раскрытии образа Евдокии. Эта двадцатипятилетняя женщина с суровой и горькой судьбой, у которой война отняла любимого человека.

«А н н а (*Ткачуку*). Трудно бабе... Весной сорок первого просватали ее... Свадьбу собрались играть. Всей деревней. А тут война. Вскоре и похоронка пришла... Вот и осталась наша Евдокия ни жена, ни вдова, ни невеста...» [5, с. 173].

Моральные качества Евдокии определяются чистым и глубоким чувством патриотизма. Она обладает красивой душой, верным, любящим сердцем, порывом к самоотверженности. Одним из основных принципов при раскрытии образа Евдокии является «принцип внутреннего контраста, когда за внешней колючестью и нетерпимостью обнаруживается нежная душа» [6, с. 154].

«А н н а. Не такая она. Напускное все... Золотое у нее сердце. Вот мы коров везем в Белоруссию. Колхозные они.

А одна, Краснушка, ее личная. Сама на станцию привела. Хоть и семья у них большая. А в дороге, помните? Под Рязанью эшелон с детьми нам встретился. С сиротами. Евдокия весь хлеб, что на дорогу выдали, им отнесла...» [5, с. 173–174].

Чистыми чувствами и глубокой верой в светлое завтра драматург наделяет Ирину. Она, будучи совсем девчонкой, испытала на себе все трудности военного времени. Они не смогли затмить то светлое и нежное, что есть в женщине – умение искренне любить. Ее трагическая любовь к Сергею рисуется А. Терешкиным нежно, с тонкой эмоциональной приподнятостью.

«Р о м а н о в. Не бойся, Ира, все будет хорошо. Слышишь, хо-ро-шо!.. Ира, Ириночка, я...

И р и н а. Не надо, не говори!.. Сережа!.. А знаешь, Сережа, в тот день, когда тебя на фронт провожали, я в соседнее село к гадалке бегала.

Р о м а н о в. И не стыдно!..

И р и н а. Не стыдно, Сережа, ни капельки не стыдно. Очень я за тебя боялась. И никто меня за это не осудит. Никто!

Р о м а н о в (с улыбкой). Что же ворожея нагадала?

И р и н а. А ты не смейся... Страшное она сказала, очень страшное... Сколько слез с того дня пролила...» [5, с. 189].

Жестокая война не щадила никого. Искренняя любовь Ирины и Сергея безжалостно обрывается суровой действительностью, для которой гибель людей – более привычное явление, чем рождение человека.

Жестокая военная машина, обрушившаяся всей звериной мощью на нашу страну, не щадила ни взрослых, ни детей, ни женщин, ни стариков. Правдивое изображение реалий войны и на фоне этих реалий характеров со всеми их положительными и отрицательными качествами является основной задачей А. Терешкина.

Гуманизм людей, борющихся за победу не только на фронте, но и в глубоком тылу, раскрывается в драме А. Терешкина «Сороковины». Пьеса правдиво трагична. Главная мысль ее в том, что «человек должен выстоять в тяжелейших испытаниях и сохранить в себе все лучшее» [6, с. 156]. В развитии драматического действия автор основное внимание уделяет тому, как

крепнет воля человека, развивается чувство коллективизма в военные годы.

Люди тыла у А. Терешкина едины в своих помыслах, не жалея сил, они трудятся ради победы над врагом. Пьесу отличает четкость композиции, живость действия, образность языка. Автор стремится к максимальной концентрации событий на небольшом отрезке времени и пространстве. Его интересует не событийная сторона жизни, а психология людей, течение их мыслей и чувств, проявляющихся в обстоятельствах военного времени. Смысл пьесы – «в утверждении вечных духовно-нравственных ценностей, в обращении к традиционной сфере народной жизни, исторической памяти, к тому ценному багажу, накопленному в общечеловеческом, национальном и индивидуальном духовном опыте» [4, с. 174].

Пьеса «Сороковины» А. Терешкина близка по тематике и образной системе к пьесе Н. Анкилова «Солдатская вдова», где автору удалось создать «галерею живых, ярко индивидуализированных портретов русских женщин-колхозниц, вопреки всем страшным бедам и страданиям продолжавших самоотверженно трудиться, с честью исполнять свой долг перед народом» [3, с. 74–75].

Образы женщин, созданных А. Терешкиным, отличаются правдивостью и реальностью. В их характерах автору удалось раскрыть типические черты настоящих тружениц, отдающих все силы во имя победы. Героинь отличают преданность, бескорыстие, доброта, отзывчивость. Чем больше испытаний обрушивается на них, тем ближе они друг к другу, участливее и добрее к окружающим.

Особое место в пьесе занимает председатель сельского совета Пелагея. В ее образе драматург возвеличивает нравственную стойкость и мужество человека, способность преодолевать трудности. Она всегда среди людей, к ней идут за советом, для каждого Пелагея находит сердечное слово. Она счастлива только тогда, когда приносит пользу другим. «За всех и за все она в ответе» [5, с. 203], – так характеризует ее Екатерина.

Образы Анны и Екатерины в драме не такие запоминающиеся, как Пелагеи, но они несут глубокий идейный и гумани-

стический смысл. С точки зрения психологии автор верно создает два этих женских образа. Екатерина, потерявшая отца и мужа на Первой мировой войне и получившая похоронку на живого сына, не теряет чувства самообладания, она по-прежнему верит в счастливое будущее и, стремясь его приблизить, вносит свой небольшой вклад в общее дело – держит оборону на трудовом фронте.

Интересен в драме образ Варвары. На первый взгляд, она внутренне замкнута. Ее истерзанная душа испытала безответную любовь к Петру. С молчаливым упорством она продолжает любить его. Лишь через девять лет Варвара признается Петру и его матери: «...все эти годы Петра любила. Никого не могу больше. И разве я виновата?» [5, с. 219]. Вопреки жизненным невзгодам и страданиям, Варвара душевно щедрый человек, внутренне цельная натура. Она становится второй матерью для эвакуированной с Украины девочки, делится последним куском хлеба с соседями, стойко переносит жизненные испытания.

В ином плане раскрывается Степанида – женщина, обладающая озорным характером. Под оболочкой развязности скрыта жажда большого чувства. Рано Степанида испробовала горькую вдовью жизнь, тяжело она переживает горечь неосуществившихся надежд. Неудачной оказалась и жизнь с Трифоном, так как она не любила его, а только жалела. Размышляя о своей нелегкой жизни, неудавшейся любви, она ищет, стремится познать смысл существования. В разговоре с Анной Степанида признается, что, будучи замужем, «поняла, что такое полынью любви... Надумала согрешить с Трифоном. Со зла? Просто человек хоть раз в жизни должен испытать из своего, заветного родника. И я решила его напоить. В благодарность за его любовь. Меня-то так любимый не любил. Напоила. После уже похоронки. И не получилось в благодарность, скорей от горя и жалости... А мне той водицы так и не досталось. Где же справедливость» [5, с. 221].

Драму А. Терешкина «Сороковины», кроме ярких образов и стройности композиции, отличает умелая речевая характеристика героев. Язык персонажей индивидуализирован. Интересной особенностью произведения является большое количество пе-

сен, через которые автор передает думы, настроения, внутренний мир героев.

В драмах А. Терешкина, посвященных событиям Великой Отечественной войны, на передний план выходит внутренний мир человека, его моральная ответственность перед самим собой и историей за совершаемые поступки и деяния. Герои мордовского драматурга высокогуманны, художественно правдивы. Они несут в себе морально-нравственные и воспитательные качества, столь необходимые в современном обществе.

Ф. Атянин в своей пьесе «Герои не умирают», отображая события начала Великой Отечественной войны, показывает драматизм ситуации, в которой оказались действующие лица драмы. На оккупированной фашистскими захватчиками территории оказалась обычная сельская семья Пинтиных: Варвара, ее дети Вася, Мария и отец Варвары, шестидесятисемилетний Никанор Парамонович. Война с фашизмом в драме показана не столько с событийной стороны, сколько с позиций внутреннего, духовного мира человека. Для Варвары и ее семьи война – неизмеримое горе и тяжелое испытание. Семья Варвары, как и все население страны, встает на защиту Родины. Каждый человек вносит свою лепту в победу. Кто-то защищает родную землю в действующей армии, кто-то находится на трудовом фронте, в глубоком тылу, а Варвара с односельчанами, оказавшись на оккупированной территории, вынуждены вести партизанскую борьбу.

Никанор Парамонович с внуками уходит в лес и организует там партизанский отряд. Варвара остается среди немцев и вынуждена ради общего дела прислуживать им. В образе Варвары автор изображает характер женщины, которая ради достижения победы над врагом готова вынести любые испытания. Несмотря на издевательства и грубость по отношению к себе, она сохраняет глубокие материнские чувства, любовь к окружающим и теплоту души.

Пьеса волнует искренностью чувств героев, борющихся за свою свободу и счастье, высокими нравственными основами характеров, их идейным единством, которое было главным оружием в Великой Отечественной войне.

Мордовские драматурги, создавая произведения о Великой Отечественной войне, делают небезуспешные попытки рассмотреть характер в трагических обстоятельствах, способствующих духовному и моральному сплочению людей перед смертельной опасностью, достоверно раскрыть конфликты, порожденные условиями войны, оценить победу с современных позиций, сохранить чувство реальной исторической перспективы и преемственности.

Литература

1. Антонов Ю.Г., Шеянова С.В. Историко-биографический жанр в национально-художественном дискурсе Мордовии // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2014. № 1 (81). С. 31–36.
2. Бугров Б.С. Герой принимает решение. Движение драмы от 50-х годов. М.: Сов. писатель, 1987. 368 с.
3. Бугров Б.С. Русская советская драматургия (1960–1970-е годы). М.: Высш. школа, 1981. 286 с.
4. Демин В.И., Шеянова С.В. Концептуально-авторское отражение мира и человека в романе А. Брыжинского «Вечкеманть тусонзо эсензэ («У любви краски свои»)» // Вестник Чувашского университета. 2014. № 1. С. 173–178.
5. Терешкин А. Пьесы. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. 240 с.
6. Чернов Е.И. Драматурги Мордовии. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1991. 192 с.

Н.А. Хуббитдинова (Уфа, Россия)

**УСТНЫЕ ВЕРСИИ ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ: К ВОПРОСУ
О ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ СВЯЗЯХ
(НА ПРИМЕРЕ БАШКИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

При всем многообразии фольклорно-литературных связей нельзя забывать, что они являются двухсторонними. Эту проблему можно было бы рассмотреть в свете теории интертекстуального анализа произведения, когда выявляются соотношения между фольклором и литературой, фольклорными традициями и авторской творческой индивидуальностью. Как утверждает Ю. Кристева, «любая книга в нашей цивилизации представляет собой транскрипцию устной речи, цитирование и плагиат», «даже если при установлении их внеписьменного (устного) происхождения приходится обращаться к книгам», предшествовавшим им [11, с. 154]. В нашем же случае приходится обращаться к художественным традициям устно-поэтического народного творчества, которые предшествуют творческому освоению писателем фольклора в его литературном произведении.

В контексте рассматриваемой проблемы, таким образом, семантическим дискурсом средневекового литературного произведения является фольклор, который в новом тексте цитируется, подвергается стилизации, художественной трансформации и т.д. В этом случае литературное произведение, раз возникнув на лоне фольклора, затем приобретает широкую известность в народе и сохраняется, передаваясь из уст в уста, возвращается к своему первоначальному ядру. Происходит переход «произведений литературы письменной, авторской в устную стихию», при которой могут сохраняться сюжетные линии литературного первоисточника, система образов, композиционный строй произведения, хотя может наблюдаться ряд изменений в именах персонажей, стиле и форме повествования. Другими словами, аспект проблемы междисциплинарных интертекстуальных связей, «закономерности второй половины взаимосвязей литературы и фольклора» в фольклористике и литературоведении не те-

ряет своей актуальности по сей день. Исследование этой обратной связи важно для понимания литературных процессов не только у башкир и татар, но и, как считает Б.Л. Рифтин, у многих народов Востока [13, с. 324]. Поэма тюркско-башкирского поэта Средневековья Кул Гали «Кисса-и Йусуф» (1212), к примеру, до своего издания в рукописной форме была широко распространена среди народов Урало-Поволжского региона. Однако, как утверждают ученые, отдельные сказители, мастера слова перенимали книжный сюжет, «переделывали и пересказывали его, превращая письменное произведение в устное» [6, с. 6–24, 380–443]. Об этом свидетельствуют более ста фольклорных вариантов поэмы, собранные башкирскими и татарскими учеными. О широком распространении известного сюжета среди башкир как в книжной, так и в устной форме бытования говорил еще видный общественный деятель, поэт-просветитель XIX в. М. Уметбаев [17, с. 221].

Если провести сравнительно-сопоставительное изучение поэмы Кул Гали и ее вариантов устных версий, то можно усмотреть интертекстовую связь между ними, присутствие диалога. Причем эта связь ощутима с самого начального этапа – коранического текста суры о Прекрасном Йусуфе, которая наполнена символами и намеками. У Кул Гали в процессе литературной обработки, художественного наращивания сюжета они приобретают реалистические очертания, хоть обрамлены религиозной мистикой и насыщены фольклорными традициями. Позже, с переходом в устную форму бытования, эти черты усиливаются при сохранении основного дискурсного начала. Однако диалог «*между двумя не сводимыми друг к другу, но сходными элементами*» всегда присутствует и имплицитно ощущается [11, с. 139].

О таком традиционном явлении, как обратная связь фольклорно-литературных взаимосвязей, говорит также сборник о пророках хорезмского писателя XIV в. Насреддина бин Бурханеддина Рабгузи «Киссас аль-анбия» («Сказание о пророках»), написанный на основе 21-й суры «Пророки» из священного Корана [10, с. 55–62]. Здесь письменное литературное произведе-

дение также переживало переход в устную форму бытования и продолжило свое существование в сказочном творчестве.

В башкирском фольклоре есть сказка «Как Ерэнсэ-сэсэн невесту для сына искал». Уже из названия сказки понятно, о чем идет речь. Параллели можно найти в казахских, каракалпакских, киргизских сказках о Жиренше-шешене, или Джэренче-чечене, и сказках-анекдотах многих тюркоязычных и ирано- и арабоязычных народов об острослове Абу Нувасе, хитроумном Джухе [4, с. 7].

В упомянутой сказке Ерэнсэ-сэсэн в поиске невесты для своего сына избирает необычный способ: в соседнем ауле подъезжает к дому, где живет девушка, начинает хлестать сына кнутом. На недоуменный вопрос потенциальных невест он отвечает, что, мол, «за послушание», т.е. послушен во всем, все делает только по указке, по подсказке. Когда же девушки восклицали: «Разве человека бьют за послушание? Ведь послушный – значит умный...», Ерэнсэ с сыном уходили прочь. Дошли до последнего деревенского дома, все повторилось. Девушка, услышав о причинах истязаний сына, стала подначивать старика: «Бей, дедушка, его сильнее. Уже егетом (юношей) стал, хватит ему только чужим умом жить, пора и свой иметь». Эти слова понравились старику, и он незамедлительно сосватал умную девушку [4, с. 30].

Данный сюжет без каких-либо изменений наблюдается в сказке «Кисса-и Лукман Хаким», вошедшей в сборник «Киссас аль-анбия» Н.Б. Рабгузи. Если в данной суре речь идет о многих пророках в одном тексте, то о Юнусе, Ибрагиме, Йусуфе, Лукмане говорится в отдельных сурах [10, с. 164–327].

В хикаяте с известным сюжетом сказки вместо Ерэнсэ-сэсэна выступает святой Лукман Хаким. Рабгузи, будучи писателем и творческой личностью, не ограничился строгим словом суры (т.к. в Коране речь идет лишь о том, как Лукман дает наставления своему сыну), а подошел к делу творчески. Он литературно освоил легенду о мудром святом Лукмане Хакиме, построив свое повествование на определенную сюжетную линию и подняв его до уровня художественности. Если в кораническом варианте больше преобладает религиозно-дидактическое нача-

ло, то у Рабгузи, как и в народной версии сказки, – новеллистическое начало [18, с. 53]. Таким образом, вошедшие в книгу сюжеты киссы, образуя художественную законченность, подчинены законам литературного произведения.

Исследователи М.А. Бурангулов, Г.Б. Хусаинов, М.Х. Идельбаев считают, что Ерэнсэ-сэсэн был исторической личностью и еще юношей жил в эпоху правления хана Абулхайра (1730) [5, с. 244]. Другие высказывают предположения, что он жил в XIII–XIV вв. (Р.З. Шакуров), в XVI в. (Р. Насыров), в XIV–XVII вв. (казахский исследователь К. Максетов). По мнению другого казахского ученого Е.Д. Турсунова, Ерэнсэ жил в XV в., во времена правления Жанибек-хана, он считает Жиреншешешена реальным историческим лицом [16, с. 188]. Согласно шежере башкирского племени Юрматы, Жанибек-хан представлен современником Аксак Тимура – Тамерлана (1336–1405) [2, с. 31–53, 180–200], а по новеллистической сказке – Тура-хана [с. 44], годы жизни которого не установлены. Однако он упоминается в эпическом кубаире «Идукай и Мурадым» как ногайский хан, а в эпосе «Бабсак и Кусяк» – как башкирский. «Тем не менее, – писал Р.Г. Кузеев, – он представляет немалый интерес с точки зрения изучения истории Башкирии XIV–XV вв.» [2, с. 199]. Следовательно, мы можем предполагать, что Ерэнсэ-сэсэн жил в этот период. Исходя из этого возникает следующий вопрос: рассматриваемый выше сюжет первично был литературным, затем перешел в фольклор или все же он был плодом коллективного творчества, позже творчески был переосмыслен в литературе?

