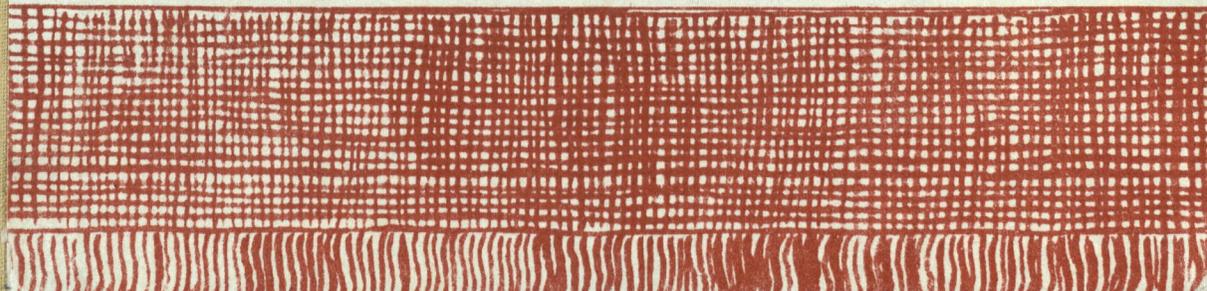


90-212



**ТВОРЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ
К. В. ИВАНОВА**



КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

ОРДЕНА «ЗНАК ПОЧЕТА» НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЧУВАШСКОЙ АССР

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
К. В. ИВАНОВА

Печатается по постановлению
Ученого Совета Научно-исследовательского
института языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР
от 8 февраля 1990 г.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
<i>С. А. Александров.</i> Некоторые особенности поэтики поэмы-предания «Нарспи»	3
<i>К. Д. Кириллов.</i> Структура конфликта в трагедии «Раб дьявола»	34
<i>Г. Ф. Юмарт.</i> Тишкермен пуялăх (К. В. Ивановăн литература еткерне малалла тĕпчес ыйтусем тавра (Неисследованное наследие)	47
<i>А. А. Трофимов.</i> Нарспиана Совет тата урăх сĕршив художникĕсен пултарулăхĕнче (Нарспиана в творчестве советских и зарубежных художников)	65
<i>М. Г. Кондратьев.</i> О музыке и поэзии К. В. Иванова	88
<i>Ф. А. Романова.</i> Сценическая история поэмы К. В. Иванова «Нарспи»	100

Ордена «Знак Почета» научно-исследовательский
институт языка, литературы, истории и экономики при
Совете Министров Чувашской АССР

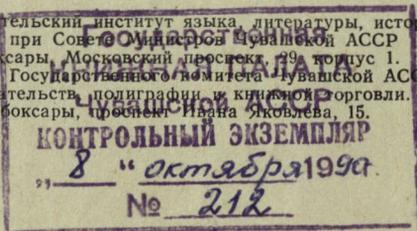
Творческое наследие К. В. Иванова

Сборник статей

Редактор *А. В. Васильев*
Технический редактор *В. А. Немцова*
Корректор *Г. И. Алимасова*

Сдано в набор 15.04.90. Подписано к печати 9.07.90. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Физ. печ. л. 8,75. Учетно-изд. л. 8,92. Тираж 600 экз. Заказ 1295. Цена 80 коп.

Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории
и экономики при Совете Министров Чувашской АССР
428015, Чебоксары, Московский проспект, 99, корпус 1.
Типография № 1 Государственного комитета Чувашской АССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
428019, Чебоксары, проспект Ивана Яковлева, 15.



НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ПОЭМЫ-ПРЕДАНИЯ «НАРСПИ»

С. А. АЛЕКСАНДРОВ

Гений — это талант, который
сам дает правила.

И. Кант

I

Ускоренное развитие общественного сознания при переходе от патриархальных отношений к капиталистическим в Чувашии наложило значительный отпечаток на развитие литературы XIX — начала XX вв., а это, в свою очередь, не могло не отразиться на духовной культуре.

Во второй половине XIX века чувашская словесность жадно впитывает в себя опыт мировой художественной мысли. Система образования в Симбирской центральной чувашской школе — этой альма-матер чувашской интеллигенции — явилась настоящим «окном в Европу», «источником возрождения всей чувашской культуры» (А. В. Луначарский).

Уникальное учебное заведение, созданное выдающимся чувашским просветителем И. Я. Яковлевым, готовило учителей для чувашских школ, оно, по существу, выполняло функции учительской семинарии. Ее питомцы получали всестороннее образование, что открывало перед ними возможности для приобщения к совершеннейшим образцам мировой эстетической культуры. При поступлении на службу или в другие учебные заведения России выпускникам яковлевской школы давалась весьма высокая оценка. Сам Яковлев мечтал о преобразовании учительской школы в университет: «Несколько лет тому назад мне пришла в голову мысль положить на длинный период времени тысячу рублей с тем, чтобы на этот капитал нарастали проценты, а когда скопится крупная сумма, можно было бы создать чувашский университет»¹. Он направляет в Петербург один проект за другим с тем, чтобы добиться преобразования своего учебного заведения в учитель-

скую семинарию с новыми программами, штатами, окладами преподавателей и т. п.² Он встречается с неким мистером Кином, представителем иностранного библейского общества, решает практические вопросы по возможному обучению наиболее способных чувашских студентов в Кембриджском и Оксфордском университетах. Однако многим начинаниям И. Я. Яковлева не суждено было сбыться. Но благодаря его просветительской деятельности в начале нашего столетия среди чувашей стало значительно больше, чем у других народов, грамотных мужчин и женщин (соответственно 18 и 4,5%), причем эти люди могли не просто читать и писать, но и владели знаниями основ наук — биологии, математики, сельского хозяйства, т. е. чуваша были одним из наиболее культурно развитых народов царской России (по переписи 1897 года среди киргизов было всего 0,6 грамотных, среди туркменов и якутов — 0,7, среди узбеков — 1,6).

Появление Яковлева на исторической арене было предопределено объективными условиями. Мифологическое сознание, которое в определенной мере «обслуживало» бытие народа, не способно быть «поводырем» в новых условиях. Светское сознание, пришедшее через посредство русской культуры и вместе с проникновением в Чувашию первых примет капитализма, олицетворяло для языковой и мыслительной стихии чувашского Востока ценности западной культуры. Надо было решиться на такую «прививку». Нужен был человек, который возьмет на себя ответственность за будущее народа. Им и стал И. Я. Яковлев, сам прошедший через горнило народных страданий.

Конец XIX — начало XX века для Чувашии были переходной эпохой, характеризовавшейся ослаблением внутривидовых общественных связей. Теперь уже нет в обществе той монолитной стабильности, что свойственно общественному сознанию прошлого. Конфликт двух исторических тенденций, связанный с зарождением капитализма и уходом в прошлое феодально-родовой социальной организации общества, оказал влияние на усиление личностного, индивидуального начала в человеке. Все это не могло не сказаться на развитии чувашского искусства данного периода.

В чувашской литературе XIX века практически одновременно существуют различные художественно-стилевые системы. Это и высокопарные оды в честь сановных особ, и просветительская концепция, развивающаяся в русле системы классицизма в произведениях С. Михайлова-Яндуша, и просветительский реализм в рассказах и повестях Игн. Иванова и И. Юркина. Отголоски романтизма слышны в поэме М. Федорова «Арсюри». На рубеже веков появляется целая плеяда писателей реалистического направления. Это поэт Я. Турхан — автор «Варуси», Г. Кореньков, А. Васильева-Идэсь, С. Сорокин, Ф. Аникин, Г. Комиссаров и т. д. Многие писатели-прозаики находятся под сильным влиянием просветительских идей И. Я. Яковлева — их проза назидательна, прочитываема в русле системы просветительского реализма.