Что же касается Лукмана, то в древнеарабских сказках, легендах, латифах (в переводе с арабского: анекдот, шутка) он представляется мудрым и бессмертным человеком. Позже, как утверждает М.Б. Пиотровский, он был возведен в ранг святых пророков и увековечен в священном Коране [12, с. 150]. Также он считался прародителем племени карагай-кыпчак [2, с. 199]. Следовательно, можно предположить, что сюжет киссы Рабгузи является наиболее древним, в его центре изначально был легендарный Лукман Хаким. Этот коранический сюжет с доминирующим новеллистическим началом (с эффектом неожиданно-

сти в конце произведения) затем не раз пересказывался в народе в форме сказки. В какой-то определенный момент, в результате различных социально-политических перемен в духовном мире людей, конкретного народа также происходили изменения, переосмысление эстетических ценностей, в произведениях зазвучали социальные нотки. Это также приводило к замене главного героя: вместо святого пророка устойчивое место занял более близкий по духу народу Ерэнсэ-сэсэн – сторонник простого люда и обличитель в основном богачей. В то же время не надо забывать, что новеллистическая сказка, относящаяся к жанровой группе бытовых сказок, была известна еще в Древнем Египте (V в. до н.э.). Их сюжеты вошли в древнее индийское сказание «Махабхарата» (VI–V в. до н.э.), их типологическое сходство мы наблюдаем и в башкирском фольклоре [4, с. 5–13]. Возможно, рассматриваемый новеллистический сюжет о двусмысленно действующем герое с эффектом неожиданности в финале был известен еще в глубокой древности. Став популярным в народе, он проник в Коран с главным героем Лукманом Хакимом, а также распространился среди башкир с известным героем Ерэнсэ-сэсэнном в центре. В данном случае, возможно, речь идет о двоекратной фольклоризации известного сюжета, когда он изначально, будучи плодом устного творчества, перешел в поле литературной деятельности, затем вновь вернулся в лоно фольклора.

Интерес вызывает также то, что об известном из Корана святом Лукмане у народа также имелась одноименная новеллистическая сказка «Лукман Хаким» [3, с. 88]. В одном из произведений Рабгузи этот сказочный сюжет также дан в его художественном переосмыслении [1, с. 61–62]. В данном случае можно вести речь о троичности интертекстуальной связи, когда один и тот же сюжет (либо текст) или образ имеет эксплицитное, дословное отражение в священной книге Коран, в литературе и фольклоре. Этому способствовали различные толкователи и проповедники Корана в своих «Сказаниях о пророках» – «Киссас аль-анбия», где автором одной из них и был Рабгузи, оказывали влияние на формирование местных мифологических сказаний, мифических образов и на развитие религиозного фольклора [7]. Одним из подобных фольклорных произведений,

возможно, являлась вышеприведенная новеллистическая сказка о Лукмане Хакиме, история которой, возможно, и восходит к «Киссас аль-анбия» Насреддина Рабгузи.

Обобщая вышеизложенное, можем сказать, что сюжет литературного памятника Средневековья «Кисса-и Йусуф» Кул Гали стал популярным в народе и начал передаваться из уст в уста, в результате чего образовался вариант его устной версии. Относительно же последнего можно говорить о том, что он изначально мог иметь устную форму бытования и лишь позже был творчески освоен писателем, а затем вновь возвращен в фольклор. Известный из древних памятников сюжет произведения Н. Рабгузи о святом Лукмане Хакиме позже получил широкое распространение у башкир, начав бытовать в жанре новеллистической сказки с обновленным главным героем в первом случае и сохранившимся старым во втором. Однако основная сюжетная линия произведений, их главные идейно-художественные и эстетические ценности сохранились и точно передавались в народе.

Таким образом, литературный памятник, зародившись на основе устной поэзии, художественно перенимал её традиции, сюжеты, мотивы, образы, усиливая фольклорно-литературные связи. При этом взаимосвязь происходила и в обратном направлении, когда письменное литературное произведение продолжало существовать в устной форме бытования, получая тем самым более широкую популяризацию.

Литература

1. Антология башкирской литературы, XIII–XVIII вв. / сост., авт. вступ. сл. М.Х. Надергулов, Г.Б. Хусайнов. Уфа: Китап, 1999. Т. 1. 464 с. На башк. яз.
2. Башкирские шежере / сост., пер. текстов, введен. и коммент. Р.Г. Кузеева. Уфа: Башкнигоиздат, 1960. 304 с.
3. Башкирское народное творчество: Новеллистические сказки / сост., введен. и коммент. А.М. Сулейманова. Уфа: Башкнигоиздат, 1981. Т. 4. 400 с. На башк. яз.
4. Башкирское народное творчество: Бытовые сказки / сост. А. Сулейманов, авт. коммент. Л. Бараг и А. Сулейманов. Уфа: Башкнигоиздат, 1990. Т. 5. 496 с. На рус. яз.
5. Бурангулов М. Завещание сэсна / сост., авт. вступ. сл. Б. Баймов. Уфа: Китап, 1995. 352 с.

6. Гали Кул. Кисса-и Йусуф / перелож. с тюрк. З.Я. Шариповой. Уфа: Китап, 1993. 272 с. На башк. яз.
7. Грязневич П.А. Мусульманская мифология [Электронный ресурс]: URL: <http://www.edic.ru/myth...>
8. Зарипов Н.Т. Дастаны и киссы о любви // БНТ: Эпос: Киссы и дастаны / сост. Н. Зарипов, А. Сулейманов, Г. Хусаинов [и др.] Уфа: Китап, 2002. Т. 6. С. 6–10. На башк. яз.
9. Идельбаев М.Х. Башкирская литература XVIII в. и творчество Салавата Юлаева. Уфа: РИО БашГУ, 2003. 158 с.
10. Коран / пер. с араб., коммент. И.Ю. Крачковского; предисл. к изд. 1963 г. В. Беляева, П. Грязневича. М.: Раритет, 1990. 528 с.
11. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. Г.К. Косикова, Г.К. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
12. Пиотровский М.Б. Коранические сказания. М., 1991. 219 с.
13. Рифтин Б.Л. Литературное произведение и его народные варианты // Теоретические проблемы восточных литератур / ред. З. Берзинг. М.: Наука, 1969. С. 324–332.
14. Сулейманов А.М. Наши киссы и дастаны // Башкирское народное творчество: Эпос: Киссы и дастаны / сост. Н.Т. Зарипов, А.М. Сулейманов, Г.Б. Хусаинов [и др.]. Уфа: Китап, 2002. С. 380–443.
15. Татарское народное творчество: Дастаны / сост., авт. вступ. сл. Ф.В. Ахметова. Казань: Таткнигоиздат, 1984. 383 с. На татар. яз.
16. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. Алма-Ата: Наука, 1973. 216 с.
17. Уметбаев М. Ядкар / сост., авт. вступ. сл. Г.С.Кунафин. Уфа: Китап, 2011. 344 с.
18. Хуббитдинова Н.А. Эволюция фольклорного образа в повести Т.С. Беляева // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. Вып. 33. Филология. Искусствоведение. № 22(160). С. 138–141.
19. Хусаинов Г.Б. Эпоха, литература, писатель. Уфа: Башкнигоиздат, 1978. 431 с. На башк. яз.

Я.Г. Сафиуллин (Казань, Россия)

ОСОБЕННОСТИ МЕЖЛИТЕРАТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Понятия «литература» и «коммуникация» в современных научных исследованиях нередко ставятся рядом. Вплоть до конца прошлого века такого не наблюдалось. В ближайшей к теории литературы науке – лингвистике – коммуникация является традиционным термином. Не исключено, что в скором будущем коммуникация станет одной из заметных категорий и в теории литературы, особенно в том её разделе, где изучаются межлитературные взаимодействия. К этому теорию литературы подталкивает и культурология, в терминологическом словаре которой коммуникация широко представлена.

Под влиянием средств массовой информации происходит изменение роли и места литературы среди других видов искусства и в обществе в целом. Культура становится все менее и менее литературоцентричной. Мы не можем утверждать, что эстетические вкусы большей части общества формируются и теперь литературой, как это происходило в прошлом веке. Печатная продукция, в формах которой литература существует, теснится зрительными, звуковыми и другими средствами эстетической информации. Все это дает повод одним исследователям говорить о «кризисе чтения» как симптоме культурной деградации, другим, таким как канадский ученый М. Мак-Люэн (1911–1980), например, считать происходящее сейчас с литературой началом освобождения человека от диктата письменности в культуре. Коммуникация изменяет не только место литературы в современной культуре, перераспределяя роли между носителями художественной информации, но активно воздействует и на природу самой литературы.

Одним из заметных показателей влияния коммуникации на литературу являются изменения в триаде «автор – произведение – читатель». Они происходят в каждой из составляющих этой триады, но особенно глубоки и сравнительно легко наблюдаемы в последней из них. Теперь читатель более чем когда-

либо свободен в выборе литературного произведения. Электронные СМИ позволяют ему делать это легко, быстро и без заметных материальных затрат. К его услугам, например, электронные библиотеки, некоторые книги, заказанные по Интернету, обходятся ему дешевле, чем продаваемые в магазинах, он имеет доступ также по Интернету ко многим литературным журналам, альманахам и т.д. Он волен ограничиваться собственной трактовкой прочитанного, находить в Интернете статьи и другие материалы, поддерживающие его взгляды на литературу, может участвовать в дискуссиях и даже вступать в переписку с автором прочитанного им произведения и др.

Традиционная роль посредника между читателем и произведением в лице учителя в школе, преподавателя в вузе, библиотекаря, членов семьи и т.п. падает, она замещается СМИ. Большинство современных читателей предпочитает быть с произведением один на один, без вступительной статьи к нему, без комментариев, сопровождающих его содержание, без сведений о его авторе, стране, времени написания, языке оригинала, если оно переводное. По словам итальянского исследователя У. Эко, это «новая практика восприятия художественного произведения», когда оно, будучи изолированным от автора, от привязанности к темам и идеям, месту и времени своего написания, становится просто «открытым произведением». «Открытое произведение» – это актуализированное произведение, в котором читатель ищет, находит ответы на свои и его времени вопросы. Оно не окончательное, с замкнутым в себе *каноническим* содержанием произведение, в нем – потенциальные смыслы, обнаруживаемые креативным читателем. Так возникает новая «коммуникативная ситуация», «новое отношение между созерцанием и использованием произведения искусства» [3, с. 64].

То, что литература диалогична по своей природе и взаимодействия в триаде «автор – произведение – читатель», а также между разными литературами предопределены этой ее особенностью, показал в своих работах еще Бахтин, хотя к коммуникации как к исследовательской категории он не обращался. В сферу гуманитарных наук коммуникация как понятие стала проникать значительно позже. Словосочетание «литературная

коммуникация» содержит в своем значении противоречие: литература диалогична, коммуникация монологична. В диалоге – признание каждым из его участников другого (иного, чем он сам) и совместный путь к знанию, смыслу, не обязательно завершающийся согласием. Коммуникация монологична, потому что передача и прием информации сопровождаются разделением транслирующей информацию и воспринимающей ее сторон, которые могут попеременно меняться местами. Цель коммуникации – знание. Не столько путь к нему, сколько оно само в виде результата, достижение в нем согласия между коммуникаторами.

Современные средства массовой коммуникации оказывают активное влияние на межлитературные взаимодействия. Условно можно выделить две тенденции в этом влиянии. Первая из них ускоряет, облегчает уже известные и ставшие традиционными формы таких взаимодействий. В частности, возросла возможность связей между писателями разных стран, упростилась миграция тем из одних литератур в другие, становится все более свободным обмен жанровыми и другими формами творчества, а также языковыми особенностями литературных произведений и др. Вторая тенденция сравнительно нова, мало изучена и, соответственно, требует большего внимания к себе. Новые возможности, предоставляемые читателям современной коммуникацией в выборе, восприятии, оценке произведений литературы, а также ограничения, которыми она в состоянии подчинять читателей себе, действуют в сфере не только отдельно взятой литературы, но и так называемых «межлитературных взаимодействий».

Сущность коммуникации такова, что она предрасположена к тому, чтобы сократить расстояние между произведением и читателем, доставить его ему как можно быстрее и с меньшим числом и объемом всего того, что может его сопровождать (в виде вступительных статей, комментариев и т.п.), то есть экономически наиболее выгодным образом. Именно так издаётся теперь большинство переводов на русский язык зарубежных авторов. Основная масса такой литературы (детективы, шпионские, женские романы и т.п.) и не нуждается в своем сопровож-

дении критическими, исследовательскими и другими материалами. Она стереотипна по содержанию и доступна для понимания практически любым читателем. Она для него такая же, как и отечественная, но только переводная, что, впрочем, не имеет, с его точки зрения, почти никакого значения.

Коммуникация изменяет не только отношение читателя к произведению, но и само произведение. Выражается оно в том, что произведение становится для читателя *текстом*. Под произведением имеется в виду то, что произведено автором и носит следы своей зависимости от него (его индивидуальности, взглядов на мир, манеры письма и т.д.). Содержание произведения не замкнуто только в себе, оно есть концентрация, продолжение, трансформация и т.п. и того, что имеет место за пределами произведения и с ним связано, то есть с тем, что принято называть *контекстом*. Место, время, интеллектуальные и другие конкретные обстоятельства, при которых было создано произведение и началось его самостоятельное существование, представляют интерес не только с исторической точки зрения. Они помогают разнообразить и наши современные представления о нем. Коммуникация же тяготеет к *деконтекстуализации* литературного произведения, к освобождению его от автора, от связей со временем написания, от последующей собственной истории и др. Внимание читателя сосредоточивается на тексте, производящем содержание при активном участии его сознания, на содержании, ограничиваемом кругом его представлений, кругом идей его времени.

Деконтекстуализация (превращение литературных произведений в тексты) оказывает сложное и противоречивое по своему значению влияние на взаимоотношения разных литератур в воспринимающем их сознании. С одной стороны, разные литературы, отлученные от своих национальных контекстов, легче контактируют в одном пространстве, оказываются более простыми переходы от одной из них к другой, читатель может ограничиваться только чтением текстов, не утруждая себя обращением к дополняющей его занятии информации. С другой – деконтекстуализация расширяет поле того общего, что возможно в разных литературах, усредняет и упрощает это общее. Она

способна нивелировать различия между разными литературами на тематическом, содержательном и формальном уровнях творчества и в целом ограничивать или даже прекращать межлитературные взаимодействия, в ходе которых происходит обмен художественными ценностями, обогащающими участвующие в них стороны. Возрастающее влияние коммуникации на взаимоотношения между разными литературами, направленное на то, чтобы преодолевать, разрушать границы между ними, сопровождается образованием так называемой панлитературы, стоящей над национальными литературами и основанной на стандартных темах, идеях и формах творчества. Панлитература призвана удовлетворять эстетические потребности массового и в основном элементарного уровня, она равно доступна для всех читателей независимо от национальных различий.

Существуют общие и связывающие разные литературы коммуникативы (к примеру, в виде содержательных и формальных показателей произведений), они повторяются в разных литературах. Разные литературы функционируют в условиях взаимовлияний и *заимствований*. Опыт французского классицизма, например, транслировался во многие европейские, в том числе и в русскую, литературы. Социалистический реализм в своей устойчивой тематике, канонизируемых образах и идеях и др. внедрялся в разные национальные литературы Советского государства в основном через воздействие на них русской литературы. Теория и практика современного западного постмодернизма быстро распространились (благодаря в первую очередь средствам массовой коммуникации) в литературы многих регионов мира.

Другая причина существования межлитературных коммуникативов видится в изначальном, присущем человеку вообще (независимо от его расовой, национальной, социальной и т.п. принадлежности) способе художественного освоения мира, в частности в мифологическом. В мифах различных народов есть совпадения в темах, сюжетах и мотивах даже там, где при их возникновении не было связей между культурами, к которым они относятся. Известно, что начало словесного

искусства – в мифах, которые до сих пор продолжают оказывать на него влияние.

Приведем еще одно распространенное, особенно в западной культурологии, объяснение того общего, что *универсалии* бытуют в разных культурах и литературах. Принадлежит оно Ясперсу, полагавшему, что в современной человеческой культуре продолжают действовать универсалии, которые образовались еще в так называемое им «осевое время» (между 800 и 200 гг. до н.э.). По его мысли, в этот период в Китае, Индии и на Западе независимо друг от друга, но в одном направлении и содержании развивался процесс осознания человеком себя и своего места в мире. Ясперс пишет: «Тогда произошел самый резкий поворот в истории. Появился человек такого типа, какой сохранился и по сей день. В эту эпоху были разработаны основные категории, которыми мы мыслим и по сей день. Во всех направлениях совершался переход к универсальности» [4, с. 32–33].

Все отмеченные выше тенденции, обосновывающие то общее, что есть в разных литературах, имеют место в отечественной филологии нашего времени, но актуализируются по-разному. Так, в последние годы растет внимание к понятию *концепт*, которое наделяется функцией коммуникатива между разными литературами. В них повторяются, к примеру, такие концепты, как «надежда», «вечность», «путь», «любовь», «страх» и др. Многим ученым «концепт» представляется понятием удобным и плодотворным при исследовании межлитературных взаимодействий. Начало концептов можно вести от мифологического сознания, от «осевого времени», изменения в нем объяснять межлитературными влияниями и т.п.

Современная коммуникация воздействует на место литературы среди других видов искусства, влияет на ее функционирование в сознании читателей, расширяет возможности взаимодействий между разными литературами. Однако литература только на одном из уровней своего существования выполняет коммуникативные функции. Поэтому вряд ли целесообразно сводить литературу к коммуникации, а последнюю оценивать как генеративную категорию в теории литературы.

Без активного участия коммуникации уже невозможно представить будущее межлитературных взаимодействий, с нею связываются надежды на успехи в их эволюции, и она же вызывает опасения как инструмент, посредством которого возможно выравнивание разных литератур по общему для них образцу.

Литература

1. Аминова В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами. Казань: Изд-во КГУ, 2010.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
3. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.
4. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Изд-во полит. лит., 1991. International Encyclopedia of Communications. Univ. of Pennsylvania – Oxford Univ. press. N.Y.; Oxford, 1989. Vol. 1–4.

Т.И. Зайцева, И.Ф. Павлова (Ижевск, Россия)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО УДМУРТСКОГО ПИСАТЕЛЯ Л.С. НЯНЬКИНОЙ*

Характерные особенности удмуртской детской литературы точно описала уральский литературовед Е. Харитоновна: «Удмуртской поэзии, предназначенной для детской аудитории, думается, свойственна особая камерность переживаний и чувств, образов и мотивов. Важным оказывается то, что лежит в тайниках памяти, что происходит в глубине души – там, где все еще длится детство» [9, с. 195–196]. Известно, что у настоящего детского писателя, по крайней мере, два возраста. Он видит мир глазами ребенка, но понимает его как взрослый, т.е. во всеоружии ума, опыта, знаний. Не случайно классик детской литературы С.Я. Маршак писал: «У меня не один возраст, как полагается человеку, а какая-то смесь возрастов. Мне и за семьдесят, как по паспорту, и тридцать, и двадцать, и шесть» [1, с. 219].

У Лидии Степановны Нянькиной, уже сложившейся как автор нашего времени, хороший дар – умение вживаться в детский возраст и жить одновременно в нескольких ипостасях. Она вошла в удмуртскую литературу в начале девяностых, когда уже плеяда известных писателей – О. Четкарев, Н. Самсонов, П. Куликов, У. Бадретдинов, В. Ар-Серги – активно работала над обновлением выразительно-изобразительного потенциала национальной литературы. Первые произведения Л. Нянькиной выделялись тогда из общего национального литературного потока и одновременно как бы фокусировали, делали более приметной общую тенденцию времени, стремление литературы преодолеть мерки социально упорядоченного мира, уйти на другие глубины, прорваться в иные миры» [2].

Детские произведения Л. Нянькиной публикуются в республиканских удмуртских журналах «Ашальчи», «Инвожо»,

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-14-18008.

«Кенеш», «Кизили», в русскоязычном журнале «Луч». Сотрудничество еще в школьные и студенческие годы с пионерской газетой «Дась лу!» (ныне «Зечбур!»), работа в республиканском детском журнале «Кизили» («Звездочка») стали для нее отправной точкой создания произведений для детей. Большую популярность ей как детскому автору принесли сборники стихотворений «Косьтэй но кыстыбей» («Костик и блинчик») [4] и «Ческыт комеч» («Вкусный колобок») [8], вышедшие в 2009 г. в издательстве «Удмуртия».

Именно в творчестве для детей проявились индивидуальные черты писательского дарования Л. Нянькиной: искренность интонации, любовь к ребенку и понимание его психологии, юмор, умение разжигать фантазию маленького читателя. Самое главное, она верит в отзывчивость своего читателя к шутке и веселью, в его – не видит ничего страшного, а смеется вместе с ним.

Истоки своеобразия лирики Л. Нянькиной, с одной стороны, связаны с фольклором, с другой – с привнесением в удмуртскую детскую поэзию современных оборотов, метафор. Неповторимости лексического состава, метафоричности, ритмическому богатству ее стихов могут позавидовать многие наши поэты. Она умело использует многогранные художественные возможности классического детского стиха – доступность, комичность, лирическую глубину, многомерность. Такие стихи как бы растут вместе с читателем, становясь старше, он понимает их все глубже, серьезнее.

Для многих детских стихов Л. Нянькиной характерна интонация добродушной насмешки, словно бы скрытой в каждой ее строчке. Иногда кажется, что в стихе воплощается сама поэтесса-ребенок с ее озорным и в то же время несколько ироничным отношением ко всему происходящему и даже к своей собственной «детской» персоне. Прирожденная веселость, юмор оптимистически настроенного человека, который умеет смеяться над самим собой, близки детскому мироощущению. В чем же особенность юмора автора? Парадоксальность ее смеха в том, что она не смешит детей специально, напротив, рассказывает серьезно, сосредоточенно. Она может недоумевать, спрашивать,

искать сочувствия. Дети при этом смеются. Именно так написаны стихотворения «Бобо», «Виль пально» («Новое пальто»), «Великан Степан» и др.

*«Ку будо ини меда? –
Асьлэсьтыз юа Лада. –
Ымдурме, синлысьёсме,
Сыче потэ буяме!
Кытын лакез апайлэн,
Помадаез – мамалэн?
Оломар ваньзэ вато,
Утчаськи ке ведь – шедто!»*

[8, с. 13]

«Когда же вырасту уж я? –
Спрашивает Лада сама себя. –
Губы, ресницы
Так хочется мне покрасить!
Где лак сестры,
Помада – мамы?
Что-то все припрятано,
Поищу и все найду!»

(Здесь и далее перевод наш. – Т.З., И.П.)

Стихотворение «Мадам Лада» согрето теплым, серьезным, наивным юмором, проникнуто знанием детской психологии.

У каждого стиха есть своя мелодия. В детской поэзии Л. Нянькиной своя иронически-шутливая, разговорная интонация. Нередко в ее лирических строках звучат отголоски частушек, поговорок, считалок, дразнилок, народных шуток, афоризмов. Сочетание народной поэзии с писательским мастерством плюс знание психологии ребенка делают лучшие стихотворения Л. Нянькиной понятными, легкими, запоминающимися с первого чтения. К примеру, стихи про Наташу («Наташа-тамаша») звучат легко и весело, выстраиваются в своеобразную дразнилку:

*Ма, Наташа-тамаша,
Бабыса од жадьы-а?
Шунды ымнырдэ веша,
Султы, Нати, шуыса.
Э, Наташа-тамаша!* [8, с. 5]

Ой, Наташа-тамаша,
Не устала ото сна?
Гладит солнышко лицо,
Приговаривая: «Вставай, Наташа.
Эх, Наташа-тамаша!»

Фольклорные мотивы, перенятые от детских народных считалок, пестушек, потешек и творчески обработанные, встречаются в стихах в виде повторений первых строчек. К примеру, «Вели-вели-великан», «Зечы-зечы-зечыран», «Куча, куча, кучапи» и т.д. Благодаря обилию такого плана тавтологий, рифм, несложностей мотивов, эти стихи быстро запечатлеваются в памяти ребенка, являются хорошим средством занимать и забавлять детей. Развитие фольклорного образа в некоторых произведе-

дениях Нянькиной идет по линии детализации, т.е. придания ему предельной конкретности, предметной зрительности:

*Куча, куча, кучапи,
Мон тон кадь ик пичи пи.
«Я, зечбур, вай кикьдэ,
Паллянзэ овол – бурзэ!»
Куча, куча, кучапи,
Тон но пи ук, мон но пи!
Монэ цуо Исьтапан,
Кушем нимы – Барабан [8, с. 18].*

Кутя, кутя, кутеночек (шеночек),
Я, как ты же, маленький ребеночек.
«Ладно, здравствуй, дай лапку,
Не левую, правую!»
Кутя, кутя, кутеночек,
Ты ребенок, я ребенок!
Меня зовут Исьтапан,
По прозвищу – Барабан.

Детские сборники Л.С. Нянькиной «Косьтэй но кыстыбей» и «Ческыт комеч» в 2013 г. были отмечены премией Программы родственных языков (Эстония) в номинации «детская литература» [3].

Интересны прозаические произведения Л. Нянькиной для детей. Так, в рассказе «Тол Бабайлэн саламъсыз» («Подарки Деда Мороза») [7] повествуется об ожидании детьми праздника Нового года и прихода Деда Мороза. Это ожидание сказки, какого-то чуда, которое присуще детскому восприятию. В описании всего этого Л. Нянькина умеет искусно воспроизвести бытовую естественность детской речи, согреть необычным отблеском иронии, а резкая смена ракурса изображения придает повествованию множество дополнительных оттенков, образам – неожиданную причудливость.

Воспитательное начало детских книжек Л. Нянькиной достигается не наставлениями, а глубиной проникновения во внутренний мир ребенка, правдой, с какой писатель изображает достоинства и пороки современного мира, его конфликты и поиски духовного. Для еще не сложившегося детского характера и мироощущения особенно нужны морально-нравственные понятия. Потому писатель и считает, что рассказы для детей должны учить нравственности, доброте, честности, человечности, именно это и должно быть показано крупным планом. Особо примечательны в этом плане рассказы «Письпу йлыын возьмаськон» («Ожидание на верхушке дерева») [6], «Кырси» («Зять») [5] и др.

Л.С. Нянькина – писатель большого творческого дарования, и поэтому читатель вправе ожидать от нее новых книг и новых произведений, открывающих новые жанровые возможности для удмуртской литературы, адресованной детям и подросткам.

Литература

1. Григорьев К. Поэт и закройщица : Переписка С.Я. Маршака с Г.И. Зинченко // Октябрь. 1979. № 3. С. 212–221.
2. Зайцева Т.И. Удмуртская проза «новой волны» // Удмуртская правда. 1998. 8 июля.
3. Лауреаты литературной премии // Fenno-Ugria. URL: <http://www.fennougria.ee/index.php?id=19958> (дата обращения: 3.10.2014).
4. Нянькина Л.С. Косьтэй но кыстыбей [Костик и блинчик: стихи]. Ижевск: Удмуртия, 2009. 24 с.
5. Нянькина Л.С. Кырси // Кизили. 2013. № 9. С. 10–11.
6. Нянькина Л.С. Письпу йылын возьмаськон // Кизили. 2011. № 4. С. 6–7.
7. Нянькина Л.С. Тол Бабайлэн саламъёсыз // Кизили. 2012. № 11–12. С. 8–9.
8. Нянькина Л.С. Ческыт комеч [Вкусный колобок: стихи]. Ижевск: Удмуртия, 2009. 24 с.
9. Харитонова Е.В. Образ мира в удмуртской детской литературе // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература : национальное развитие и региональные особенности: Материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И.А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г.: в 3 т. / сост. А.В. Подчиненов. Екатеринбург, 2012. Т. 3. С. 194–198.

Г.Н. Гареева (Уфа, Россия)

ПСИХОЛОГИЗМ В СОВРЕМЕННЫХ БАШКИРСКИХ РАССКАЗАХ

Важность бережного отношения к человеческой душе, необходимость чуткости, внимания со стороны окружающих к судьбе каждого, необходимость улучшения микросреды подчёркиваются и в ряде рассказов башкирских писателей, в которых посредством высвечивания духовного мира персонажей достигается яркое отражение нравственного содержания действительности, проникновение в суть жизненных явлений. Отражение внутреннего конфликта, происходящего в глубинах человеческой души, предопределяет широкое применение в этих произведениях возможностей психоанализа.

В произведениях малой эпической формы динамика внутренней жизни героев отчетливо выражена, посредством детального описания оттенков, нюансов чувств, мелких звеньев эмоциональной цепи создается непрерывное течение процесса душевной деятельности. Рассказ как жанр характеризуется оперативностью, гибкостью, подвижностью, способностью «уловить приподнятый, возвышенный момент человеческой жизни». В нем весомость и меткость содержания достигаются за счет художественных параллелей, иносказаний, образно-экспрессивных средств. Рассказы в основном освещают актуальные проблемы современности, основное действие в них порождается острым жизненным конфликтом. По своей художественной природе рассказ отображает одну сюжетную конфликтную ситуацию, столкновение взглядов, жизненных принципов, противоборство характеров. По идейно-тематической широте, эстетической содержательности, по возможности проникновения в жизнь, по динамичности сюжета и глубине раскрытия характера героя рассказы Н. Мусина, Ш. Янбаева, Ф. Исянгулова, Б. Рафикова, Р. Баимова, С. Шарипова, А. Аминева, М. Идельбаева, Ф. Рахимгуловой, М. Садыковой и др. представляют собой мно-

гообразный и многогранный, яркий и красочный художественный мир.

Герои рассказов Ш. Янбаева – простые, обыкновенные люди, ничем особо не выделяющиеся, но на фоне самых обычных и даже заурядных ситуаций раскрываются их светлый внутренний мир, прекрасные душевные качества. В рассказе «Два подарка» непонимание дочерью чувств родной матери порождает в душе Мархабы-апай переживания. Старая сумка, когда-то подаренная любимым мужем-фронтовиком, дороже ей любого ценного подарка, с ней связаны самые светлые воспоминания. А дочь стыдится перед подружками из-за старой сумки, с которой мать приезжает ее навещать. Психологический конфликт между матерью и дочкой, приведший Мархабу-апай к мучительным переживаниям, воспринимается и как конфликт между старшим и молодым поколениями, выражающийся в определении духовных ценностей, в душевной глухоте взрослых детей к чувствам родителей.

Рассказы Р. Султангареева часто строятся по своеобразному сюжетно-композиционному приему. Герои рисуются в предельно напряженной, критической ситуации, которая заставляет их пересмотреть свои жизненные взгляды, нравственную позицию, осмыслить прожитую жизнь, осознать ошибки и определить свои действия в будущем. Так, в рассказе «Хидият-агай» поднимается проблема утраты доброты, чуткости во взаимоотношениях между людьми, что нередко создает неизлечимые раны в душах окружающих. В начале простодушный, наивный, как ребенок, Хидият предстает безвольным, мягким, слабым человеком, неспособным постоять за себя. На людские насмешки он даже не может дать подобающего ответа. Во время игры, затеянной после работы молодежью, Хидияту поручают спеть песню. Отказы этого человека не принимаются в счет. И Хидият поет. Наступает неожиданная концовка – глубокое душевное потрясение людей после пения Хидията. В общей психологической обрисовке состояния людей, в том, как они уступили дорогу Хидияту, в разительном изменении выражения лица, внешнего облика Мырдагали, только что насмеявшегося над одно-

сельчанином – в этом психологическом подтексте содержится глубокое уважение к Хидияту, угрызания совести за нанесенные обиды такому человеку. Песня с совершенно новой, до этого незнакомой стороны показывает Хидията. Раскрывается душевная тонкость, внутренняя красота внешне неказистого человека, которого впервые открывают для себя и герои рассказа, и читатель. Простое, в то же время драматическое событие нарушает прежнее душевное состояние людей, устоявшееся надменное отношение их к своему односельчанину. Неожиданность финала проявляется именно в психологии самого Хидията, в психологии окружающих людей. Но она воспринимается мотивированной благодаря малозаметным психологическим деталям, кратким характеристикам, штрихам. Неожиданный поворот сюжета, внезапное раскрытие образа с совершенно другой стороны делают рассказ увлекательным, эстетически действенным.

Если герой рассказа «Невыполненное завещание» даже под воздействием сильного нравственного потрясения, обострившейся работы совести оказался не в состоянии изменить систему ценностных ориентиров, то герой рассказа «Его зовут Абдрахманов» неизмеримо выше его по своей внутренней силе, способности противостоять жизненным невзгодам и победить. В начале этого произведения изображается душевный спад, даже отрешенность от жизни Абдрахманова. Весь мир кажется ему опустылевшим. После одной неудачи на работе у нефтяника-буровика начинается цепь неприятностей. Раньше всегда ходивший в передовиках опытный, уважаемый всеми буровик тяжело переживает каждую неудачу на рабочем месте. Вдобавок ко всему узнает о неверности жены. И вот опять авария на буровой. Мысли о ней на миг затмевают все прежние переживания героя. В другой же момент, она, дополнив череду неприятностей, усиливает его старые переживания. То, что таилось до последнего момента в глубине души героя, с необратимой, взрывной силой вырывается наружу и заполняет все его существо, горькая обида затмевает сознание. Вникнув в причину аварии, Абдрахманов думает уже совершенно о другом: «Да, он, кажется. Действительно дошел до того места, докуда должен был

дойти, все, что нужно было сделать, сделано, все, что нужно было обдумать, обдумано, прожито, можно сказать. Все идет к этому. Теперь уже между жизнью и смертью, кажется, достаточно одного шага». Но сильная натура Абдрахманова не поддается душевной депрессии. Внезапно появляется твердая решимость, желание испытать себя на прочность, свои возможности. Устранение им аварии воспринимается и как неожиданный выход из душевного кризиса, освобождение героя от тягостных переживаний, житейских неудач. После того как поднял колонну, Абдрахманов поднимается на самый верх вышки. «Чем выше поднимаешься, тем больше вышка становится узкой, лестница высокой, земля отдалается, а душа возвышается». Таким образом, финал рассказа представляет разрешение внутреннего конфликта, внезапное возвращение к герою ощущения радости жизни, красоты бытия, то есть изменение в психологии.