Очевидно, не обо всех художественных системах следует говорить как о сложившихся и пустивших глубокие корни в чувашскую действи-

тельность, т. е. как о художественных методах. Положение чувашской литературы середины и конца XIX века можно охарактеризовать как «литературу на перепутье». Чувашские писатели словно бы стремились «перенять» стили, существовавшие в различные исторические эпохи в западной литературе, как бы желая «примерить» их на себе, на своей действительности. Впрочем, для самой русской культуры XIX век стал целой эпохой, именно в этом столетии происходит процесс ускоренного прохождения европейского «художественного образования». Явления классицизма, сентиментализма, романтизма, а также реализма с наивысшими достижениями выпали именно на долю XIX столетия русской истории, тогда как в литературах Западной Европы они развивались более продолжительное время. Еще менее длительным было «европейское образование» в чувашской литературе, поскольку она использовала опыт западных и русской литературы как бы в «снятом» виде — в образе рационального знания.

Своеобразным откликом на культурную ситуацию конца XIX — начала XX века явилось творчество К. Иванова-Прта, автора поэмы «Нарспи». В ее основе лежит судьба самой красивой девушки в Сильби — Нарспи. Она любит Сетнера, у которого всего-то богатства — конь-аргамак, пара сильных рук да сердце гордое, да мать-старушка, да избушка ветхая. Но не быть Нарспи его женой. Мигедер выдаст свою дочь за Тахтамана, человека немолодого, но богатого. Немилый муж да побой за былой побег с Сетнером — вот что ждет непокорную, гордую Нарспи в Хужалге. И она в состоянии аффекта, когда безумие сродни величайшему откровению разума, ценою отравления мужа добывает себе свободу. Всего лишь несколько мгновений счастья в бедной хижине Сетнера достаются ей. Вскоре всеильный рок отнимает его у Нарспи: ночью Сетнер бросается спасать ее родителей от разбойников и погибает. Она следом за ним уходит из жизни. И до сих пор в Сильби помнят ее грустные песни.

Такова фабула поэмы. Но произведение несводимо к событийной канве. Образы его, а значит и содержание многозвучны, полифоничны. В «Нарспи» мы имеем беспрецедентный случай взаимодействия различных художественных систем (методов): мифа, ренессанса, романтизма, сентиментализма, реализма — просветительского, критического, мифологического. На поэме, таким образом, лежит отпечаток чувашского эстетического сознания рубежа веков.

Мы видим две причины, вызвавшие к жизни такое неординарное явление, как «Нарспи». Во-первых, ситуация переходного периода в обществе, когда феодально-родовое социальное бытие, исчерпав себя, уходило в прошлое, капиталистическая же формация еще не упрочилась как система. То же характерно для общественного, в том числе художественного сознания. Отсюда отсутствие «жесткой привязки» к какой-либо одной эстетической системе, что в свою очередь создает условия для появления ситуации поиска, ситуации выбора в области художественного метода. Во-вторых, следует иметь в виду готовность к освоению системы эстетических ценностей Запада чувашским (восточным) сознанием. Последнее было предопределено активным функциониро-

ванием яковлевской педагогической концепции, в которой важное место отводилось усвоению западноевропейской эволюционирующей системы ценностей.

В «Нарспи» проблема «Восток—Запад» отражается специфически, она проявляется на моментах диалектического взаимодействия мифологического полюса поэмы-предания (система ценностей культуры языческого Востока) с образами эстетических систем (не с системами, а именно с образами систем!) древнегреческого антропоцентризма, ренессанса, романтизма, сентиментализма, реализма, т. е. явлениями, привнесенными западной культурой*.

Многие молодые литературы шли от фольклора к постижению реалистического метода, его опыта и возможностей. Но почему именно реализм привлекает молодые литературы? В реализме им видится богатый конструктивный художественный опыт всех предыдущих эстетических систем, начиная от древнегреческого наивного реализма, кончая ближайшим историческим соседом реалистической системы — методом романтизма. Исходя из закона достижения наибольшего эффекта с наименьшей тратой сил, все внимание обращается на метод, синтезирующий в себе художественные богатства предыдущих эпох — реализм. Кроме того, сама действительность в ее революционном развитии более глубоко и верно отображалась именно в зеркале реализма с его социальной детерминированностью характеров и обстоятельств.

Чувашская художественная мысль XIX века, тем не менее, проявляет практический интерес к предыдущим историческим эстетическим системам, причем не просто как к явлениям переходным, к анахронизму, а как к вершинам, которые необходимо «покорить». Капиталистическое общественное сознание в европейских странах формировалось веками. Вехи его развития закономерно отображает развитие художественной мысли. Так, Ренессанс был вызван к жизни «вызреванием капиталистического строя в недрах феодального». Суетность, непостоянство капиталистической действительности порождает внутреннее противоречие, антиномичное восприятие мира искусством барокко³. Стремление найти разумное оправдание данной эпохе вызвало к жизни классицизм. Задачу оформления новых идей в идеалы общества буржуазной демократии с его лозунгами прогресса, равенства, свободного развития личности ставят перед собой просветители — задачу утопическую и практически недостижимую, что предопределило кризис, который выявил систему сентиментализма. Наивысший этап кризиса буржуазного просвещения нашел отражение в романтизме, который являлся своеобразным откликом на Великую французскую революцию. Эта линия развития искусства в Западной Европе занимает ни много ни мало пять веков. Каждая из названных эстетических систем так или

* В мировой литературе интересны явления восточного ренессанса, романтизма, просвещения, но в силу названных причин не они служили законодателями эстетических канонов в чувашском художественном сознании. В этом плане интересны были бы сравнения чувашских «моделей» ренессанса, романтизма, просветительского реализма с собственно восточными явлениями данного порядка.

иначе взаимодействовала с капиталистической действительностью, была прямым или косвенным откликом на жизнедеятельность нового общества. В чувашском крае ломка и формирование капиталистических общественных отношений проходила форсированным путем, что не могло не отразиться на своеобразии функционирования чувашского художественного сознания. Именно этим вызвано то, что в чувашской литературе XIX века одновременно существуют, интенсивно взаимодействуя между собой, различные художественно-стилевые системы.

Своеобразие функционирования и эволюция художественных систем в чувашской литературе были связаны как с их одновременным существованием, так и с активным взаимодействием этих систем с мифологическим сознанием.

Стремление разорвать «замкнутость времени» проявляется в авторской характеристике «Нарспи» — *предание* (хотя данное жанровое наименование для художественного мира произведения оказалось тесным; на наш взгляд, мы имеем дело с поэмой-преданием*). В «Нарспи» выражаемое значительно богаче изображаемого. Это вызвано прежде всего тем, что изображаемое пользуется системой знаков мифологического кода. Помимо этого, эстетическая система «Нарспи», опирающаяся на исторический опыт развития европейского искусства, моделирует и обыгрывает в своих образных структурах эстетические — ренессансную, романтическую, просветительскую, мифологическую — концепции мира.

«Наше собственное детство, — говорит Б. М. Кедров, — как бы вкратце повторяет детство всего человечества с той лишь, но очень существенной разницей, что то, что в истории человечества продолжалось века и тысячелетия, в жизни отдельного человека занимает всего несколько лет»⁴. Ситуация, аналогичная нашей, ибо «Нарспи» К. Иванова-Прта — это «свернутая» Вселенная искусства.