В рассказе Т. Тагирова «Портрет» освещается та же острая проблема взаимоотношений людей, исследуется суд совести героя, запятованную оказанную ему помощь, его жестокое равнодушие к человеку, которому он обязан жизнью. В начале произведения показывается художник Ахмет, достигший больших творческих успехов, окруженный славой. Неожиданно полученное им письмо от незнакомой женщины, вернее, давно забытой, и портрет солдата, написанный руками Ахмета, явились причиной внезапно нахлынувших воспоминаний. Память героя восстанавливает военное прошлое. Перед ним встает образ Шамсетдина, искреннего, простодушного, готового всегда броситься на помощь товарищу даже перед смертельной опасностью. В ткани произведения чтение письма и воспоминания героя поочередно сменяются. Чтение письма сопровождается выражением чувств героя, которые передаются интонацией, мысленным повторением отрывков из письма. Отражается сложный процесс, происходящий в душе героя. В письме рассказывается о судьбе Шамсетдина, о его тяжелом ранении при спасении товарища. Его теплые слова о своем командире Ахмете звучат теперь для героя как суровый приговор. Как ни странно, когда он читает воспоминания Шамсетдина о своем коман-

дире, о том, как он понимает, чувствует красоту, готов прийти в любую минуту на помощь товарищу, Ахмет сам начинает вспоминать Шамсетдина, его поступки. Оказывается, те качества, которыми тот охарактеризовал своего командира, в большей степени принадлежат самому солдату.

В произведении показывается смена одного чувства другим, душевное состояние героя передаётся посредством деталей, штрихов, внутренних монологов, воспоминаний. Вначале, при получении письма, Ахмет испытывает к солдату просто теплые чувства. А в процессе чтения письма появляется чувство удивления по мере раскрытия перед ним его лучших человеческих качеств. Он узнает, что Шамсетдин в письмах к Сахибьямал советовал, как облегчить жизнь, поддерживал теплым словом, а вовсе не похвалялся своим геройством. Чувство удивления Ахмета перерастает в глубокое уважение: он узнает, что, будучи прикованным к постели, Шамсетдин сохранил большое жизнелюбие, сохранил светлые воспоминания о командире, который и забыл о существовании спасшего ему жизнь солдата. Чувство уважения сменяется чувством досады, а затем стыда перед боевым товарищем. Мысль о том, что он в неоплатном долгу перед человеком с большим сердцем, заставляет героя браться за новую картину – портрет солдата Шамсетдина, который должен стать главным делом его творческой жизни. Наступает неожиданный финал. Когда-то надменно относившийся к своему ординарцу, Ахмет открывает все его прекрасные человеческие качества. Достигший славы, больших успехов уважаемый человек ловит себя на мысли, что сам не смог по-настоящему оценить эти качества, не смог подняться на ту ступень нравственности, на которой стоит солдат Шамсетдин. Таким образом, и в этом рассказе неожиданная перемена наступает именно в психологии героя.

Как видим, даже в пределах малой эпической формы динамика стремительна, остро ощутима. Возникновение чувства, развитие его и переход в другое чувство последовательно прослеживаются. В рассказах находит отражение важный, значительный момент душевного движения, катарсиса, пересмотра

персонажами своих жизненных, нравственных критериев под воздействием внешнего события. Кульминацией движения характеров является качественно новое состояние души героев. Показ одного из значительных, ярких отрезков жизни человека, «звена в цепи психологического процесса» [2, с. 61], является средством огромного эстетического воздействия.

В рассказе А. Аминова «Ворота» обыкновенный предмет – закрытые ворота – превращается в выразительную психологическую деталь, способную отразить замкнутый, запертый на все ключи от окружающих духовный мир людей, живущих за этими воротами. Герой рассказа Хуснулла, хозяин прекрасных новых ворот, неизмеримо рад от одной только мысли, что с воротами заживет вольготно, уединенно, отгородившись от чужих радостей и бед.

Слова, высказанные мастером после окончания работы («только не живи с закрытой душой!»), оставили сомнения в душе хозяина ворот, омрачили его радость. Он растерялся при виде старика Исянбая, корчившегося в предсмертных муках, услышал осуждающие слова односельчан и даже ощутил холод, повеявший от благоустроенного двора, от красивых ворот, но все эти чувства (стеснение, неловкость) в его душе долго не задерживаются. Хуснулла, превратившись снова в «конторского работника», уверенными шагами направляется к своему дому. Таким образом, на духовное обновление героя (даже после трагической ситуации) нет надежды.

Рассказы Т. Сагитова «Предел», Б. Рафикова «Вешние воды», как и повесть В. Астафьева «Печальный детектив», отличаются жестокостью в отражении явлений сегодняшней жизни. В первом из них дошедший до предела в своей бездуховности, низости сын пытается продать родную мать овдовевшему старику (при живом отце!), чтобы получить «новенькую машину». Во втором рассказе сын, задавив человека машиной, пытается свалить вину на родного отца. Откуда столько кощунства, где его корни, когда и почему начала разъедать души чад пагубная коррозия – об этом тяжелые думы матери и отца.

Рост равнодушия в людях, отчужденности в их отношениях, постепенное исчезновение понятий вечно святого, недостижимого из сознания и душ людей, преклонение перед властью имущими, богатством – об этих чуждых, вредных для общества явлениях, отравляющих психику молодежи, с глубокой обеспокоенностью пишут наши прозаики. Как видим, эти актуальные проблемы, принимающие всё большую остроту в 80-х гг., находят отражение в первую очередь в жанре малой эпической формы.

Литература

1. Гареева Г.Н. Психологизм в башкирской прозе 1960–1980-х годов. Уфа: РИЦ БашГУ, 2012. 136 с.
2. Хатипов Ф. Духовный мир героя. Казань, 1981. С. 61.

С.В. Шеянова (Саранск, Россия)

ФУНКЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО АНТРОПОНИМА В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО МОРДОВСКОГО РОМАНА

В отечественном литературоведении сложилась богатая традиция изучения ономастического пространства художественного целого, поэтической антропонимики, этимологии имени. Исследователи [1] эксплицируют ряд эстетических функций поэтического антропонима: социально-оценочную, контекстно-стилистическую, характерологическую, идентификационную, номинативную, эстетическую, мифологическую, символическую, композиционную (перспективация), деконструктивную, концептуальную, и это дает возможность утверждать, что имя является полифункциональной поэтической категорией.

В мордовском литературоведении проблемы художественной антропонимики являются периферийными. Между тем антропонимическая лаборатория национальных писателей, пути и способы создания именной системы – весьма интересная литературоведческая проблема, решение которой способствует выяснению различных аспектов поэтики произведения, выявлению специфики индивидуально-авторского стиля.

Ономастическое поле художественного текста своеобразно отражает национальную историю, этнокультуру, специфику мировосприятия людей в разные этапы общественно-исторического развития. Данная функция поэтических антропонимов прослеживается в романе К. Абрамова «Пургаз» [2], в котором имя, кроме художественно-эстетической, выполняет информационно-познавательную роль – представляет сведения о социально-бытовой и культурной сфере деятельности древних эрзян. К примеру, читатель узнает, что после замужества настоящее имя женщины в доме мужа забывали и давали ей новое имя, наиболее полно раскрывающее черты ее характера, внешний облик или положение в семье (Вежава – «веженсь ава» – самая младшая по возрасту женщина (жена), Мазава – «красивая женщина», Рузава – «русская женщина» и др.). Роль антропони-

мов в пространстве романа заключается, таким образом, не только в различении (идентификации) индивидов, но и в создании социально-оценочного аспекта характеристики персонажей и формировании идейно-образного поля исторического повествования в целом.

Именная система романа А. Доронина «Кочкодыкесь – пахся нармунь» («Перепелка – птица полевая») [5] мотивирована, на наш взгляд, художественной логикой произведения, воссоздающего жизнь мордовской деревни рубежа 1980–1990-х гг. В тексте наиболее часто встречаются общеупотребительные имена героев, имеющих прототипов, – Иван, Павел, Игорь, Трофим, Ольга, Виктор и др. В данном случае характерологическая роль имени, сознательный подбор автором антропологической лексики подвергаются сомнению, однако не следует забывать высказывания П.А. Флоренского об интуитивном характере творческого процесса, о том, что выбор имени писателем «происходит не вполне сознательно, и поэт, опираясь на интуитивно добытое им имя, сам не вполне знает, как дорого оно ему. Но, тем не менее, не следует преувеличивать эту несознательность поэта: оно не правило. Во многих случаях вдохновение знает, что делает, – не только протекает с необходимостью, но и отдает себе отчет в своей необходимости» [8]. В этом аспекте интересен образ Розы Рузавиной. Из контекста ясно, что героиня отличается внешней и нравственной красотой, она добросердечна, отзывчива, горда. Внутренняя сущность героини совпадает с семантикой имени – красивого, благородного цветка. Художественная логика имени в данном случае, на наш взгляд, раскрывает глубину нравственности человека. Таким образом, правомерно говорить о характерологической функции имени, одновременно выступающего отражением собственно авторских личностных измерений сущности героини.

В романе «Перепелка – птица полевая» наблюдается и иная функция поэтического антропонима. Правомерно говорить о резком контрасте между семантикой имени персонажа и его характером. Древнееврейское имя «Захар» определяет своего носителя как человека добродушного, уравновешенного, лишённого негативных эмоций, честного, ответственного, участ-

вующего в решении чужих проблем. Характер и поведение алчного, жестокого лесничего Захара Киргизова абсолютно контрастируют с вышеупомянутыми качествами. В данном случае очевидна деконструктивная функция имени, причем деконструкции подвергается не имя, а связь «имя – характер». Призванный заданием имени творить добро во имя людей, Киргизов на каждом шагу разрушает, уничтожает, убивает живое. Заложённая в имени программа не смогла реализоваться. Отсюда – мифологический мотив отмщения: за содеянное зло природа отбирает жизнь у лесничего.

В антропонимическом пространстве романа А. Брыжинского «Вечкеманть тусонзо эсензэ» («У любви краски свои») [3] нет откровенно «говорящих» и «кричащих» имен, хотя, как писал в свое время Ю.Н. Тынянов, «в художественном произведении нет неговорящих имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно» [7, с. 186–187]. Автор использует часто встречающиеся имена – Петр, Наташа, Иван Егорович, Лиза, Виктор, Борис, Анна, имена представителей старшего поколения – Перфил, Тимофей, Серафим, Даниил, Марфа, Варлам. Однако в тексте встречаются и редко употребительные – Владислав, Руфина, Фаина. Возможно, редкость уже подразумевает индивидуализацию героев. В случае с Руфиной Романовной – это единственное средство инициализации персонажа. Имя главного героя Петра Паксяськина найдено точно, беспроблемно. «Петр», как известно, от греческого слова – «крепкий, как камень, скала». Имя ассоциируется с постоянством, надежностью, его носитель – уверенный в себе, трезвомыслящий человек. «Фамилия Паксяськин соотносится с трудовым началом, народной жизнью, деятельностью, близостью к земле. Прослеживается связь между именем, чертами характера героя и его судьбой – быть крепким хозяином на земле, с упорством добиваться намеченной цели» [10, с. 333].

В антропонимическую формулу «Фаина Викторовна» входят часто употребительное отчество и колоритное имя, которое перетягивает на себя акцент. «Фаина» в переводе с греческого – «сияющая». Этимология имени в данном случае оправдывает

себя: Фаина – скромная девушка, сияющая внутренней чистотой. «Фаина» фонетически созвучно слову «фауна», соотносясь со всем естественным, беззащитным, хрупким (подвергшись нападению бандитов, героиня погибает при родах). В тексте чаще встречается форма «Фаина Викторовна», через нее проявляется социальный статус героини (учительница), ее восприятие другими персонажами, кроме этого, номинация выражает определенную позицию нарратора. Форма имени «может выражать близость, дистанцированность, отчужденность» [4, с. 140]. В данном случае, на наш взгляд, формула «имя + отчество» в авторской речи демонстрирует некую неоправданную «холодность» рассказчика к своей героине.

В романе «У любви краски свои» применяются прозвища: Афродита, Зевс, Аполлон, Дионис, Апостол. По справедливому замечанию Ю.А. Карпенко, «прозвища ярко эмоциональны и экспрессивны, ибо обладают эмоционально-оценочной функцией. Они наглядно демонстрируют процесс перехода познанных и отобранных фактов объективной реальности в эмоционально-оценочные художественные образы...» [6, с. 35]. В романе А. Брыжинского прозвища являются самостоятельными образованиями, они не зависят от официальных имен персонажей, не выносимых в ономастическое пространство романа, обладают, несомненно, экспрессивно-оценочной семантикой. Литературные теонимы, вызывающие в сознании читателя определенные мифологические образы и представления, подвергаются деконструкции, в результате которой превращаются в прозвища с негативно-ироническим оттенком. Таким образом, имя в романе «У любви краски свои» выполняет номинативную, идентификационную, характерологическую, эмоционально-оценочную, деконструктивную функции, репрезентует реализующийся в частных судьбах макромир произведения.

В романе «Тесэ ды Тосо» («Здесь и Там») [9] Е. Четвергов, на наш взгляд, сознательно подбирает имена своих героев – Вяяна и Валдай. Прежде всего, по фонетическому звучанию имена состоят из гласных, сонорных и звонких звуков, созвучны по звуковой инструментровке. Автор использует редко встре-

чающиеся, в настоящее время неупотребительные имена, скорее всего, они являются плодом вымысла самого автора.

Имя «Вяна» – производное от эрзянского слова «вий» («сила»). Связь между именем и судьбой героини прямая: это сильная женщина, которая пережила много горя, смерть близких, потерю родных людей, разочарование, обман, однако внутренняя сила помогла ей выстоять, не ожесточиться, не сломаться. В данном случае имя становится характерологической категорией: оно диктует характер. Внутренняя сущность Валдая также совпадает с семантикой, заложенной в имени: «валдо» в переводе с эрзянского – «светлый, радостный, яркий; *перен.* символ истины, счастья, свободы». Однако роль имени в романе «Здесь и Там» не ограничивается, на наш взгляд, характерологической функцией, становится гносеологической и концептуальной категорией, посредством которой автор решает глубокие экзистенциальные проблемы бытия.

В современном мордовском романе используются в основном имена с «погашенной» этимологией, вряд ли писатели сознательно ориентировались на их значения на греческом и римском языках. Однако соотношение имени, характера и судьбы таково, что характер диктует имя, а имя – характер и судьбу. Для мордовского романа характерно «предсказание именем судьбы» персонажа. Национальные писатели используют концептуальные, характерологические, социально-оценочные, номинативные, композиционные возможности имени, подчиняют эстетическую систему антропонимов решению жанровостилевых, художественно-философских, национально-этических и общечеловеческих проблем.

Литература

1. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста. Изд. 2-е, испр. М.: Либроком, 2009. 224 с.; Воронова И.Б. Текстобразующая функция литературных имен собственных (на материале эпических произведений XIX–XX вв.): дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000. 226 с.; Карпенко М.В. Русская антропонимика. Конспект лекций спецкурса. Одесса, 1970. 42 с.; Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. 1986. № 4. С. 34–40; Ковалевская Е.Г. Слово в тексте художественного произведения // Аспекты и приемы анализа текста художественного

произведения: межвуз. сб. науч. тр. Л., 1983. С. 70–87; Подольская Н.В. Теория и методика ономастических исследований. М.: Наука, 1986. 121 с; Ревзина О.Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика, 1988–1990. М.: Наука, 1991. С. 172–192; Синенко В.С. Имя и судьба // Филологические науки. 1995. № 3. С. 14–22; Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. Изд. 2-е, испр. М.: ЛКИ, 2007. 368 с.; Суперанская А.В. Имена: история и современность. М.: Таус, 2003. 271 с.

2. Абрамов К. Пургаз: кезэрень пингде евтнема. Саранск: Мордов. кн. изд-вась, 1988. 480 с.

3. Брыжинский А. Вечкеманть тусонзо эсензэ: роман на морд.-эрзя яз. Саранск: Мордов. кн. изд-вась, 2004. 320 с.

4. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста. Изд. 2-е, испр. М.: Либроком, 2009. 224 с.

5. Доронин А. Кочкодькесь – пакся нармунь: роман на морд.-эрзя яз. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1993. 380 с.

6. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. 1986. № 4. С. 34–40.

7. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды / сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. М.: Аграф, 2002. С. 167–188.

8. Флоренский П.А. Имена [Электронный ресурс]. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/florensk> (дата обращения: 12.03.2015).

9. Четвергов Е. Тесэ ды Тосо: сермасо роман, келей евтнема ды евтнемат. Саранск, 2013. С. 3–180.

10. Шеянова С.В. Современный мордовский роман (1980–2000-е гг.): типология, проблематика, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. Саранск, 2014. 446 с.

К.В. Яданова (Горно-Алтайск, Россия)

ГЕРОИЧЕСКОЕ СКАЗАНИЕ «КОЗЫН-ЭРКЕШ» Н.У. УЛАГАШЕВА

Героическое сказание «Козын-Эркеш» записано алтайским поэтом, прозаиком, собирателем фольклора Павлом Васильевичем Кучияком в 1939 г. от знаменитого сказителя Николая Улагашевича Улагашева [3, с. 45]. Оно на сегодняшний день известно только в его репертуаре. Версией эпоса «Козын-Эркеш» является более распространенное среди алтайских кайчы сказание «Көзүйке и Байан» (Козуйке и Байан).

С.С. Каташ, проведя сравнительно-сопоставительный анализ казахских и алтайских версий сказания, приходит к выводу, что эпос «Көзүйке и Байан», в отличие от «Козын-Эркеш», более близок к казахскому «Козы-Корпеш и Баян-Слу». Он выдвигает гипотезу о заимствовании текста сказания из казахского фольклора. «Однако мы считаем, что это заимствование было не прямым, а опосредованным. Передатчиками текста оказались сибирские татары и телеуты, находившиеся в близком контакте с алтайцами и казахами» [4, с. 91; 5, с. 80].

М.П. Грязнов полагает, что алтайские героические сказания сохранили более архаический облик и, по-видимому, близки к древнему эпосу, известному нам только по нескольким случайно дошедшим до нас примерам отражения его в древнем изобразительном искусстве [2, с. 28]. Как видим, героическое сказание «Козын-Эркеш» является одной из версий древнего сказания, бытовавшего в фольклоре многих тюркских народов.

В настоящей статье рассмотрены в сравнительном аспекте тексты сказания «Козын-Эркеш» в различных издательских редакциях.

Впервые сказание «Козын-Эркеш» (2000 стих. строк [6, с. 245]) опубликовано на языке оригинала в 1941 г. в сборнике героических сказаний, записанных от Н.У. Улагашева, «Чёрчөктөр» («Сказки»). Все тексты, вошедшие в этот сборник, литературно обработаны П.В. Кучияком: «Алтай-Буучай», «Ак-Тайчы», «Ёс-кюс-Уул», «Козын-Эркеш», «Кёзюйке», «Кёкин-Эркей», «Сынару». Тексты сказаний набраны кириллицей, алтайские звуки

переданы русскими буквами: например, *ö – ё, ý – ю, j – дь* и т.д. Вступительная статья о героических сказаниях Н.У. Улагашева написана литератором А.Л. Коптеловым [3]. В том же году вышел сборник героических сказаний Н.У. Улагашева «Алтай-Буучай» в переводе на русский язык, под редакцией А.Л. Коптелова.

В результате сверки этих двух текстов нами обнаружены некоторые расхождения в их содержаниях. Мать Козын-Эркеша всячески пытается уговорить сына от поездки во владения Караты-каана, три раза перебегает ему дорогу, каждый раз превращаясь в различных зверей: в черную выдру, в черную лису, в пестрого тигра. Сын не прислушивается к уговорам матери, нарастает конфликт сына с матерью. В тексте-переводе Козын-Эркеш, сильно рассердившись на мать, проклинает ее [8, с. 207–208]. После того, как проклятие сына исполнилось, мать проклинает сына. А.Л. Коптелов об этом эпизоде пишет: «В нашей поэме мать, боясь потерять сына, пыталась остановить его и удержать от этой, по ее мнению, безумной затеи. Жестоко оскорбленная сыном, она произносит свое проклятие. Это едва ли не единственный в ойротском (в алтайском. – *К.Я.*) фольклоре обостренный конфликт между матерью и сыном. Как правило, богатыри относятся к своим родителям с большой любовью, уважением, преданностью» [8, с. 385]. В алтайском тексте эпизод проклятия Козын-Эркешем матери отсутствует.

Возникает вопрос: почему текст оригинала и текст перевода в этом месте расходятся? А. Коптелов в примечании к тексту сказания упоминает, что от Н.У. Улагашева записан вариант эпизода, и приводит фрагмент из алтайского текста, переведенный на русский язык (отрывок из текста оригинала представлен нами выше). Исследователь далее пишет: «Но при этом варианте становится непонятным крайний гнев матери, завершившийся проклятием своего сына» [8, с. 385].

Не имея под рукой рукописного текста на языке оригинала, записанного П.В. Кучияком от Н.У. Улагашева, трудно что-либо предположить о тексте сказания. По-видимому, текст эпоса, опубликованный на алтайском языке, был литературно обработан П.В. Кучияком, поэтому имеются расхождения с текстом-переводом. Вероятно, П.В. Кучияк решил в алтайском тексте

убрать эпизод проклятия Козын-Эркешем матери и заменить на другой, более смягченный вариант конфликта сына с матерью. Очевидно, А. Каланаковым сделан подстрочный перевод литературно не обработанного рукописного текста сказания, который затем был переложен на поэтический лад Е. Березницким. Поэтому в переводе сохранился эпизод о проклятии батыром матери, который в литературно обработанном тексте на языке оригинала был убран и заменен на «смягченный» вариант.

Эпизод проклятия матерью сына присутствует в обеих редакциях. Он всплывает в конце сказания, в сцене оживления героя, который имеется в обеих редакциях. Пастух, батыр Караты-каана, Кодур-Уул убивает Козын-Эркеша; Байым-Сур, хитростью расправившись с Кодур-Уулом, пытается оживить Козын-Эркеша. Не в силах воскресить любимого, Байым-Сур, потеряв покой, днями и ночами стенает в отчаянии. Вдруг появляется седой старик – отец батыра, пытается воскресить сына, но безуспешно. Седой старик сообщает: «Проклятье матери, видно, сильно». Появляется старушка-мать, повторно проклинает сына и исчезает. Байым-Сур оживляет Козын-Эркеша с помощью ножа, с которым связана жизнь героя [7, с. 150–151; 8, с. 233–234].

В сказании «Козын-Эркеш» конфликт матери с сыном сильно заострен, мать становится заклятым врагом сына. На наш взгляд, эпизоды взаимных проклятий сына и матери не мотивированы. Вероятно, в изначальных вариантах древнего сказания эпизод проклятия относился к другим героям, в других мотивированных ситуациях. По-видимому, в алтайском сказании «Козын-Эркеш» древний мотив проклинания сохранился, но был привнесен в конфликт матери с сыном. Для уяснения причины проклятий необходим подробный сравнительно-сопоставительный анализ всех известных на сегодняшний день в фольклоре тюркских народов вариантов и версий сказания «Козын-Эркеш».

Несоответствия в содержании двух редакций встречаются и в эпизоде пира во дворце Караты-каана. Приняв приглашение тестя, Козын-Эркеш собирается в ставку хана. Байым-Сур просит, чтобы батыр не пил отравленной молочной водки – аракы, а выливал в кожаный сосуд – тажуур, спрятанный

у него за пазухой. В тексте-переводе: «Байым-Сур красавица / В красную ниточку превратилась, / В колечко свернувшись, / На груди богатыря спряталась» [8, с. 221]. В алтайском тексте Козын-Эркеш, попрощавшись с Байым-Сур, едет на пир один.

Далее в тексте-переводе говорится, что во время пира «Козын-Эркеш богатырь / Желтый яд незаметно / За пазуху выливал, / Каждый раз губы кривил, / Будто арака горькой ему казалась. / Байым-Сур, красной ниточкой / На груди его затаившись, / Ташаур ему подставляла [8, с. 223]. В алтайской редакции Козын-Эркеш, по-видимому, с помощью колдовства «закрыв глаза» присутствующим, переливал отравленную водку в тажуур, спрятанный за пазухой [7, с. 139].

Возможно, П.В. Кучияк, литературно обрабатывая текст сказания на языке оригинала, решил убрать фрагмент о превращении Байым-Сур в «красную ниточку» и о ее помощи Козын-Эркешу во время пира в ставке хана. Превращение Байым-Сур в какой-нибудь чудесный предмет вполне возможно, т.к. в тексте сказания в обеих редакциях в дальнейшем действии сюжета она спасает героя, превратившись в мышку. Козын-Эркеш также обладает способностями оборотничества: обернувшись в паршивого, неприглядного бедняка тастаракая, появляется в ставке Караты-каана.

В конце сказания Козын-Эркеш с прекрасной Байым-Сур и братом Бачыкай-Кара, уничтожив войска Караты-каана и победив злобного хана, забирает весь его скот и народ, чудесным способом помещает их в карман. По дороге Козын-Эркеш берет горсть песка и, бросая в сторону владений Караты-каана, произносит заклинание: «С черными мыслями Караты-каана / К земле, к становищу пристань, / В живых никого не оставляй! / Всю землю покрой!» [7, с. 156].

В переводе сказания слова заклинания не приведены, только говорится, что «Козын-Эркеш богатырь / Горсть песка взял, / Через плечо далеко бросил» [8, с. 239].

Как видим, героическое сказание «Козын-Эркеш» насыщено древними формами заклинаний, проклятий. По-видимому, первые редакции сказания (на алтайском и русском языках) готовились

по рукописному тексту на языке оригинала. К сожалению, нам неизвестно о судьбе рукописного архива П.В. Кучияка.

Героический эпос «Козын-Эркеш», опубликованный на языке оригинала в 1941 г. в сборнике «Чёрчөктөр», в числе других сказаний Н.У. Улагашева в 1959 г. был переиздан во втором томе серии «Алтай баатырлар» («Алтайские богатыри»). Составитель тома – доктор, профессор, фольклорист С.С. Суразаков. В редакционную коллегию издания входили С.С. Суразаков, С.С. Каташ, В.С. Кыпчаков [1].

Во второй редакции алтайский текст сказания также претерпел литературную обработку, в некоторых местах, по-видимому, по усмотрению редакторов были опущены стихотворные строки, части из эпизодов сказания. Эпизоды проклятия матерью сына вовсе убраны. В конце сказания во фрагменте оживления Козын-Эркеша удалены отрывки о появлении седого старика – отца батыра – с целью воскрешения сына и о появлении старушки-матери. В первом издании (1941) батыр Бачыкай-Кара, брат Козын-Эркеша, два раза делает попытки оживить героя: в первый раз машет перед Козын-Эркешем белым платком, обладающим чудодейственной силой, но батыр полностью не исцелился, тогда Бачыкай-Кара едет искать другие снадобья, через некоторое время возвращается с целебной водой (аржан) и чудесными лекарствами. В издании 1959 г. приведен только отрывок первой попытки оживления Козын-Эркеша батыром Бачыкай-Кара, о поиске Бачыкай-Кара целебных лекарств не упоминается.

Далее в повторном издании пропущены фрагменты о том, как Козын-Эркеш, расправившись с Караты-кааном, чудесным способом поместил в кармане народ и скот хана, также пропущен эпизод заклинания Козын-Эркешем владений Караты-каана.

Таким образом, во второй редакции (1959) текст сказания «Козын-Эркеш» на языке оригинала претерпел существенные изменения: убраны эпизоды проклятия матерью сына, что привело к ослаблению конфликта матери с сыном; сокращена сцена оживления героя (не упоминается о появлении покойного отца батыра, о появлении матери, о поездке Бачыкай-Кара за целебными лекарствами), из текста опущены отрывки о том, как батыр чудесным способом поместил в кармане скот и людей

Караты-каана, о заклитии героем владений Караты-каана; прослеживаются и другие небольшие пропуски стихотворных строк.

В 1985 г. сказания Н.У. Улагашева, вошедшие во II том серии алтайских богатырских сказаний «Алтай баатырлар» (1959), были переизданы на алтайском языке в сборнике «Алып-Манаш». Сказание «Козын-Эркеш» было переиздано в том же варианте, без каких-либо изменений [9]. В 2006 г. «Козын-Эркеш» наряду с другими сказаниями Н.У. Улагашева также переиздан без изменений на языке оригинала в сборнике «Баатырлар» («Богатыри») [10]. Героическое сказание «Козын-Эркеш» на алтайском языке издавалось четыре раза: в 1941, 1959, 1985 и 2006 гг., в переводе на русский язык издано в 1941 г. На сегодняшний день имеется единственный перевод сказания на русском языке – поэтический перевод Е. Березницкого [8].

Литература

1. Алтай баатырлар / сост. С.С. Суразаков. Горно-Алтайск, 1959. Т. 2. 340 с. На алт. яз.
2. Грязнов М.П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // АСГЭ. Вып. 3. Л., 1961. С. 7–31.
3. Каташ С.С. «Козын-Эркеш» и «Козы-Корпеш и Баян-Слу» (К вопросу сопоставительного изучения алтайского и казахского эпоса) // Ученые записки Горно-Алтайского НИИЯЛИ. Вып. 2. Горно-Алтайск, 1958. С. 39–54.
4. Каташ С.С. Алтайские варианты эпоса «Козы-Корпеш и Баян-Слу» // Народный эпос «Кузы-Курпес и Маян-Хылу»: сб. ст. / под ред. А.Н. Киреева и А.И. Харисова. Уфа, 1964. С. 89–97.
5. Каташ С.С. Мудрость всегда современна: Статьи об алтайском фольклоре. Горно-Алтайск, 1984. 128 с.
6. Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. М., 1985. 256 с.
7. Улагашев Н.У. Чёрчэктёр. Ойрот албатынын эпозы. Ойрот-Тура, 1941. 239 с. На алт. яз.
8. Улагашев Н.У. Алтай-Бучай. Ойротский народный эпос / под ред. А. Коптелова. Новосибирск, 1941. 407 с.
9. Улагашев Н.У. Алып-Манаш: Алтайские героические сказания / сост. 3. Шинжина. Горно-Алтайск, 1985. 392 с. На алт. яз.
10. Улагашев Н. Баатырлар / под ред. Б.Я. Бедюрова, И.И. Белекова, С.Б. Каинчина, Б.В. Кортина [и др.]. Горно-Алтайск, 2006. 659 с. На алт. яз.

Л.Р. Сагидуллина (Уфа, Россия)

О НЕКОТОРЫХ ПРИЕМАХ, СОЗДАЮЩИХ ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР Г. АЙГИ

Местом наиболее полного и яркого проявления уникального свойства языка – создателя картины мира – является художественный текст, в котором отражается специфика мировосприятия и его воссоздания тем или иным автором.

Нас в первую очередь интересуют поэтические тексты. «Поэтический текст – моделирующее образование: он не отражает, а творит свою реальность, он создает некоторый возможный мир» [3, с. 21]. Изучение, интерпретация поэтических текстов делают возможным представить мир в индивидуальнов-авторской проекции и тем самым обогатить его.

Встреча с «субъективным образом объективного мира», созданного Геннадием Айги, в определенной степени напоминает встречу с инопланетянином. Впрочем, если каждый автор рождает собственный мир, то такая встреча должна восприниматься не как чудо, а как естественное явление. Если же такие встречи нас редко радуют, то причина, скорее всего, в том, что миры, рожденные разными авторами, бывают очень похожими друг на друга и воспринимаются как нечто вторичное, напоминающее клоны. Ты живешь, испытывая жажду по новым смыслам и новым формам, и уже начинаешь довольствоваться тем, что есть. И, когда уже не осталось надежды, вдруг (на первый взгляд – вдруг!) – нежданно долгожданная встреча. Незнание, узнавание и непонимание, тяга к мирам, к которым уже успела привыкнуть, постепенная работа над собой – и сложное, тяжелое, но от этого более радостное объяснение. Возможно, это только попытка объясниться, попытка притронуться к ручке двери от вселенной Айги.

Если мы принимаем взгляд Нортропа Фрая, который в качестве основных компонентов поэзии называл лепет и смысловые каракули, а их источником – чары и загадку [2, с. 89], то поэзия Г. Айги может стать наиболее полной иллюстрацией данной позиции.

Поэзия Айги – не столько предметная поэзия (хотя он свободно и активно оперирует не только эмотивными частицами, но и существительными и глаголами), сколько поэзия символов, сигналов, намеков. Даже в тех случаях, когда явления, действия номинируются, Айги в стихотворном контексте отдает предпочтение местоимениям – словам с сигнальным значением, на этой основе рождается недосказанность, неопределенность, тайна; происходят смысловые скачки – трансформации.

Известно, что в поэзии «случайные» свойства звука и ритма систематически воздействуют на мышление, так как именно средства фонопэтики способствуют созданию неповторимой ткани поэтических текстов с их «лепетом и смысловыми каракулями». Среди исследователей творчества Г. Айги общепризнанной считается роль гласных в его поэзии. Невозможно не согласиться с мнением: «Язык Геннадия Айги начинается с а» [1, с. 13]. «А» – долгий, открытый, сильный, широкий, самый звучный по шкале О. Есперсена звук. А. Белый, описывая звуки с точки зрения психологического и эмоционально-символического характера, утверждал: «Звук ”а” – белый, летящий открыто; многообразие раскрытия рук выражают его; полнота души – в нем: благоговение, поклонение, удивление; порыв к свободе; воспринимающее начало есть “а”» [3, с. 70]. В стихах Айги звук «а» выполняет самостоятельную функцию образа-символа: это свет, луч, чистота, величие. По образному мнению Айги, «а – бог среди звуков... а – единица Руси» [1, с. 138]. В то же время звук «а» у поэта нами воспринимается и как элемент разговорной речи. В стихах Айги «а» – зачин диалога поэта с миром, с Богом, с космосом, с самим собой. В одном случае, звук «а» – намек на продолжение предыдущей мысли, в другом – антитеза к предыдущей, но не видимой, а только предполагаемой, представляемой нами части диалога. Кроме того, если вспомним символы звуков речи М. Чехова, то «а» Айги – руки, широко раскрытые или/и для объятия, или/и для полета, или/и для креста... Таким образом, звук «а» становится одним из главных фонетических средств в создании индивидуальной поэтической картины мира Г. Айги.

С первых встреч со стихами Г. Айги проявляется еще один поэтический прием, создающий сложный узор его поэтической ткани. Поэзия, по меткому выражению О. Мандельштама, живет в пропущенных звеньях. Это «звено» может проявиться, как у М. Цветаевой, и в особенностях поэтического синтаксиса. У Г. Айги эти идеи-позиции представлены в развитии: в его стихах мы встречаемся не с классическим поэтическим синтаксисом, а с синтаксисом иного уровня, возможно, с чем-то, что близко к синтаксическому аграмматизму. Возможно, такое своеобразие поэтического синтаксиса в определенной степени «вырастает» из билингвальной сущности поэта. Среди его стихов преобладают деграмматикализованные, формально несвязные тексты, состоящие из ключевых слов-звеньев, которые служат матрицей для воссоздания цельной образно-смысловой ткани произведения. В этих поэтических звеньях число видимых намного меньше тех, которые воспринимаются и восстанавливаются только «третьим глазом» – духовным оком читателя. Например, образ женщины в стихотворении «М.К.» воспринимается как образ поэзии Айги с каскадом пропущенных звеньев:

*и женщина, в которой:
просматриваются стеклянные пространства:
как чисто там и пусто:
как на странице:
здесь)*

Такие чистые и пустые звенья требуют от меня, читателя, сотворчества. Я, памятуя о том, что художественное произведение – не только текст, но и внетекстовая коннотация и мир читателя, эти звенья наполняю своим миропониманием, смыслом, связываю звенья. Для того чтобы наиболее полно понять и представить мир поэта и проникнуть в подтексты, скрытые в его поэтических текстах, между моими взглядами, знаниями, жизненным опытом и эстетическими принципами, жизненной философией автора должны быть точки пересечения. От количества совпадений этих точек зависит возможность встреч, узнаваний, степень понимания друг друга в поэтическом мире.