Главная идея поэмы «Нарспи» — бунт индивидуальности. Этот бунт проникает в различные структурные образования, пронизывая как вертикальный, так и горизонтальный художественные срезы, участвуя в развитии образа в круговом — и оттого вечном — времени и пространстве.

Данный момент отражается и на отношениях мифологического и художественного типа повествования с присущими каждому из типов своими закономерностями. Мифологический мир содержится в русле авторского индивидуально-художественного мира, он оказывается побежденным и освоенным им, подверженным отбору и обработке. Лишь в таком виде мифологический мир предстает в составе авторского мира. Однако авторский индивидуально-художественный мир, торжествуя победу над мифологическим (фольклорным), не отрицает его нигилистически, он делает его относительно автономным, хотя и помещает

* Прижизненное издание книги вышло в сборнике «Чăваш халлапĕсем» (Сказки и предания чуваш) в Симбирске в 1908 году. В разряд данного жанра отнесено, разумеется, и произведение К. Иванова «Нарспи» — «халап», т. е. сказание, предание.

в «авторскую оправу». Мифологический мир не настолько побежден, чтобы раствориться в голосе автора. Нет. К. Иванов-Прта оставляет его как «положительный полюс» для взаимодействия с миром художественным, который условно назовем «отрицательным полюсом». Так моделируется потенциал «Восток-Запад» (у нас он носит обозначение «мифологическое начало — художественное начало»). Энергия потенциала, возникающего из названного противоречия, как раз и заставляет вращать сюжетно-образную «мельницу» произведения. Уничтожив и окончательно покорив мифологическое начало («полюс» языческого Востока), что нередко мы наблюдаем в произведениях современных авторов, К. Иванов-Прта лишился бы данного «энергетического поля». Наш дальнейший анализ как раз и будет направлен на выявление этой «энергии» в образах, ибо она определяет метод произведения.

Чувашские литературоведы в трактовке художественного метода «Нарспи» придерживаются различных точек зрения. И. Сутягин, М. Сироткин, ряд современных исследователей обнаруживают в поэме метод критического реализма, Г. Хлебников — реализм возрожденческого типа, Ю. Артемьев — романтизм в сочетании с мифологическими элементами. Каждый из этих исследователей приводит достаточно веские аргументы в подтверждение своей концепции.

Действительно, поэма поддается рассмотрению в плоскостях различных эстетических систем. И в этом главное ее своеобразие. На наш взгляд, произведение конденсирует в себе, в своих художественных образах достижения мирового эстетического опыта, этапы его развития от мифа — через ренессанс, романтизм, просвещение — к высотам психологического реализма: от эпоса — через лирику — к трагедии. Здесь налицо явление совершенно необычное — универсальный художественный метод, для которого синкретичность эстетических систем (концепций) и жанров является вполне осознанной целью.

Как уже сказали, в «Нарспи» можно выделить два мироощущения: мифологическое и художественное. Эти два пласта поэмы контрастируют и взаимопроникают друг в друга, они борются как противоположности и единятся в одно художественное целое как две стороны одного явления. Они взаимодействуют. Это создает определенный ракурс для восприятия проблемы историзма произведения.

II

В поэме **собственно мифологическую** концепцию следует отличать от мифологической концепции, существующей в системах ренессанса, романтизма, в просветительской и реалистической эстетических системах. В них она представлена в усеченном и, как правило, подчиненном и удобном для той или иной системы виде.

Такой подход, помимо аналитического разграничения мифологических «кругов» поэмы, предполагает выделение как самостоятельного момента *своеобразного функционирования категории историзма*. Мифомышление как самостоятельная система произведения выполняет функцию отражения общественного сознания добуржуазной эпохи. В евро-

пейских культурах общественное сознание ренессанса было предвестником капитализма в экономике и буржуазных отношений в обществе. Выше отмечалось: начало капитализма отражается в системах просвещения и романтизма, эпоха реализма совпадает с окончательным упрочением ведущего положения буржуазии в социально-экономической жизни общества. Если в европейской общественной жизни процесс раскрепощения индивида от норм феодальной морали, выход его из-под влияния коллективно-мифологического сознания занимал четыре-пять веков (в культуре — путь от эпохи Ренессанса до реализма Нового времени), в русской — столетие, то в чувашской — благодаря опыту европейскому и русскому — он был значительно интенсивнее, уместившись в основном в пределах второй половины XIX века. В этих условиях, очевидно, не было необходимости разворачивать во всю ширь эстетическую систему ренессанса, а на основе одной только системы национального Просвещения показать процесс раскрепощения личности от оков коллективно-мифологического сознания. По данному пути шла основная масса чувашских писателей. В художественной ткани «Нарспи» большое место занимает именно ренессансная концепция действительности. Для автора ясно, что к ренессансу восходят истоки и романтизма, и просвещения, и реализма.

Бунт личности против оков коллективно-мифологического сознания (а это главная проблема «Нарспи») сам по себе еще ни о чем не говорит, потому что такое могло произойти и в шестнадцатом, и в семнадцатом, и в восемнадцатом веках. В поэме мы не видим примет конкретно-исторического времени, более того, автор намеренно стремится уйти от привязки событий своего произведения к конкретным историческим фактам. Об этом говорит и соответствие «Нарспи» жанровому наименованию «предание». Причем речь идет не о предании историческом, а о предании-мифе, сказании.

Историзм поэмы-предания — особого рода. Это историзм взаимодействующих внутри нее различных художественных систем. Противостояние мифологической концепции действительности и концепции ренессансной, признающей самоценность человеческой личности, а также их системных примет позволяют косвенным образом выявить историзм произведения. Поскольку ренессансное восприятие действительности — это, по сути, предбуржуазное, а ее система в поэме обнаруживается, то можно с уверенностью сказать, что в произведении изображено время выявления индивидуальности ренессансного плана, т. е. время, предшествующее капиталистической формации.

Переход ренессансной системы в романтическую, наличие в произведении просветительской и реалистической концепций личности опять же говорит о преддверии буржуазного общественного сознания, которое непременно должно придти вместе с расколом коллективно-мифологического сознания.

Реализм поэмы проявляется во внимании писателя к психологическим деталям, в развернутой психологической и социальной мотивировке поступков героя. Помимо этого, о наличии реалистической концепции действительности говорит тот факт, что здесь мифологическая,

а также ренессансная система на орбите авторского знания выглядят в значении художественного приема, условностей искусства, т. е. образу автора тесны рамки этих систем, и он, сознавая ограниченные их возможности, выходит на уровень реалистической типизации. Таким образом, налицо особое отношение писателя к реалистической концепции действительности. Автору приходится отказаться от принципа исторической конкретности, присущего реализму XIX века. Это было вызвано задачами создания органической художественной формы (историческая конкретность перечеркивала бы как мифологическую, так и эстетические концепции действительности — ренессансную, романтическую, просветительскую, — абсолютизируя лишь право реалистического восприятия мира; историческая конкретизация повествования противоречила бы жанровому наименованию произведения «предание». Полная победа реалистического художественного метода в европейских литературах связывалась с упрочившимся положением буржуазии, что также не мог не брать во внимание К. Иванов. Кроме этого, им, очевидно, учитывался и тот факт, что чуть раньше появляется поэма Я. Турхана «Варуси», где сюжетная канва, в основном совпадающая с фабулой «Нарспи», перенесена в конкретную историческую плоскость.