Внешнее явление – деталь: скользящий по земле, увлажняющий растения, касающийся сруба туман – занимает левую сторону стиха; буквы растянуты, как туман. Внутренний мир: чувства, переживания, память – в правой стороне стиха; они как будто цитаты, вынутые из души, памяти сердца, поэтому и визуализированы с помощью кавычек. В результате получается синтез – чудо-стихотворение космически одинокого поэта о великой потере. Потеря, одиночество, беспокойство о мире, который останется после нас, «когда уйдем от людей мы одной волной» [1, с. 40] – все эти чувства-мысли, выраженные в образах-символах, воспринимаются нами как прощание – лейтмотив всего творчества поэта, тем самым своеобразно контрастируя и выделяя другой лейтмотив – Свет, Белизну.

Памятуя о том, что «вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [3, с. 47], следует отметить своеобразие поэта в образном воплощении этих «ворот». В творчестве Айги время и пространство воспринимаются как единое целое. При этом преобладает суперконцепт «пространство», который реализуется посредством концептов «дом», «деревня», «город», «дорога», «лес», «река», «гора», «земля», «Россия» и т. д. Пространство у поэта разнообразно: природа, жилище человека, обитель души, мифическое пространство и др.

Наиболее важными концептами, характеризующими художественную модель мира поэта, являются «лес» и «поле».

С одной стороны – поле: открытость, свобода, широта, динамичность; с другой стороны – лес: закрытость, сила, тайна, статичность. В этой антитезе – ключ к пониманию многих образов поэта. С другой стороны, для поэта «поле – лес» – естественные геопоэтические образы, т.к. в чувашской народной культуре именно там обитают многочисленные боги (полевые, лесные) [1, с. 11].

К пониманию такого явления, как Айги, может подвигнуть перевод его стихов. Даже небольшой опыт перевода Айги позволяет нам согласиться со словами Роберта Фроста: поэзия – это то, что утрачено в переводе. Пытаясь перевести стихи и поэму «Завязь» (с русского подстрочника) Айги на татарский язык, мы еще раз убедились, что перевести слова еще не значит по-

нять скрывающиеся за ними стихи. Для этого необходимо уловить музыку другого языка, сделать ее своей и найти в своем языке адекватные языковые средства для передачи этой гармонии. Я, как переводчик, должна сохранить и всю глубину образно-идейной системы стиха и добиться естественности данного образа для моего родного языка и культуры. Сложнейший метафорический мир Айги, трудно поддающийся пониманию, еще труднее поддается переводу и расшифровке его поэтических «загадок», так как связь между сравниваемыми явлениями у него спрятана зачастую очень далеко. А без этого получается набор «пустых» словосочетаний, а не поэзия. Кроме того, перевод, в определенной степени, есть попытка интерпретации текста другими языковыми средствами. Переводя поэта, я почувствовала то, что делает его непереводаемым и что делает мир Айги уникальным и неповторимым явлением.

Литература

1. Айги Г. Собрание сочинений / сост. Г.Б. Айги. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. 607 с.
2. Каллер Дж. Теория литературы. М.: Астрель, 2006.
3. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. М.: Флинта; Наука, 2004. 256 с.

М.В. Рябинина (Йошкар-Ола, Россия)

ВЕЩНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ГЕНДЕРНОМ ВОСПРИЯТИИ В МАРИЙСКИХ ПОВЕСТЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА *

В марийской повести конца XX в. важнейшим средством создания художественного образа становится деталь, которую Е.С. Добин рассматривает как своего рода «точку», имеющую тенденцию расширяться в круг, сомкнуться с основным замыслом вещи: характерами, конфликтами, судьбами [4, с. 303]. Функциональные возможности деталей наиболее выразительно проявляются в повестях, в которых художественной доминантой выступает психологизм, «изобразительные средства направлены на раскрытие душевной жизни человека в ее многообразных проявлениях» [5, с. 31]. В них на первый план выходит психологическая деталь в разных видах: внешняя (описательная: пейзажная, портретная, вещная) в роли психологической, «внутренние жесты» (косвенная форма психологического изображения), собственно психологическая в форме названия чувства (суммарно обозначающая форма психологизма).

Более подробно остановимся на особенностях использования марийскими писателями вещной детали в психологической роли. О.В. Барабаш отмечает: «Мир вещей в литературном произведении придает художественной реальности конкретно-предметные формы. При этом обстановка, в которой действует герой, изображается, как правило, двумя основными способами: как объективная данность (в таком случае вещное окружение выступает фоном) и как субъективное восприятие героя (вещь становится источником впечатлений, переживаний, раздумий персонажа)» [3, с. 17].

В марийских повестях второй половины XX в. детали вещей выполняют двойную функцию: с одной стороны, детали характеризуют бытовую среду, внешний мир, окружающий

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №14-04-00043.

героя, с другой – становятся приемом психологического изображения.

Психологически ориентированный круг описаний, дополненный образами предметного мира, находим в повестях З. Катковой. Окружающие предметы воспринимаются героиней повести «Сар ок лий ыле гын» («Если бы не война») Лизой в определенной цветовой гамме. Так, в самые яркие моменты жизни Лизе даже «комната с соломенными матами на полу (они остались от прежних хозяев, японцев), с непривычными дверями-задвижками и неуклюжей чугунной печкой, кажется милой и уютной» [6, с. 39]. Импрессионистское восприятие мира, характерное для психологического повествования, устанавливает связь между внешним обликом предмета и настроением персонажа, перенося на предмет оттенки радости.

В повести Г. Алексеева «Тулык чон» («Осиротевшая душа») в функциональном отношении описание обстановки также выступает в качестве иллюстрации к психологическому состоянию героя. Вот как писатель описывает дом, где проживает героиня повести Миля, и ее внутреннюю обстановку в восприятии мужского персонажа Миклая: *Пөрт көргө кугу огыл, уто ўзгарат уке. Покиелне – шельшиталт, шемем пытыше кугу, лопка конга. Конга ваитареш – ўстел, кок-кум пўкен. Оза вате кид ок шижалт. Кўвар лавыран, мучко тунгыр кыша веле, тошкен пытарыме. Ўстембалне – кинде катыш, муно шўк, шўчан кугу салма. Чылажат шала. Окна ончылнак кўмыж совлам ораден шындыме* [1, с. 129]. (Дом небольшой, нет никаких лишних предметов. Посередине – растрескавшаяся, почерневшая большая, широкая печь. Напротив – стол, два-три стула. Не чувствуется руки хозяйки. Пол грязный, повсюду заевшая грязь, везде натоптано. На столе – кусочек хлеба, яичные скорлупки, большая, покрытая нагаром сковорода).

Данное описание основано на приеме параллелизма, сопоставлении окружающей героя обстановки с его внутренним миром. Дом обычно является олицетворением семейного начала, связан с представлениями об уюте, благополучии, счастье. Миля не находит того необходимого душевного равновесия, которое обретает человек в родном доме, в окружении любимых

людей. Героиня не в силах противостоять внешнему миру. Она испытывает отчуждение от мира вещей, от мира природы, от людей. Ей невыносима жизнь, которую она не смогла построить на началах любви.

Подобное описание находим и в повести В. Абукаева-Эмгака «Лишыл-мўндыр шўдыр» («Свет далекой звезды»). Писатель, акцентируя внимание не на событийной канве произведения, а на изображении процессов, происходящих в душе главного героя Илюша, подчеркивает некий внутренний разлад, душевную боль персонажа, которая не дает ему покоя. Вещные детали также служат подтверждением растерянности, какого-то странного одиночества и внезапно образовавшейся внутренней пустоты главного персонажа. Они настраивают читателя на совершенно определенную эмоциональную волну: *Кермыч дене чонымо пўртышитō кок ешлан пачерым кельшитарыме. Иктышитыже, кок пōлеманыште, самырык агроном ватыж дене ила, весышитыже – ынде талук шуэш – Илюш почанеш. Чынак, почанешак веле. Илыме шотым ыш кельшитаре да ышат шоно. Кўртньō койкыжо, вакишышыже уло, ик тошто устел ден тумбычкыжо, пўкен – и чыла. Кочкаш шолтымо ате-ўзгаржат миске, чайник дене серлагалтын. Да мо тудлан кўлынжō?* [2, с. 12]. (В кирпичном доме обустроены квартиры для двух семей. В одной из них живет молодой агроном с супругой, в другой около года проживает Илюш. Действительно, только проживает. Не захотел он там ничего менять. Есть у него железная кровать, постель, один старый стол с тумбочкой, стул – и все на этом. Да и для приготовления еды довольствуется кастрюлей и чайником. Да и что еще ему надо было?). В своей скромной и «населенной» старыми и убогими вещами, мебелью квартире герой не живет, а обитает, у него нет интереса к жизни, угасает его интерес и к работе.

В ходе повествования автор, стремясь проникнуть в мир переживаний и чувств персонажа, последовательно, детально воспроизводит напряжение в душе героя, превращающееся в конфликтное состояние «внутри». Нюансы такого душевного состояния (высокая степень взволнованности, беспокойство,

тяжесть, отчаяние и др.) передаются с помощью различных деталей косвенной и суммарно-обозначающей форм психологизма.

Внутренний мир одинокой женщины, не сумевшей построить личную жизнь на основе любви и издали наблюдающей за сыном, воспитывающимся в детском доме, становится объектом анализа в повести «Куку муру ойган» («Грустная песня кукушки») Г. Алексеева. Автор воссоздает затушеванную, ему самому не вполне понятную картину душевной жизни героини. Эльвира находится в раздумьях, в поисках ответа на вопрос, что происходит в ее душе и сможет ли она справиться со своей бедой, выйти из паутины непонимания, нерешительности. В душе героини идет внутренняя борьба, мысли ее противоречивы и сбивчивы, все остается в области догадок. Г. Алексееву трудно уловить и понять все нюансы душевного состояния персонажа, осмыслить их, выразить.

Экспрессивно, насыщенно передать сложное и противоречивое внутреннее состояние героини помогают вещные детали. Как отмечает Т.И. Лазарева, «предметные детали, выступая маркером сюжетных элементов, становятся их двигателями» [7, с. 201].

Маркером завязки кульминации в повести выступает предметная деталь – часы с кукушкой. Данная деталь символизирует движение времени, показывая однообразие и размеренность жизни героини. Действительно, жизнь Эльвиры такая же однообразная, как и монотонный звук настенных часов, висящих в комнате одинокой женщины. В конце повести часы с кукушкой, возвращаясь в структуру повести, заставляют героиню задуматься и изменить атмосферу, царящую в доме. Таким образом, художественная деталь не только служит средством раскрытия внутреннего мира героя, а также способствует разрыву событийной линии повествования.

Таким образом, анализ повестей показывает, что в марийских повестях мало встречается прием перевода вещной детали в психологическую. Это, по нашему мнению, объясняется интересом авторов к изображению человека не в вещном, а прежде всего в природном мире, более естественном для марийского менталитета. Данный факт определяет и характер психологического параллелизма. Он восходит к фольклорной традиции –

соотнесения душевного мира человека и природного, а не вещного мира. Но в то же время вещные детали в психологической функции в восприятии мужских и женских персонажей открывают перед авторами повестей широкие возможности проникнуть в сокровенные тайны человеческой души, высветить психологический процесс в момент его зарождения, протекания и завершения.

Литература

1. Алексеев Г.В. Погонан рвезылык: повесть ден ойлымаш-влак [Молодость в погонах: повести, рассказы]. Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1989. 208 с.
2. Абукаев-Эмгак В.А. Шывага: повесть ден ойлымаш-влак [Жребий: повести и рассказы]. Йошкар-Ола: Марий книга савыктыш, 1995. 367 с.
3. Барабаш О.В. Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа «Анна Каренина»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 22 с.
4. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1981. 432 с.
5. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. 176 с.
6. Каткова З. Если бы не война: повести и рассказы / пер. с мар. З. Катковой. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1976. 112 с.
7. Лазарева Т.И. Предметная деталь как маркер сюжетных элементов в романах Софрона Данилова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки, культуры. 2010. Т. 85, № 6–2. С. 200–204.

Э.В. Фомин (Чебоксары, Россия)

ПОЭТИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ В СТРУКТУРЕ ИНОСТРАННОГО ПЛАСТА ЧУВАШСКОЙ КНИГИ*

Экстериорика – это документы (статьи, книги и т.п.), изданные за пределами титульного региона. Настоящее понятие имеет сложную природу. Во-первых, в рамках чувашики следует говорить о двух разновидностях экстериорики: ближней, т.е. изданной в России, но за пределами Чувашии, и дальней, выпущенной в иных государствах. Во-вторых, экстериорика может быть собственно чувашского и иностранного происхождения. В данной работе рассматриваются поэтические книги, представляющие дальнюю экстериорику собственно чувашского происхождения.

Чувашская культура нашла экстерриториальное описание уже с середины XVI в. [6]. Первое ближнее экстерриториальное издание состоялось в 1769 г., когда в Петербурге была выпущена чувашская грамматика [8].

История дальней книжной экстериорики начинается в 1841 г. с исследования В. Шотта «De lingua Tschuwaschorum» [21].

Долгое время дальняя экстериорика оставалась уделом иностранных авторов, прежде всего венгерских и финских чувашеведов [4; 7], и лишь в 1952 г. была издана первая зарубежная собственно чувашская книга – «Сталева віра» М. Сеспеля на Украине [9]. Издание именно поэтического сборника символично, поскольку наиболее развитым родом чувашской литературы является лирика.

Схематично поэтические издания в структуре иностранного пласта чувашской книги укладываются в пирамидальную форму, основу которой составляет общий объем экстерриториальной книги (по данным на май 2015 г., 207 названий), следующий слой – художественные издания (139), затем поэтические сбор-

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-14-21005.

ники (137), далее книги Г. Айги (122) и отдельным слоем – издания других поэтов (15).

Дальняя чувашская экстерриториальная книга складывается из суммы всех зарубежных изданий, имеющих генетическую или содержательную чувашскую обусловленность. Основными составляющими чувашской экстериорики являются художественная (67 процентов) и научная чувашеведческая литература (21 процент).

Художественные издания по большому счету относятся к книгам лирического (131 книги, или 94 процента), а затем лиро-эпического (6 книг, или 4,3 процента) и, как исключение, эпического содержания (2 книги, или 1,4 процента). Лиро-эпические книги представлены поэмой «Нарспи» К. Иванова [5; 17–19] и эпосом «Улӓп» [11; 15] в болгарском, венгерском и турецком переводах.

Поэтические сборники почти в полном объеме покрывают весь объем изданий чувашской художественной литературы за рубежом. Лишь две книги из 139, украинский и белорусский переводы повести Л. Агакова «Салтак ачисем», не вписываются в общий лирический список [1; 2].

В последней четверти XX – начале XXI в. зарубежные книги Г. Айги стали синонимом чувашской литературы. Правда, его сборники часто уже не имеют прямой привязки к чувашской культуре, и лишь по имени автора их следует признать чувашскими.

Выпуск первой зарубежной книги поэта под названием «*Beginn der Lichtung*» состоялся в 1971 г. в немецком городе Франкфурт-на-Майне [13]. В дальнейшем его сборники становятся обязательным элементом репертуара иностранного пласта чувашской книги. Наибольшее число изданий наблюдается в 1995 г. – было выпущено 15 названий.

Максимальное количество иностранных книг Г. Айги издано во Франции (49 названий). Книги поэта, осуществленные в парижском издательстве художника Н. Дронникова, обладают особой ценностью. Они имеют ограниченный тираж, некоторые из них изданы высокой печатью, т.е. техникой, уже забытой,

а часть является рукописной. Такие издания в библиотечной практике автоматически признаются редкими и ценными.

Среди других поэтических изданий выделяются книги, связанные с именем М. Сеспеля. Отдельную тему составляют антологии чувашской поэзии.

Книги М. Сеспеля чаще выходили на Украине, ибо поэт и украинская земля – две неотделимые сущности. Литературные связи двух народов полностью обусловлены творчеством поэта [3; 9; 10]. И даже книга П. Хузангая «Салам тобі, Україно» вписывается в сеспелевскую тему [12].

Антологии на английском [14], французском [20] и шведском языках [16] полнее, чем другие издания, повествуют о чувашской поэзии. Их выпуск связан с именем Г. Айги. Подобные антологии европейской поэзии – венгерской, польской, французской – в свою очередь были изданы и на чувашском языке.

Таким образом, дальняя экстериорика собственно чувашского происхождения начиналась с поэтических книг, и иностранный пласт чувашской книги в большинстве своем формируется благодаря поэтическим сборникам. Чувашские поэтические издания, представленные за рубежом, сконцентрированы вокруг имени трех гениев – К. Иванова, М. Сеспеля и Г. Айги. Их поэзия являет наилучшие образцы чувашской литературы.