Таким образом, в традиционном смысле художественный метод К. Иванова-Прта «Нарспи» есть мифологический реализм, предполагающий признание и внутренних эстетических вех развития искусства — ренессансной, романтической, просветительской концепций действительности (это есть те «остановки» в историко-эволюционном развитии искусства, которые существуют между точками «миф» и «реализм»). С позиций универсального художественного метода историческая конкретизация не может быть самоцелью произведения, она может идти только от читателя.

Временная многозначность — это не недостаток произведения, а его достоинство, «образная программа», она вызвана мифологической разомкнутостью времени поэмы, направленностью ее на отражение всеобщего.

Известное явление — человеческий зародыш первоначально словно бы в сокращенной программе повторяет этапы, которые предшествовали животному миру в процессе длительной исторической эволюции. Этот биогенетический закон, носящий имя Мюллера-Гекеля, сводится к следующему тезису: онтогенез в сокращенном виде повторяет филогенез. Так, зародыш человека в своем индивидуальном развитии повторяет этапы исторического филогенеза: поначалу он чем-то внешне напоминает рыбу (у него имеются даже жаберные щели), далее он приобретает черты пресмыкающегося, позже следует «этап млекопитающего». Однако это всего лишь дань нашей «дочеловеческой» и «доживотной» истории развития. Отсюда в морфологическом и в физиологическом плане развитие человеческого зародыша далеко не идентично следует первообразию рыбовидных, пресмыкающихся и млекопитающих.

Искусство, рождаясь в онтогенезе, также «в сокращенной программе» способно повторить черты «генеалогического древа» своего историчес-

кого развития — мифологического, античного, ренессансного, романтического и т. д. Однако в силу того, что более поздний этап развития искусства, считающий себя по отношению к предыдущему «более высоким», содержит в концентрированном виде достижения предшествующего этапа и всецело опирается на него, а тот, в свою очередь, на раннеследующий, то писателю не имеет смысла выделять предшествующие исторические структуры и эстетические системы. В «Нарспи» мы имеем особый случай. Здесь художественно обыгрываются этапы исторического развития искусства.

Обратим внимание на некоторые эпизоды поэмы, которые «прочитываемы» с позиций различных художественных систем.

В просветительской концепции обнаруживается неразумность поведения родителей, причина выдачи Нарспи замуж в том, что родители глупы, непросвещенны: «ашшэ-амаш ухмахран пётрё хуйхэ-суйхэпах».

С позиций социальной логики развития характеров поэмы Мигедер выдает дочь за богатого Тахтамана не в силу того, что глуп (просветительская концепция), а в силу своей социальной природы первого богача округа, потому что он не может поступить иначе. Такая интерпретация присуща реалистической концепции поэмы. В мифологической концепции необходимость оправдания поведения Мигедера и вопрос о причине поступка не возникает: Нарспи должна подчиниться законам обычая, смирив при этом свой нрав, что еще больше упрочивает иерархическую идеологию мифа.

В ренессансной концепции мира не возникает вопроса о причинах поступка Мигедера — важен сам поступок, нарушающий гармонию счастливой жизни Нарспи. В романтической концепции личность оказывается обязательно непонятой обществом. Романтизм берет из мифа момент взаимодействия индивидуального и коллективного, но в отличие от мифа становится на защиту поправленных прав индивидуальности от предрассудков.

Лишь реалистическая концепция берется дать конкретную социальную психологическую мотивацию поступка отца, объясняя его поведение следованием логике социальных условий.

Мотив власти денег здесь подается с точки зрения реалистической концепции, хотя можно было бы это сделать и в русле романтической концепции, как в трагедии «Шуйтан чури» (Раб дьявола). Если для романтизма характерен интерес к разладу между идеалом и действительностью, то реализм связывает этот разлад с социальными корнями.

III

Чем вызвано частое обращение писателей к мифам Нового времени? Чтобы ответить на данный вопрос, подумаем, чем для нас является миф.

В интересной книге В. Г. Бахура «Это неповторимое «я»» проводится аналогия между микрокосмом, нашим человеческим «я» и макрокосмом. «В нашем «я», — пишет автор, — словно сконцентрирована вся история эволюционного развития живых существ, их психики, да и

становления человеческой цивилизации»⁵. И далее: «Микрокосм каждого «я» — это отражение Макрокосма»⁶.

Действительно, многим явлениям, свойственным человеческой природе, мы находим аналогии в явлениях неживой природы. В этом отношении миф предлагает универсальную модель мира, представляющую собой, по словам В. Топорова, «сокращенное и упрощенное отражение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции»⁷.

Рождению искусства в онтогенезе мифу по праву принадлежит исключительное положение: подобно дорогам, ведущим в Рим, все жанры восходят к мифу, т. е. явлению, которое, по меткому замечанию С. Аверинцева, «не знает выделения эстетической сферы из недифференцированной стихии сознания»⁸. И все же «эстетическая образованность» литературных жанров не служит препятствием тому, чтобы время от времени обращаться к своим мифологическим корням — единому источнику человеческой культуры, науки, искусства. Лишенное художественно-условной чопорности и видящее мир в первозданной наготе и многозначности, мифологическое сознание способно приоткрыть завесу над сущностью человеческого бытия. Для «свободной самосознательной поэзии, — пишет А. В. Шлегель, — миф снова становится материалом, который она поэтически обрабатывает, поэтизирует, находится, следовательно, еще на одну ступень выше».

Материалом литературы служит слово, которое подобно капле, держащей ответ за всю эволюцию мира и только поэтому отражающей его, выступает как органическая часть сложной системы — языка. Язык имеет прошлое и настоящее, он устремлен в будущее. Мифологическое сознание участвовало не просто в формировании истории языка, оно формировало и его систему. Не будет преувеличением сказать, что мифологическое сознание заложило программу развития языка. И теперь язык, каким бы он ни был — чувашским, татарским, литовским — развивает свой вариант этой программы, в общем-то единой, как в конечном счете един миф, отображающий единство мира. Только благодаря последовательности закона мифологического подобия, в котором часть моделирует целое, человеку удалось выйти на столь высокую абстракцию, как цифры с их арифметической, а позже алгебраической упорядоченностью, только благодаря наличию мифологической программы в нашем сознании нам удается выйти на уровень компьютерного мышления.

Хотим мы того или нет, но наше мышление, по сути дела, мифологическое, даже в тех случаях, когда мы выявляем ограниченность мифологической картины мира.

Системность языка обязана системному освоению природного хаоса мифом. Литература, имея дело со словом как органической частью языковой системы и хранящим эти отпечатки, подобно зачарованному ребенку, удивляется своим «первооткрытиям» кладов забытых значений, захороненных в слове. Теперь литература интуитивно сознает, что схема кладов зашифрована в мифологической программе языка.

Древняя форма способна жить новым содержанием. Миф, хотя и в эстетической оправе, живет в античном искусстве. Он сумел одуше-

вить Ветхий завет. Но тот же миф высветил и вдохновил антропоцентризм Ренессанса. Мифологический источник утолял жажду неумемного романтизма, он же питал корни древа Просвещения, к нему обращались писатели-реалисты XIX века, символисты...

Связь «Нарспи» с мифом бесспорна. И все же мало констатировать наличие мифологических особенностей в поэме. Необходимо их рассмотрение в контексте поэтики всего произведения. Это позволило бы увидеть не просто приметы мифа, но и мифологическую концепцию произведения.

Мифологическую концепцию поэмы следует рассматривать как относительно свободный и самостоятельный компонент художественного целого. Такой подход позволяет обнаружить в нем определенные системные связи, их иерархию и своеобразие функционирования. При этом говоря, к примеру, о ренессансной или романтической концепции поэмы, не следует забывать и о своеобразной трансформации мифа в недрах этих художественных систем. Поэму предваряет описание окрестностей Сильби, вместе с движением пространственной точки зрения суживается угол охвата действительности («эффект воронки»^{*}). Далее наше внимание концентрируется на селении Сильби, позже — на его жителях и, наконец, на печальной повести сильбийских Ромео и Джульетты. В центре оказывается судьба Нарспи («горловина воронки»). Принцип повествования в «Нарспи», таким образом, отражает последовательность зарождения жизни, запечатленной в Модели мира. Это достигается упорядоченным вводом следующих элементов: солнце — неживая природа — животные — люди вообще — человек в частности. В этой последовательности — схема зарождения жизни и ее развития. Здесь на этом достаточно протяженном участке повествования — торжество вседозволенности индивидуального. В событийном плане это проявляется в восстании Нарспи против «всего чувашского мира» с его обычаями.

Торжество свободы во имя нескольких мгновений счастья с любимым. А в финале — случайная смерть Сетнера и уход следом за ним Нарспи. То не просто случай, то провидение, то глас мести возмущенного Древа жизни, призывающего к ответу бунтовщиков (вспомним предсказание старика-знахаря). Но природа, желая быть справедливой, уносит с собой и виновников мучений Нарспи — Мигедера со своей старухой. Глас провидения вначале услышал *старик-юмӑс*: Сетнер должен уйти первым. Нарспи это услышала в лесу. Природа оправдывает ее любовь, дарует прощение Нарспи, но все же в ее глубине черная птица смерти каркает голосом Тахтамана, ищущего душу Нарспи. Не случайно от поступка Нарспи содрогнулась вся природа, ибо она здесь подобна мудрому Древу жизни.

Древо противится произволу личности, поскольку неуправляемая

* «Эффект воронки» удивительным образом отражает принцип Модели мира. Не случайно он использован в песочных часах — безусловном аналоге Модели мира с его оппозиционными вариантами: «верхний — средний — нижний миры, будущее — настоящее — прошлое» и т. п.

индивидуальность таит угрозу его канонам, подрывает их, низвергает в бездну **относительности, необязательности**.

Древо мстит посягнувшим на его право быть законодателем жизни.

Свобода, за которую борется личность, основывается на неприятии **общего**. Для Нарспи **быть как все**, покоряться воле мужа означает быть несчастной.

Сетнер говорит, что он может убить злодея, но тогда весь мир будет против него («Унран усал тёнче пур» — букв.: пострашнее его есть мир). Весь мир — это не просто народ, это и вся та система законов, проявляющаяся через обычаи, традиции. Но эти законы соответствуют Мирозданию. Значит, они верны. Они существуют только потому, что удовлетворяют Космос. Сетнер, убив Тахтамана, поставил бы себя вне «вселенского закона». Вначале он должен убить в себе прежнего Сетнера, для которого подчинение обычаям, традициям было знаком человеческого существования. Но еще раньше через это перешагнула Нарспи.

И нет им оправдания. Природа, которая непосредственно соприкасается с ними (лес), люди, живущие рядом, готовы понять их. Но не оправдать. Правда, сильбияне никогда не пойдут на то, чтобы это исключение превратить в правило, чтобы подобные поступки стали законом.

Оправдание должен принести читатель. Оправдание через катарсис.

Древнее единство значений слов «красота» и «мир», исходящих со ствола лексемы «космос»*, не случайно. **Мир души человека, построенный по принципам организации космоса, прекрасен своей уравновешенностью, гармонией частей**.

В мифомышлении разрушение душевного равновесия, отсутствие мира в душе человека представляет собой угрозу окружающим. Оно безобразно, ибо таит угрозу перехода явлений из **царства необходимости** в царство случайностей. Поэтому такое состояние нежелательно и достойно осуждения.

Лишь ренессанс, пришедший на смену мифологическому сознанию, учит лояльно относиться к подобному поведению человека. Но и ренессанс еще не готов признать резкое разрушение ценностей в душе человека нормальным состоянием. Для него предпочтительнее постепенное движение человеческой природы по направлению к переходу в другое качество — состояние, когда остальные члены общества подготовлены к восприятию такого поведения субъекта. Таковы герои Шекспира. Они разрушители устоев коллективного мышления, средневековых догм, в их душах рушатся прежние опоры, но это происходит не резко, не вдруг. Поступок Отелло предопределен предыдущим психологическим развитием характера, равно как и решение Ромео и Джульетты уйти из жизни.

Романтизм готов не просто оправдать личность, перешагнувшую нормы общежития, он ставит этого человека в центр внимания, он его боготворит.

* В древнегреческом языке «космос» означает понятие «красота», «мир».

Образ Нарспи прочитываем во всех этих системах. С точки зрения мифомышления он достоин осуждения. В произведении в качестве носителей мифомышления представлены силы природы, первоначальное отношение к содеянному — повествователем, односельчанами. Эволюция как точки зрения автора-повествователя, так и сил природы, односельчан, их готовность оправдать преступление Нарспи и последующее восхищение ее решительностью предполагают подключение системы ценностей вначале ренессанса, а позже и романтизма. Такое оригинальное эстетическое решение образа в поэме, и далее — его устремленность к вершинам реализма, и покорение этих вершин, и возвращение на спиральном витке постреализма к мифу — вот в этом загадка феномена «Нарспи». Одновременное — в рамках одного произведения — сосуществование различных противоположных художественных систем предполагает их противоборство.

Фактически в «Нарспи» имеет место изображение процесса эволюции индивидуально-личностного начала в человеке. Причем в качестве объекта выбран самый подчиненный элемент общества — женщина. При этом автор не преминул воспользоваться ситуацией отражения этапов исторического становления личности человека в искусстве. Его герой — **свернутая концепция исторического развития человеческой индивидуальности**, что дает ему право отразить и **этапы консервации этого образа** в истории эстетики, начиная от мифа и кончая психологическим реализмом.

При постановке «проблемы образа» в «Нарспи» в данной плоскости не следует уходить и от следующего момента: взаимодействие художественных орбит произведения как **систем**. В этом случае произведение будет выявлять признаки «системы систем», т. е. эстетического явления, саморазвивающегося по причине внутреннего взаимодействия систем и выделяемой от этого «художественной энергии».

Следует прямо сказать, что вся история литературы — показатель нарастания самосознания человека. Литературный герой поначалу вступает на арену той или иной национальной литературы как носитель коллективного разума. Начиная с ренессансного этапа своей жизнедеятельности, литература отражает столкновение индивидуального и коллективного начал. В развитых же литературах XX века герой представляет собой высокую степень индивидуализации.

О процессе превращения индивида в личность К. Маркс пишет: «Человек здесь не воспроизводит себя в какой-либо одной только определенности, а производит себя во всей своей целостности, он не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в **абсолютном движении становления**»⁹ (подчеркнуто мной.— С. А.). Личность никогда не будет представлять закрытую систему ценностей, она всегда открыта для движения вперед, всегда не удовлетворена собой, достигнутым, это противоречие и является источником его развития. Но в момент *движения* человек верит в свою будущую идеальную целостность, он видит ее перед собой, видит единство своего бытия и идеала, хотя и живет по закону динамического равновесия. Но в том и состоит существо порядка: абсолютное единство между сущностью

и существованием здесь недостижимо, оно никогда не бывает тождеством.