Литература

1. Агаков Л.Я. Салдацкія дзеці: аповесць. Пераклад з чувашскага. Мінск: Мастацкая літаратура, 1977. 255 с.
2. Агаков Л.Я. Солдатські діти: [повість]. Переклад з чуваської. Київ: Веселка, 1974. 207 с.
3. Вінок Сеспелю / сост. и ред. Б. Степанюк, худ. ред. П. Чичканов, предисл. Ю. Збанацкого. Київ: Ряданский письменник, 1980.
4. Дмитриева Ю. Hungaro-Tschuwaschica: аннот. библиогр. указ. исслед. венг. ученых / Чуваш. гос. ин-т гуманитар. наук. Чебоксары, 2001. 238 с.
5. Иванов К. Нарспи: чувашская поэма / пер. Н. Марангозов от руския перевод на П. Хузангай. София: Народна младеж, 1961. 68 с.
6. Исследователи Чувашского края: биобиблиогр. указатель / сост. Э.Г. Николаева, Н.Д. Никитина. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2002. 256 с.
7. Луутонен Й., Фомин Э.В. Финское чувашеведение: краткий исторический очерк и библиографический указатель // Ашмаринские чтения. Чебоксары, 2006. С. 72–85.

8. [Рожанский Е.И.] Сочинения, принадлежащие к грамматике чувашского языка. СПб.: Тип. Рос. АН, 1769. 68 с.
9. Сеспель М.К. Сталева віра. Київ, 1952. 76 с.
10. Сеспель М. Настане час: поезії [переклад з чуваш. С.П. Реп'яха; передне слово Ю.С. Семендера]. Чернігів: Деснянська правда, 1999. 96 с.
11. Çуйăн Хĕветĕрĕ. Улăп: чăваш эпосĕ = Şuyn Hivetiri. Ulıp: çuvaş destanı / уауна hazırlayan ve aktaran doç. dr. Bülent Bayram. Ankara, 2013. 536 s.
12. Хузангай П. Салам тобі, Україно. Київ, 1968. 150 с.
13. Aigi G. Beginn der Lichtung: Gedichte / herausgeg. und aus dem Russ. übertr. von K. Debecius. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 190 s.
14. An Anthology of Chuvash poetry / an anthology comp. and introd. by Gennady Aygi ; transl. by Peter France. London; Boston: Forest books; [Paris]: UNESCO, 1991. XXXV, 220 p.
15. Çuvaş Alp hikayeleri / tercüme Feyzi Ersoy. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009. 183 s.
16. Faltens ogon: en tjuvasjisk antologi / sammanstallad av Gennadij Ajgi; oversatt fran ryskan av Annika Bäckström. Satarod: Ariel, 2004. 275 c.
17. Ivanov K. Narszpi, szép leány; ford. A. Bede; il. E. Urai. Eger, 1977. 83 p.
18. İvanov K. Narspi: çuvaşça bir aşk öyküsü / metin hazırlanması Emine Yılmaz. Ankara: Öncü Yayınları, 2004. 219 s.
19. İvanov K. Narspi: çuvaşça bir aşk öyküsü / metin hazırlanması Emine Yılmaz. Ankara: TDK, 2006. 274 s.
20. L'oeil des champs: Anthologie de la poesie tschouvache etablie et presentee par G. Aigui / Preface par G. Aigui ; Trad. du resse par M. Bodin, A. Dalmas, M. Deguy, M. Fomnfride et al. Sl.: Circe: UNESCO, 1996. 302 p.
21. Schott G. De Lingua Tschuwaschorum: dissertatio / scripsit Guilelmus Schott, professor Berolinensis, regiae scientiarum academiae socius. Berolini: Veith et Socii Sumptibus, [1841]. 32 p.

М.В. Соколова (Йошкар-Ола, Россия)

ЯЗЫКОВАЯ ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ФРАГМЕНТОВ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТА «ВРАГ» В МАРИЙСКОМ ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ*

Современные исследования по лингвистике отличаются акцентуацией внимания на проблемах, с которыми сталкивается российское общество на представленном этапе своего развития. Условия глобализации наиболее заметно отражаются на состоянии языков национальных меньшинств. В связи с этим представляется необходимым изучение данных языков, претерпевающих значительные изменения в условиях современного билингвизма.

Цель исследования заключается в характеристике фрагментов концепта *тушман* «враг» в марийской лингвокультуре. Особое внимание уделяется этимологии лексемы, номинирующей данный концепт, а также его контекстуальной актуализации в произведениях художественной литературы и публицистических источниках.

В «Словаре марийского языка» *тушман* определяется следующим образом: «1) враг, недруг, противник; тот, кто находится в состоянии вражды с кем-л. (*класс тушман* «классовый враг»; *тушман лияш* «стать врагом»; *тушманьши савырнайш* «превратиться в врага»); 2) враг; военный противник, неприятель (*тушманым сенаш* «победить врага»); 3) враг (о хищных животных, вредителях растений); 4) перен. враг, зло, помеха; 5) враждебный; неприязненный, зловерный, нехороший (*тушман айдеме* «нехороший (враждебный) человек»; *тушман шульыш* «враждебное настроение» (букв. «враждебное дыхание»); 6) вражеский, неприятельский; врага, противника, неприятеля (*тушман батарей / самолёт / танк* «вражеская(-ий) батарея / самолёт / танк»)» [6, с. 302–303]. Приведенное лексикографическое описание данной лексики указывает на что-то

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00043.

противоположное человеку и его сущности, кого-либо, кто приносит ему вред.

История слова восходит к персидскому языку – *dušmanī* (сравните: тадж. *dušmani*, дари *došmanī* «вражда» < ср.-перс. *dušmanīh* «вражда» [5, с. 18]. В этимологических словарях чувашского языка приводятся некоторые данные ряда тюркских и финно-угорских языков: чув. *тăшман* «враг, неприятель; соперник»; к.-кирг. *тышман* «враг»; кирг. *тушпан* «враг; чужеземец»; тур. *дüşман* «враг», *дüşманлык* (душ-ман + -лык) «вражда»; тат., башк. *дошман* «враг, неприятель, противник»; марГ. *тышман*, марЛ. *тушман* / удм. *тушмон* / морд. *душман* «враг, неприятель, противник; недруг» [1, с. 241; 7, с. 246–247].

Появление данного слова в марийском языке связывают с контактированием древних марийцев с ранними ираноязычными скотоводами-кочевниками Южного Урала в процессе их продвижения в Низменное таежное Заволжье, находящееся между Северными Увалами и Волгой, к западу от Вятского Увала в мезолитическое и последующее неолитическое время [5, с. 16–17]. Некоторые ученые относят данную лексему к ряду позднетюркских заимствований. При заимствовании тюркские звонкие согласные *д*, *б*, *з*, *г* в начале слова оглушались при переходе в марийский язык: башк. *дошман* – мар. *тушман* [2].

В контексте марийских художественных произведений и публицистических текстов нередко встречается использование таких словосочетаний, как *калык тушман* «враг народа» и *тушман иге* «дитя врага», при описании времени массовых репрессий в СССР.

Почти во всех рассматриваемых случаях контекстуальное использование лексемы *тушман* связано с описанием политических и военных событий. Противостояние врагу описывается применением глаголов, включая послеложные конструкции: *тушманым чактарен кертыныт* «смогли дать отпор врагу», *мландым тушман деч эрыктен* «очистил землю от врага», *тушман ваиштареш шогаиш* «противостоять врагу», *тушман ўмбаке кержалтаиш* «наброситься на врага», *тушман-влакым пытараиш* «уничтожить врагов», *тушман сеналтын* «враг побежден» и т.д.

При описании врага часто применяются прилагательные, указывающие на негативные качества объекта описания или что-то чужое для носителей языка: *осал* «злой», *шучко* «страшный» и *йот* «чужой, иностранный». Например: *Шучко тушман деч шочмо элым, шочмо кундемым аралаш кажне марий ял гыч, кажне марий сурт гыч лектын каенят* «Из каждой марийской деревни, каждого марийского дома ушли защищать родину, родной край от страшного врага»; *Кийыме верем осал тушман дечын шинчасорта гае аралыза* «Пусть место моего погребения охраняют от злого врага, как зеницу ока» (Ср.: *Осал тушман деч польшыым йодаш – шуйыш шоргам чыкаш* «Просить помощи у злого врага – надеть хомут на шею» (пословица).

При характеристике врага упоминается видимый и невидимый вред, который может быть нанесен человеку: *Тек ырес мемнам арала да койшо ден койдымо тушман-влак деч утара* «Пусть крест оберегает нас от видимых и невидимых врагов». Кроме этого, отмечается отдаленность местонахождения врага в пространстве: *Илаш пеш йосо: тора тушманат, лишыл тушманат мемнам пеш пызырат* «Жить очень тяжело: и дальний, и близкий враг сильно давит на нас». Довольно редко встречается упоминание о предполагаемой слабости врага: *Шкеж деч лушкыдырак «тушман» дене кучедалаш огеи тўнал* «Не будет сражаться с врагом слабее себя».

Одним из языковых материалов, позволяющих описать устойчивое представление о враге в рамках той или иной лингвокультуры, является фразеологический (включая паремии) фонд языка. Паремиологический материал марийского языка небогат на использование лексемы *тушман*, а фразеологизмов со структурой словосочетания вообще не обнаружено. Зафиксированные паремии отражают отрицательное отношение к врагу (*Тушман дене пикш да керде мутланат* «С врагом разговаривают лишь лук и стрелы»; *Тушман денет тулар от лий* «Врагу сватом не станешь» [3, с. 83]), а также моральное состояние человека при преодолении трудностей (*Шинчавўд дене ойгым / тушманым от сене* «Слезам горе / врага не одолеешь» [4, с. 284]). Отдельные паремии указывают на то, что лень и пьянство являются одними из наиболее осуждаемых проявлений – «врагов» – человека:

Арака – ылышын тушманже «Водка – враг жизни»; *Конгамбал – пашан тушманже* «Лежанка – враг работы» [Там же. С. 26, 135].

Следует отметить, что в речи носителей марийского языка употребление лексемы *тушман* является довольно редким. Однако слово частотно по вероятности появления в текстах общественно-политического характера. Все вышеперечисленное говорит о том, что *тушман* «враг» в марийской лингвокультуре ассоциируется с явлениями глобального характера, со значимыми изменениями в жизни общества – войнами, межнациональными отношениями, политикой, кардинальными переменами в социально-культурной жизни носителей языка.

Литература

1. Егоров В.Г. Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1964. 358 с.
2. Илиева А.А., Вахитова А.Г. Поздние тюркские заимствования в марийских говорах Башкортостана // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.science-education.ru/113-10851> (дата обращения: 12.01.2015).
3. Китиков А.Е. Калыкмут. Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1981. 120 с.
4. Китиков А.Е. Марий калыкмут мутер. Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1991. 336 с.
5. Куклин А.Н. Система научных приемов анализа ономастического материала // *Onomastica-Uralica*. 7 / ed. I. Hoffmann, V. Tóth. Debrecen; Helsinki, 2008. P. 5–21.
6. Словарь марийского языка. Т. 7 / сост. В.И. Вершинин, В.Н. Максимов, С.С. Сибатрова, Е.А. Черашова. Йошкар-Ола: МарНИИ, 2002. 432 с.
7. Федотов М.Р. Этимологический словарь чувашского языка: в 2 т. Т. 2. С–Я. Чебоксары: Чуваш. гос. ин-т гуманитар. наук, 1996. 509 с.

А.И. Мефодьев (Шупашкар, Раççей)

АСЛĂ ÇУЛСЕНЧИ АЧАСЕН ПОЭМИН ИЛЕМЛĔХПЕ СТИЛЬ ПАЛĂРАМĔСЕМ

В статье рассматриваются особенности поэтики и стиля современной чувашской поэмы для детей старшего школьного возраста. Проведен анализ поэм Г. Юмарты, Н. Ижендея, А. Ильина, Ю. Айдаша.

XXI ёмёр пуçламăшёнчи çитённĕ чăваш ачисен поэзийёнче поэма жанрĕ паллă вырăн йышăнать. Çак хайлавсене тематикапа сюжет енĕпе виçĕ тĕп ушкăна уйăрма пулать. Пĕрремĕшёнче – халăх кун-çулĕпе, иккĕмĕшёнче – вăрçă-харçăпа, виçĕмĕшёнче – туслăхпа, юратупа сыхăннисем.

Малтанхи ушкăна Г. Юмартăн «Чăваш юрри», «Çăлкуç», «Ўкĕтлевçĕ» поэмисем кĕреççĕ. «Чăваш юрринче» поэт хамăр историне тахçанхи аваллăхран пуçласа паянхи кун таранччен йĕрлет. Çавна май автор топонимсемпе вырăнлă усă курать. Йăх-несĕлĕмĕрсен шăпипе сыхăннă нумай çĕршывсемпе халăхсен, хуласемпе юханшывсен, паттăрсен ячĕсем тĕл пулаççĕ кунта: Китай, Алтай, Кавказ, Шурă Атăл, Пăлхар, Пўлер, Хусан, Пăкач, Дунай-Карпат т.ыт.те. Хайĕн вăрăм ёмĕрĕнче сахал мар хурашур курнă, çухатусем тўснĕ халăхăмăр, пурпĕрех хуçалса ўкмен, йывăрлăхсемпе чăрмавсене çĕнтерсе малалла утнă. Сăваç çамрăк арăва мăн асаттемĕрсен чыслă ятне çўлте тытма, йăли-йĕркине упрама, халалне тўрре кăларма чĕнет.

*Юррăмăр, санра упраннă
Пирĕн иртнĕ кунăмăр.
Тертлĕхре-хĕнре шăраннă
Асăмăр та чунăмăр [5, с. 54].*

Поэт «Çăлăнăç» поэмăра пăлхар-чăваш ывăлĕсем тан мар çапăçура паттăррăн çапăçса пуçне хунине чуна хурлантармалла ўкерет:

*Ял-хула виртпе кĕрлерĕ,
Вёсçĕр-хĕрсĕр çарату.
Тулхăрчĕ тĕнче тискерĕ –
Каикăртан усал Пату [5, с. 55].*

«Ўкётлевҗе» хайлавра җыравҗа малтанхи җаваш писателёсенчен пёри Е. Рожанский җинчен каласа катарта.

Варҗапа җар темине халалланисем хушшинче – Ю. Айташан «Җёрлехи телпулу» поэми. Хайлаван теп геройёсем – ашшөпе ывалё. Асли варҗа хирёнче пуҗне хурать. Кёҗённи апа курмасар җитенет, варҗа ачин пётём нуши-тертне җатса ирттерет. Ывалё телёкре ашшөне тел пулат. Лешё апа пил парать, таса та тўре пуранма, халәхшан тарәшма ыра сунать:

*Кун-сул йёрки җапла, тасаләх –
Тасаләххийн кёрешнинче.
Айкинчен җеҗ пәхни – усалләх,
Ыр җын вал халәх хушинче [1, с. 103].*

Н. Ишентейпе А. Ильин җырнисене очерк-поэмәсем теме пулат. Вёсен персонажёсем – җан пурнаҗран илнёскерсем, варҗа паттарёсем. «Салтак тўмине» Таван җёршыван асла варҗин ветеранне Иван Васильева, «Вилёмсёр экипажпа» «Мён вал паттарләх» хайлавсене чечен варҗинче пуҗ хунә Җёрпў каччисене Александр Сергеевпа Дмитрий Чекурова тата Петр Михеевпа Сергей Васильев танкистсене халалланә. Сәмах әтисем геройсен ачаләхөпе яшләхне, җапәсури паттарләхне сәнасси, вёсен җавашләхне уҗса парасси җине тимлө пәхаҗҗө. Сюжетра документлә-адреслә пуләмсемпе шухәшласа кәларнә ўкерчөксене килешўллө сыпантарма тарәшаҗҗө.

Г. Юмартан «Тарикка», «Хуравсар ыйтусем», П. Михайлован «Лора», А. Юманан «Марине» поэмисем җитенсе җитнө ачасене, җамрак яш-көрөме тусләхпа юратәва упрама җөнеҗҗө, хутшәнусенче таса та тўре, җирөп те шанчәклә пулма йыхәраҗҗө. Малтанхи икө хайлавра хамаран асла сәваҗамарсен К. Ивановпа Җеҗпөл Мишшин хөвел шевли пек җутә та хөлхемлө, сывләм шывө пек черчен те уҗә юратәвө ўкерөннө. Пёрремөш поэмәра Кёҗстукпа Тариккан, иккөмөшөнче Мишшапа Нуҗҗан телейпе вёҗленеймен юратәвө сәнланнә. Автор вёсенче монолог мелөпе әнәҗлә уҗә курнә. Пирвайхи хайлавөнче Константин Иванова, тепринче Җеҗпөлөн савнә хөрне Анастасия Червяковәна ытларах калаҗтарнә. «Тарикка» поэмәра Кёҗстук шапи әнәҗсар килсе тухнәшан чи малтан хәйне айәплә тесе шутлат:

*Ма телей пулмарё пирён,
Ма пётетён шамраќла?
Ѕакъ шухъаш каќъан-ирён
Пусмърлатъ мана ытла [3, с. 83].*

«Хуравсър ыйтусем» поэмари Нуся та хайне чун-чѳерен юратнӑ Мишшан ырӑвѳесене вӑхӑтра хуравлаймасър унӑн вилѳмне ырвхартнӑшӑн хӑй айӑплӑ пулнине кая юлса ӑнланса илни паллӑ. Унӑн пѳрле пулма килѳшни ынчен ырнӑ ыруне илсе ѳлкѳреймест поэт. Кѳсех Нуся патне ырвӑх тусѳ пурнӑсран уйрӑлса кайни ынчен хурлӑхлӑ хыпар ынтет:

*Вӑл кайран ырпах та илчѳ
Аякран ырру.
Савнӑс мар вӑл илсе килчѳ –
Макӑру-ийӳрӳ [4, с. 92].*

П. Михайловӑн «Лора» поэминче ѳс-пус хальхи саманара пулса иртет. Лирика геройѳ, шамраќ каччӑ, савнийѳсем юратура яваплӑх туйманшӑн, икѳ питлѳ те ырмӑлттай хӑтланнишѳн пӑшӑрханать, яш-кѳрѳеме ыркъ иӑнӑша тӑвасран асърхаттарать:

*Вун ырччѳѳе ман пурччѳ Оля,
Асран ырхалчѳ ийӳсѳрех.
Сӳс шураксассӑн килчѳ Лора –
Каллех эп юлтӑм пѳчченех [2, с. 126].*

А. Юманӑн «Марине» поэминче вара пачах та тепѳр майлӑ укрѳчѳк. Поэт кунта ырв ятлӑ чӑваш хѳрачин ырмӑл мар шӑпине ѳненмелле ырса кӑтартать. Ачалӑхѳ тертлѳ килсе тухать Маринен. ынтенерехпе вӑл хулана лекет. Унта ӑнсӑртран тахсан ялта хӑйпе пѳрле вѳереннѳ ийкѳте тѳл пулатъ. Вѳсем пѳр-пѳрне юратса пӑрахащѳ, ырме ырвӑращѳ.