Человек и природа, их единство свойственны мифомышлению. Ренессанс в «Нарспи» вырывает человека из мифа. Это не значит, что тот порывает с мифом, — на человеке отпечаток начального формирования природой. Итак, человеческое начало в поэме — развитой элемент ренессансной системы, но выросшей из недр мифологической. Что это значит? На наш взгляд, понятие «развитой» должно располагать потенцией для дальнейшего движения, т. е. иметь в своих пределах взаимоисключающие противоречия, ибо «всякое равновесие лишь относительно и временно»¹⁰. Такими противоречиями в «Нарспи» являются чувство и разум. Она любит Сетнера, но после неудавшегося бегства заставляет себя подчиниться обычаю, это не что иное как диктат разума. Но ведь ее бегство было своеволием чувства. И все же здесь «диалогический режим» сохраняется, и образ пребывает в относительном равновесии состояний. Но вот в сцене убийства мужа взбунтовавшиеся чувства апеллируют к разуму и теперь уже он, введенный в заблуждение, выговаривает слова: «Тәхтамана... вёлерем» (Тахтамана я ... убью). Отныне в поле зрения автора — это чувство, и только оно. Герой в новой системе оценок — романтизма. И этот элемент предыдущей системы, становясь автономным, обретает два полюса — *полюс свободы и полюс необходимости*. Путь в лесу — это своего рода диалог этих двух новых начал: с одной стороны, осознание преступления, с другой — мотивация свободы. И в этом динамичность равновесия романтического характера. Свобода и несколько мгновений счастья с любимым предотвращают от свершения суда над собой (потенциал необходимости). Это пример диалектического взаимодействия элементов развивающейся системы. Но поскольку в художественном явлении время реконструируемо, то и предыдущая система не «убивается» — есть возможность говорить о взаимодействии систем. Иными словами, мифологический образ, переросший в систему координат ренессанса, только относительно перечеркнул свое прошлое, ибо художественное восприятие готово регенерировать первоначальное состояние образа — стоит вернуться к началу книги. Также ренессансный образ, перешедший в орбиту романтического, не исчезает бесследно. Все это позволяет рассматривать произведение, как выше уже декларировалось, в значении «системы систем».

IV

В поэме селение Сильби выделено особо. Это выделение оправдано, в первую очередь, самим содержанием произведения: в Сильби живут Нарспи и Сетнер, главные герои произведения, здесь разворачиваются основные события трагедии.

В мифологическом плане Сильби — сакральное пространство нашего. Не случайно первая глава называется «Силли ялёнче» («В Сильби»), причем в первой же строфе налицо упоминание селения:

Пуш уйăхĕн вĕсĕнче
Хĕвел пăхрĕ ашăтса.
Силпи чăваш ялĕнче
Юр ирĕлчĕ васкаса.

В конце месяца пуш
Солнце глянуло теплее.
В чувашском селении Сильби
Торопливо снег растаял.

Для мифа характерно выявление точки, в которой совершается акт творения, обычно здесь находится первогора или яйцо мировое*. Эта точка обладает высшей ценностью, через нее проходит ось мира, произрастает древо мировое. Центр мира, наделенный максимумом сакральности, максимальной святостью, по наблюдениям А. Турсунова, выделяется в трех отношениях: 1) во временном, так как, «по представлению субъекта, именно здесь некогда проходил акт творения и в этом качестве центр мира фиксирует временную границу между хаосом и космосом»; 2) в пространственном — «именно здесь проходит axis mundi (ось мира)»; 3) центр мира должен быть освящен через ритуальное воспроизведение акта творения во время праздника¹¹.

Сильби в этом плане является средоточием максимума сакральности. Еще раз обратим внимание на первые строчки произведения. Точкой отсчета времени является конец марта — промежуток между концом холодного сезона и началом теплого, т. е. времени, предшествующего акту творения. Данный момент прекрасно отражается в семантике чувашского названия месяца марта — пуш уйăх (букв. «пустой» месяц, т. е. акт зачатия пока отсутствует). По мнению известного американского ученого Ф. Боаса, отнесение действия к начальным временам — постоянная черта мифа как жанра.

Читательское восприятие, не освященное эстетическим сознанием, обязано принимать миф на веру, т. е. восприятие первой строфы «Нарспи» в рамках мифологического сознания должно выражаться именно в образе «незачатой» природы. В то время как современное восприятие выделяет мифологический архетип образа как подтекст, как художественную игру, и мы видим миф не в чистом виде, но миф как прием. «Автор первичный», оперирующий мифологическим уровнем повествования, выдерживающий данный принцип мировосприятия, заставляет нас выделить мифологическую концепцию поэмы. Для «автора вторичного»** характерно отношение к мифологическому ядру образа как к определенной условности. Иными словами, здесь налицо двойственная ориентация — к восприятию первичному (мифологическому) и вторичному (художественному).

С точки зрения мифологического восприятия, акту первотворения должно предшествовать появление Творца-демиурга. Таковым в «Нарспи» выступает солнце — хĕвел. Связь между светилом, дающим жизнь

* В поэме «Тăлăх арăм» (Вдова) герой похоронен на высокой горе. И это не случайно: умерев, он, с точки зрения мифологического сознания, рождается для вечной жизни.

** Под «автором первичным» мы склонны понимать «автора текстового», повествователя; под «автором вторичным» — образ автора, синтезирующий в себе противоречивые единства содержания и формы, процессуального и итогового состояния текста, повествователя и писателя-творца.

природе и регулирующим циклы этой жизни, и селением Сильби прямая: солнце глянуло теплее — в Сильби снег растаял. Именно солнце далее созидает жизнь в Сильби и ее окрестностях:

Тусем, сартсем хуп-хура
Юрё кайса пётнён;
Тухать курак сәп-сәра
Хёвел хыта хёртнён.

Горы и долины черным-черны
Оттого, что снег растаял,
Выходит трава зеленым-зелена
Оттого, что солнце сильно жжет.

С точки зрения «автора первичного» и нашего мифологического восприятия, солнце творит из природного хаоса жизнь. Это созидательное начало, закрепленное за солнцем, будет подчеркиваться автором первичным и далее, но теперь это будет акт творения нового дня над селением Сильби*.

В других поэмах автор отказывается делать солнце созидующим центром повествования. В поэме «Тәлэх арәм» (Вдова) мы встречаем следующее описание солнца:

Ылтән хёвел саванмасть,
Сутә куна сүтатмасть:
Пёлёт айне пытанать,
Хай сүттинчен вәтанать.

Золотое солнце невесело,
Белый свет не золотит:
Прячется за тучей,
Стесняясь света своего.

Здесь солнце иллюстрирует состояние вдовы, узнавшей о гибели мужа. Его восприятие связано с созданием фона или в лучшем случае с событийным началом, тогда как в «Нарспи» мы видим, что за солнцем закрепляется активное жизнетворящее начало, хотя это не будет исключать в дальнейшем его роли в показе внутреннего мира героини.

В чем причины первоначального природного хаоса? Они в том, что силы уходящей зимы ослабли, она теперь не способна обеспечивать тот порядок, который был недавно. В то же время весна только-только входит в свои права. Одним словом, здесь налицо ситуация «переходного периода», когда старые структурные связи ослабли, а новые еще не наладились. Впрочем, эта закономерность характерна для любого явления нашей действительности, будь то человеческое общество, развитие индивида или же область мышления, что позволяет говорить о следующем: мифомышление не навязывает нам свой закон, а просто адекватно отражает закономерности нашего мира, делая его познаваемым. Итак, обратим внимание на изображение хаоса в природе:

Сивё, хаяр хёл иртет,
Каять йёрсе, хурланса;
Сивё куçсульпе йёрет
Иртнё куншан хуйхәрса.