Пѳтѳмлетсе калас пулсан, ХХІ ѳмѳр пусламӑшѳнчи чӑваш ача-пӑча сӑвӑлла хайлавѳсен тѳнчи пѳтѳм наци ачисен поэзи историйѳн тӳпинче тӑратъ теме юратъ. ырӑннӑ-пичетленнѳ япаласен шучѳ уснипе ырс мар, вѳсен пахалӑхѳ татӑклӑн лайӑхланнипе те уйрӑлса тӑратъ ыркъ тапхӑр. ынѳ ѳмѳрѳн пѳрремѳш вунӑсуллӑхѳн варринелле республикӑра шамраќ ӑру валли кѳнекесем кӑларас енѳпе ырӑ улшӑнусем пулса иртни

(патшалăх ку ёҫе ҫенёрен хай ҫине илни, хайлавсем паха та хитре хут ҫинче тёрлёр тессемпе пичетленме тытăнни, полиграфи шайёр хăпарни, ҫыравҫасене гонорар тўлеме пуҫлани, издательство ҫак ыйтупа ёҫлеме ятарлă ҫын уйёрса лартни т.ыт.те) ача-пăча ҫыравҫисен кăмăл-туйăмне ҫеклет, хастарлăрах ёҫлеме хавхалантарать. Ачасем валли хайлавсем хатёрлеме савăҫсен пур ёрвёсем те хутшăнаҫҫёр. Аслăраххисенчен пичетре В. Давыдов-Анатри, Н. Ытарай, Г. Орлов, П. Ялкир, Г. Ефимов, В. Ахун, вăтам сыпăкрисенчен Н. Теветкел, Ю. Айташ, Г. Юмарт, М. Сениэль, В. Тимаков, Ю. Семенгер, ҫамрăкраххисенчен Н. Силпи, А. Пъртта, Л. Филиппова, М. Карягина тата ыттисен ячёрсем тăтăш тёл пулаҫҫёр. Поэтсем хушшинче хёрарăмсем йышлă: Р. Сарпи, В. Тарават, Н. Артемьева, Л. Сарине, С. Асамат, К. Вишневская, Л. Ковалюк, Л. Смолина, Г. Матвеева, Л. Николаева т.ыт.те. Амăшёрсем пулнă май, вёсемшён ачалăх тёнчи уйёрмах ҫывăх та хаклă. Хайсем хайлавёсемпе вёсем поэзи ачашлăхпа, ҫепёрслехпе, ашăлăхпа, тупашлăхпа пуянлатаҫҫёр.

Савăҫсенчен чылайашёр вёрентўёсем пулни те поэзи аталанавёшён пысăк пёлтерёшлёр. Вёсем пурте тенёр пекех педагогика институтёсемпе университетёсенче вёренсе аслă пёлу илнёр, тёрлёр ҫулсенче школта вай хунă. Хăш-пёрисем, сăмахран Б. Борленпа В. Лисицына, вёрентў ёҫёнчи хастарлăхшăн Раҫҫей шайёнчи хисеплёр ятсене те тивёснёр. Учитель пулни савăҫсене пултарулăх ёҫёнче педагогика асталăхёпе илемлёр сăнлава ҫураҫуллă сыпăнтарма май парать. Ахальтен мар поэт-педагогсен чи лайăх хайлавёсем вёрентў программисене кёреҫҫёр, хрестоматисемпе школ кёнекисенче вырăн тупаҫҫёр. Ҫавнашкал хайлавсен шутёнче Р. Сарпин, Ю. Семенгерён, Ю. Айташăн, А. Савельев-Сасăн, Н. Ытарайăн, Г. Юмартăн, А. Ыхран, Н. Ишентейён тата ыттисен савви-поэмисем.

Савăҫсем ёмёр пуҫламăшёнчи поэзире савăпа поэма формисене кăмăлларах пани палăрать. Ачасен виҫёр ўсёмёр тăрăх пăхас пулсан вёсем кёҫённисене тимлёрх ытларах уйёрни сисёнет. Кунашкал кёнекесемпе хайлавсен шучёр вăтам тата аслă ҫулсенчи ачасем валли ҫырнисенчен чылай нумайрах. Поэзи кун-ҫул юххинчен юласшăн мар, вăхăтпа тан утасшăн. С. Асамат, А. Савельев-Сас, Б. Борлен т.ыт. ҫырнисенче пасар экономикакин таппи, техникапа компьютер саманин сасси илтёнсе

тӳрӳт. Сӳвӳсем ҫамрӳк ӳру хальхи пурнӳҫ тытӳмне-йӳркине ӳнаркарса пытӳр, малашлӳхра-пуласлӳхра хӳйӳн тивӳслӳ вырӳнне тӳрӳс палӳртма пултартӳр тесе тӳрӳшӳҫӳ.

Ҫак тапхӳрта поэзин сӳнарлӳхӳпе илемлӳхӳ пахалӳхлӳ ҫӳнӳ шая ҫӳкленет. Пысӳк калӳплӳ хайлавсенче – поэмӳсемпе балладӳсенче тата легендӳсенче – поэтсем (П. Яккусен, Н. Ишентей, Ю. Айташ, Г. Матвеева) психологилӳхпе философилӳх, фантазилӳх мелӳсемпе вырӳнлӳ усӳ кураҫӳ. Сӳвӳлла юмахсенче вӳсем (Н. Тевекел, С. Асамат, Н. Карлин) асамлӳхпа тӳлӳнтмӳшлӳхе анлӳ ҫул параҫӳ. Сӳвӳ ӳтисем (Н. Карай, А. Смолин, Ю. Сементер, Б. Борлен) сюжета тӳтӳшах ваттисен сӳмахӳсемпе каларӳшсен, тупмалли юмахсен, фразеологи майлашӳвӳсен никӳсӳ ҫинче йӳркелеҫӳ. Тепӳр чухне авторсене (С. Асамат, Л. Федорова) фабулӳна тума хамӳр поэзи шурсухалӳсем ҫеҫ мар, вырӳс классикӳсем те (А. Пушкин, В. Маяковский) ырӳ витӳм кӳреҫӳ. Поэтсене (Н. Карай, М. Карягина, А. Савельев-Сас, П. Ҫӳлкуҫ) сӳнарлӳх тума хамӳр литературӳн йӳлинче тахҫантанпах упранакан ытарлӳхпа шахвӳртлӳх меслечӳ те самай пулӳшӳт. Чӳваш ача-пӳча сӳвӳҫисем тухӳслӳ усӳ куракан сӳнарлӳхпа витӳмлӳх кӳмелли мелсемпе хатӳрсем хушшинче ҫавӳн пекех – евӳрлев сӳмахӳсем, усӳ тата хупӳ сасӳсен ташши, сӳмахсен вылявӳ т.ыт.те.

Литература

1. Айташ Ю. Ҫӳрлехи тӳлпулу // Пирӳн ӳру сасси. Шупашкар: Чӳваш кӳнеке изд-ви, 2013.
2. Михайлов П. Лора // Таса чун. Шупашкар: Чӳваш кӳнеке изд-ви, 2010.
3. Юмарт Г. Тарикка // Авалхи хавал. Шупашкар: Чӳваш кӳнеке изд-ви, 2001.
4. Юмарт Г. Хуравсӳр ҫырусем // Авалхи хавал. Шупашкар: Чӳваш кӳнеке изд-ви, 2001.
5. Юмарт Г. Юрӳ – халӳх кун-ҫулӳ // Авалхи хавал. Шупашкар: Чӳваш кӳнеке изд-ви, 2001.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Александров Станислав Алексеевич (Убасси) – кандидат филологических наук (Чебоксары).

Антонов Юрий Григорьевич – доктор филологических наук, доцент Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (Саранск).

Артемов Юрий Михайлович – доктор филологических наук, профессор Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова (Чебоксары).

Байрам Бюлент – доктор наук, профессор университета Кырklarели (Турция, Кырklarели).

Булычева Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент Удмуртского государственного университета (Ижевск).

Виноградов Юрий Михайлович – кандидат филологических наук, доцент Института образования Чувашской Республики (Чебоксары).

Винокурова Ульяна Алексеевна – доктор социологических наук, кандидат психологических наук, профессор Арктического государственного института искусств и культуры (Якутск).

Гареева Гульфира Нигаматовна – доктор филологических наук, профессор Башкирского государственного университета (Уфа).

Грузин Владимир Владимирович – кандидат филологических наук, учитель Елховоозернской средней школы (Ульяновская область).

Грузина Алевтина Ивановна – учитель Елховоозернской средней школы (Ульяновская область).

Демин Василий Иванович – доктор филологических наук, профессор Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (Саранск).

Ермакова Галина Алексеевна – доктор филологических наук, профессор Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова (Чебоксары).

Зайцева Татьяна Ивановна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета (Ижевск).

Ившина Мария Владимировна – соискатель Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН (Ижевск).

Исаев Юрий Николаевич – кандидат филологических наук, директор Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Кириллова Ирина Юрьевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Лапина Зинаида Григорьевна – доктор исторических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва).

Мефодьев Александр Иванович – кандидат филологических наук, доцент Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева (Чебоксары).

Муза Дмитрий Евгеньевич – доктор философских наук, профессор Крымского университета культуры, искусств и туризма, член-корреспондент Крымской академии наук (Симферополь).

Мышкина Альбина Федоровна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Осипов Николай Николаевич – кандидат филологических наук, доцент Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева (Чебоксары).

Павлова Ирина Федоровна – кандидат педагогических наук, доцент Удмуртского государственного университета (Ижевск).

Разина Юлия Николаевна – методист Удмуртского государственного университета (Ижевск).

Родионов Виталий Григорьевич – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Родионова Эльби Витальевна – младший научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Рябинина Марианна Владимировна – кандидат филологических наук, Марийский государственный университет (Йошкар-Ола).

Сагидуллина Лилия Рашитовна – кандидат педагогических наук, доцент Башкирского государственного университета (Уфа).

Сафиуллин Ямил Галимович – доктор филологических наук, профессор (Казань).

Семенова Татьяна Ивановна – младший научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Соколова Марина Валерьевна – преподаватель Марийского государственного университета (Йошкар-Ола).

Софронова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова (Чебоксары).

Тунджер Мехмет – научный сотрудник университета Кырklarели (Турция, Кырklarели).

Федотова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары).

Фомин Эдуард Валентинович – кандидат филологических наук, доцент Чувашского государственного института культуры и искусств (Чебоксары).

Хайруллин Руслан Зинатуллович – доктор педагогических наук, профессор Российского государственного социального университета (Москва).

Хубитдинова Нэркэс Ахметовна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института истории, языка и литературы УНЦ РАН (Уфа).

Чекушкина Елена Петровна – кандидат филологических наук, доцент Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова (Чебоксары).

Шеянова Светлана Васильевна – доктор филологических наук, доцент Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (Саранск).

Шилин Ким Иванович – доктор социологических наук.

Яданова Кузелеш Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского института алтаистики им. С.С. Суразакова (Горно-Алтайск).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-------------------	---

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Артемьев Ю.М. Лермонтовские мотивы в творчестве Константина Иванова	7
Родионов В.Г. Этническое бессознательное в творчестве К.Иванова (Кашкыра) и его современников	15
Александров С.А. Постановка проблемы: системные тайны «Нарспи»	40
Baурам Bülent. Folklor-edebiyat-çuvaş kimliđi ilişikleri çerçevesinde Konstantin Ivanov üzerine bir deđerlendirme = Байрам Бюлент. Оценка творчества К. Иванова с точки зрения связей между фольклором, литературой и идентичностью чувашей	58
Хайруллин Р.З., Шилин К.И., Лапина З.Г., Винокурова У.А., Муза Д.Е. К.В. Иванов и Г.Н. Волков: Конфуций + К. Маркс без Аристотеля => эко-гармоничное будущее Чувашии – России => мира	68

ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА ИВАНОВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

Демин В.И. Последователь поэтических традиций К.В. Иванова	77
Ермакова Г.А. Основы художественного сознания К. Иванова, Г. Айги, Н. Ижендея	89
Родионов В.Г. История разгадки одного зашифрованного текста	97
Родионов В.Г. К. Ивановăн малтанхи сăнўкерçкён атрибуцийё	103
Исаев Ю.Н. Чăвашлăх туйăмё е сўт тёнчен тёкёрне тавсарса талпăнни (тахатлă К.В. Иванов сўралнăранпа 125 сўл тултарнă май)	109
Мышкина А.Ф. Синтез литературных течений и философских учений как вид диалога в произведении	115
Булычева Е.А., Разина Ю.Н. Глаголы любви в поэме К. Иванова «Нарспи»	124

Кириллова И.Ю. Внутрילитературный синтез в чувашской литературе начала XX века	130
Tuncer Mehmet. Halk anlatilarinin epik kurallari bağlamında Konstantin Ivanov'un Narspi manzumesi = Тунджер Мехмет. Поэма «Нарспи» К. Иванова и народные эпические сказания	139
Родионова Э.В. Итоги и перспективы современного иванововедения	149
Чекушкина Е.П. К. Иванов хайлавёсенчи этемпе ас-хакъл тёнчисен хирёс тәрәвё	161
Осинов Н.Н. Образ читателя (слушателя) в поэме К. Иванова «Нарспи»	165
Виноградов Ю.М. К.В. Иванован нумайләха паләртассипе сыхәннә хәш-пёр уйрәмләхё сінчен	173
Грузин В.В., Грузина А.И. «Нарспи» поэмәри хирёс тәрүсем тавра	177
Софронова И.В. К. Иванован «Нарспи» поэмәри хёрарам сәнарён пёлтёрешё	181
Семенова Т.И. «Нарспи» поэмәри халәх сәмахләхён вырәнёпе пёлтерешё	186
Федотова Е.В. «Шуйттан чури» хайлаври халәх сәмахләхён тәсләхёсем	189

**ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА
НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ**

Зайцева Т.И., Ившина М.В. Сатирическое начало в современной удмуртской драматургии	192
Антонов Ю.Г. Женщина и война (Женские образы в мордовской драме о Великой Отечественной войне)	199
Хуббитдинова Н.А. Устные версии литературного произведения: к вопросу о литературно-фольклорных связях (на примере башкирской литературы)	207
Сафиуллин Я.Г. Особенности межлитературной коммуникации	214
Зайцева Т.И., Павлова И.Ф. Произведения для детей в творчестве современного удмуртского писателя Л.С. Нянькиной	221
Гареева Г.Н. Психологизм в современных башкирских рассказах	226

Шеянова С.В. Функции поэтического антропонима в структуре современного мордовского романа	233
Яданова К.В. Героическое сказание «Козын-Эркеш» Н.У. Улагашева	239
Сагидуллина Л.Р. О некоторых приёмах, создающих поэтический мир Г. Айги	245
Рябинина М.В. Вещное пространство в гендерном восприятии в марийских повестях второй половины XX века	251
Фомин Э.В. Поэтические издания в структуре иностранного пласта чувашской книги	256
Соколова М.В. Языковая вербализация фрагментов лингвокультурного концепта «враг» в марийском языковом пространстве	260
Мефодьев А.И. Асла̄ с̄улсенчи ачасен поэмин илемлӓхпе стиль палӓрӓмӓсем	264
Сведения об авторах	269

Министерство культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики
Министерство образования и молодежной политики
Чувашской Республики
Чувашский государственный институт гуманитарных наук
Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова

Научное издание

**КОНСТАНТИН ИВАНОВ
И ЧУВАШСКИЙ МИР**
(в контексте национальных культур)

Материалы Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием, посвященной 125-летию
со дня рождения классика чувашской поэзии
К.В. Иванова (1890–1915)
(Чебоксары, 27 мая 2015 г.)

Составитель
КИРИЛЛОВА Ирина Юрьевна

Редактор *Т.Н. Таймасова*
Корректор *Г.И. Алимасова*
Оригинал-макет *Л.Н. Сапоговой*

Подписано в печать 25.12.2015
Формат 60×90¹/₁₆. Гарнитура Times New Roman
Бумага офсетная. Печать оперативная
Тираж 100 экз. Уч.-изд. л. 13,1. Заказ № 21

Отпечатано в РИО БНУ ЧГИГН
428015, г. Чебоксары, Московский пр., 29/1