Холодная и злая зима проходит,
Уходит в слезах и печали;
Мороз слезы льет
По давно минувшим дням.

* По наблюдениям языковеда Н. И. Егорова, в чувашских мифах солнце в течение дня объезжает землю, устраивает на ней свой миропорядок. Нарушение порядка карается матерью солнца.

Путаксемпе, варсемпе
Сёмёрлесе шыв кёрлет.
Анчах мёнле йёрсен те,
Хёвел хёртнёсем хёртет.

По оврагам и ложбинам,
Ломая лед, шумит вода.
Но как бы она ни ревела,
Солнце жжет все жарче и жарче.

И все же вместе с уходящими слезами зимы (хёл куçсулӗ) порядок в природе постепенно восстанавливается, осваивается Солнцем-демиургом: происходит становление новой системы — весеннего возрождения жизни. Происходит новое рождение природы, созидание нового мира, но по образцу старого:

Килчӗ ыра суркунне,
Килчӗ ячӗ ашӑтса.
Хёвел савать тёнчене,
Хёл айхинчен вӑратса.

Пришла добрая весна,
Пришла, согревая все вокруг.
Солнце приветствует мир,
Пробуждая от зимней спячки.

Упоминание *тёнче* (мира) еще более подчеркивает избранное положение Сильби в пространстве, ибо здесь явно обнаруживается мифологическая оппозиция *Сильби* — *весь мир*, которая построена по принципу «наш» — «не наш», «освоенный» — «не освоенный». При этом избирательность подхода каждый раз будет связываться с активностью Солнца-демиурга, взирающего со своих высот на весь мир и на Сильби.

Для сильбиян (а мифологическое мышление присуще прежде всего им и лишь потом «автору первичному» и нам), весь освоенный мир воплощен в самом Сильби. Весь остальной мир — средоточие непознанного, «чужого», «не нашего». Для них именно Сильби — центр земли. Не случайно само солнце, творец всего сущего на земле, двигаясь вокруг селения — *над* и *под* ним — опекает его. Солнце-хёвел рождает время. Значит, само время (в мифологическом сознании оно характеризуется повторяемостью и цикличностью) движется вокруг Сильби, сакрализуя его пространство. И теперь Сильби и солнце, два основных элемента мира, застыв в пространственно-временном единстве, для мифологического сознания сильбиян выступают в значении Древа жизни.

В описании селения употребляются эпитеты «пуян ял» (богатая деревня), «аслӑ ял» (древнее селение), «Силпи чӑваш ял» (Сильби чувашское селение) и т. п., что также способствует подчеркиванию необычного его статуса. Соседние с Сильби деревни не названы. Такое ощущение, словно их совсем нет, что также функционально значимо, как далее обнаружим, факт названия селения и людей в поэме является знаком особого внимания. Но в поэме имеется название селения Тахтамана — Хужалга. Здесь живет Нарсци с нелюбимым мужем. Для героини Хужалга так и осталась чужой. В этом плане примечательны следующие строки:

Хёвел тухать, уӑхать
Сӗллӗ тусем тӑррине,
Хай сӗттипе ашӑтать
Ташти-ташти сӑрсене.

Солнце восходит, забирается
На гор высокие вершины,
Своим теплом согревает
Дальние-дальние страны.

Чувашское «ташти-ташти сёрсене» несколько емче использованного выражения «дальние-дальние страны». В оригинале отчетливее выражено значение неопределенности (следовало бы сказать: *какие-то далекие-далекие страны*). Противопоставление Сильби остальным странам здесь также налицо. И это несмотря на то, что само селение в данных строках не упоминается. Только благодаря тому, что ранее Сильби воспринималось в значении сакрального пространства «нашего», об остальных землях позволительно сказать ташти-ташти. Описанная оппозиция строится по принципу определенности-неопределенности. Не будь Сильби пространством «нашего», другие земли не с чем было бы сравнивать. Далее после упоминания далеких земель называется Хужалга, причем Хужалга идет в одном ряду (!) с этими незнакомыми землями. А вот здесь налицо отсутствие оппозиции Хужалга — далекие земли, ибо, как уже сказали, тут не противительная, а соединительная связь «Хушайлкана та» (т. е. и Хужалгу), что выражает мысль — Хужалга часть *чужого*, хотя и конкретного пространства. Иными словами, в отношении противопоставления Сильби — Хужалга оппозиция определенности-неопределенности снимается, но остается в силе оппозиция «свой» — «чужой». Это не противоречит, а наоборот, подчеркивает субъективность окраски данного описания, в нем привлекается точка зрения персонажа, что также позволяет рассматривать Хужалгу как часть неосвоенного пространства, чужого и чуждого ей мира.

Для Нарспи Тахтаман и его деревня изначально были чужими: «Сичё ютран килнё ют...» (чужак, пришедший из-за семи чужих земель). Семь чужих земель, откуда пришел Тахтаман, исключают даже относительную близость Хужалги от родины Нарспи — Сильби. И здесь важна не столько пространственная удаленность, сколько определенное отношение к будущему мужу, что непременно отражается и на отношении к его селению, т. е. пространству, которое является для него «своим», а для нее чужим, ибо здесь у нее нет ни родственников, ни знакомых, здесь не будет рядом отца с матерью, готовых заступиться за свою дочь.

Выясним психологическую мотивацию данной стороны мифологического мышления. По сути дела, «чужое пространство» поэтому нам и чуждо, что не освоено нами. Что означает неосвоенность пространства? Его порядок, нравы людей, живущих на этом пространстве, нам неизвестны. А неизвестность подобна хаосу, ибо мы не располагаем ключом к постижению этого пространства и на данный момент не в состоянии его объяснить. Неизвестность пугает нас неопределенностью: мы неспособны определить порядок данного пространства, т. е. не обладаем тем знанием, которое необходимо для того, чтобы приспособиться к новым условиям жизни. В этом плане интересна этимология слова «освоение», корень которого обозначает: сделать своим, частью своего мира. Данная модель функционирования «мифологического кода» современного мышления присутствует при постижении не только прост-

ранственного, но и любого другого (социального, космического, биологического и т. д.) явления.

В чувашском языке значение слова «освоение» передается понятием хӑнӑхса ҫитни — букв.: обвыкнуться. Подчеркнем: русское «освоение» значит приспособление обстоятельств к жизнедеятельности личности, или же осмысление, понимание закономерностей построения обстоятельств во имя дальнейшего их активного преобразующего действия; чувашское хӑнӑхса ҫитни — наоборот, приспособление личности к обстоятельствам, которые для нее являются «чужой силой», через осознанное обуздание активных черт своего характера. Условия жизни Нарспи в доме мужа предполагают необходимость подчинения обстоятельствам — и тогда это селение не будет восприниматься ею «чужим пространством». Но этого не происходит. «Ҫиӗ ютӑн аллинче, ҫиӗ юта, ют ҫёре парса ятӑр мёскёне» (В руки семижды чужого человека, на чужбину, семижды чуждую, отдали, несчастную, меня) — так причитает Нарспи в главе «После симека». Такое привыкание к новому пространству призвано гарантировать сохранность его законов, ибо новое всегда таит угрозу для существования старого порядка. А Нарспи является именно этим новым человеком. Обратим внимание на неоднократно повторение: «Ҫёне сын та Нарспи кин пёрмаях вӑл хуйхӑрать» (Новый человек да Нарспи-невестушка постоянно она горюет).

В «Железной мялке» Младшая невестка упрашивает старуху:

Апай, яр-ха хӑнана,
Аппам патне каям-ха!

Мама, отпусти-ка в гости ты меня,
К сестрице съездить бы мне!

Несмотря на то, что злая старуха постоянно груба с невесткой, для нее дом свекрови «свой». Она уже покорила обстоятельствам новой жизни: «Куҫё-пуҫё пит йӑваш» (И глазами и лицом скромна-приветлива). Она с утра до вечера в работе, готова выполнять любое приказание свекрови. Не случайно невестка, будучи вдовой, все же продолжает называть свекровь «апай» — мамой, а выезд из деревни для нее — это путешествие за пределы «своего» пространства — хӑнана (в гости). А вот невестка готовит в дорогу юсман. Чудодейственность юсмана именно в том, что он испечен на огне родного очага, освящен силами своих божеств, которые будут охранять человека и на чужой земле от чуждых сил.

В чувашском языке есть выражение, приближающееся к русскому «освоение» с его активно-преобразующим началом — «алла илни» (букв.: взять в руки, обуздать). Это значение подходит для характеристики состояния Нарспи, решившейся на убийство мужа-злодея. Она отказывается приспосабливаться к обстоятельствам новой жизни в доме мужа, как того требуют законы «старшины чувашской». Нарспи восстает против этих обстоятельств. И все же не во имя освоения их, как это мы видим во «Власти тьмы» Л. Толстого, а во имя освобождения от их оков.

Итак, с точки зрения мифомышления два противоположных чувашских полюса значений слов «освоение» — хӑнӑхса ҫитни и алла илни

применительно к ситуации Нарспи несут на себя отпечаток желаемого и нежелаемого в поведении героини.

Вот Нарспи, обезумевшая, бежит от деяний рук своих. Теперь это пространство не только не становится «своим», оно еще более чуждо, оно активно в преследовании Нарспи, преступившей его законы.

Обратим внимание на описание Сильби, предшествующее этим сценам. «Силпи ялĕ — пуян ял ларать вĕрман ашĕнче» (Сильби — богатое селение, и находится оно в глубине леса) — такова одна из первых характеристик места действия. Момент существенный, Сильби представляет собой замкнутое пространство, со всех сторон окруженное лесом («вĕрман ашĕнче» — букв.: в нутре леса). Лес, как известно, в мифологическом сознании — царство хаоса, пристанище сил зла, противостоящих человеку и угрожающих его жизни. Он не раз будет противостоять Нарспи и Сетнеру, выступившим против воли рока. Здесь лес находится в оппозиции к селению по признаку «освоенного» — «не освоенного» пространства. Постоянно обновляемый плетень вокруг деревни («ялĕ тавра укĕлча, сĕнĕ сатан укĕлча») очерчивает границу отвоеванной у дикой природы территории — окультуренного пространства (не случайно описание благоухающих садов и зелени, т. е. культурных насаждений в огородах сильбиян). Здесь важно также то, что плетень подчеркивает не только границу, но и идею круга («ялĕ тавра» — вокруг деревни). Мифологическое обозначение освоенного пространства в форме круга (что, к примеру, нашло отражение в русском округ, в чувашском тавралăх) должно еще более акцентировать момент сакрализации обжитого пространства, ибо круг символизирует не только повторяемость, но и разрешение противоречия бесконечности и законченности, процесса и итога, являя собой геометрическое обозначение высшего совершенства.

Ритуальное воспроизведение акта творения отражается и в сфере человеческого общества, находящегося в органическом единстве с природой и законами ее развития. В начале произведения описываются или упоминаются такие праздники, как аслă калăм, сĕнсе, сĕмĕк... Все они призваны упрочить в быту прямую связь человека с космосом, с циклами развития природы, т. е. освятить и тем самым узаконить акт творимой человеческой жизни на данном пространстве в данное природное (не историческое!) время. Как известно, священный праздник в своей структуре моделирует механизм воспроизведения распадающегося «старого мира», переходящего в хаос, и рождение нового мира, новой гармонии, порядка в социальных отношениях. Обратим внимание на описание празднования аслă калăм (большой калăм) в первой главе «Нарспи».

«Аслă калăм эрнинче мĕнле чăваш ёсмен-ши?!» (Во время великого калама какой же чуваш не выпьет?! — вопрос, по праву, риторический, ибо пиво в ритуальном празднестве — стимулятор праздничного настроения, оно определяет «стихию праздничности, дух самого праздника» (В. Топоров)¹². Пиво делает свое дело, и вот уже чуваш валится с ног в грязь, которая ему сейчас мягче перины. Это и есть состояние, когда силы хаоса одолевают «космическую организацию мира»¹³ и

человеческого поведения, когда снимаются все былые табу и запреты. Творение же нового мира связывается с готовностью земли к севу и выходом чуваша в поле.

Ритуал охранения земли во время ее «беременности», длящийся 12 дней, находит отражение в обряде *синсе* (он также упоминается в «Нарспи»). В день поминовения усопших *симёк* (симек) происходит объяснение Нарспи и Сетнера у родника. То, что свадьба Нарспи с Тахтаманом намечена в канун данного праздника, имеет под собой ритуальную значимость*. Свадьба — акт, предвещающий возобновление жизни в человеческом обществе. Наступившая «беременность» земли, готовность ее в будущем рожать и происшедшее поминовение усопших, очевидно, дают возможность повторения нового круга жизни в человеческом социуме, который несколько отстает от природного круга воспроизведения жизни. Не случайно слово *туй* в чувашском языке шире понятия свадьба, это любое празднество**. Связь понятия *туй* с возобновлением жизни в природе, сакрализуя само это понятие, наделяет его магической значимостью.

Сакральный круг в «Нарспи» — это и та система общественного устройства, которая регулирует моральные нормы и в свою очередь распространяет свое влияние на пределы допустимого поведения людей. Эта система — гарант порядка, постоянства, Любое посягательство на ее проявление должно караться, ибо вся она согласована с космосом, богами, природой, последнее должно заставить человека поверить в ее всеисилие. Традиции и обычаи, оживляемые ритуалом, в свою очередь, обязаны очерчивать границы допустимого, узаконивая существующий порядок. Именно они создают предпосылки для регулирования и соблюдения норм сакрального социума.

Любовь Нарспи и Сетнера, как бы ни сочувствовали ей *ильбияне*, не может быть узаконена, она не может быть оформлена ритуалом (свадьбой). Их любовь была дозволенной, пока Тахтаман не заслал к ее отцу сватов. С этого времени *чтущие* обычай *ильбияне* будут с нетерпением ждать свадьбы.

С точки зрения мифологической системы деяние Нарспи — преступление. Она переступает черту сакрального круга законов, на которых зиждется система (т. е. порядок в обществе). Переступить эту черту с точки зрения мифологического сознания равносильно уходу от привычного мира упорядоченности, вторжению в мир хаоса — в мир неизведанного, «не нашего», «чужого».

«Наше» — установленные коллективом законы, бытующие в форме обычаев, когда их повторяемость в поколениях и в людях способствует закреплению в сознании в значении норм морали.

* У Н. И. Ашмарина читаем: «Чăвашсем туйсене *симёкре тăвассĕ*» (чуваши назначают свадьбу в дни *симека*). — См.: Ашмарин Н. И. «Чăваш сăмахĕсем кенеки». Словарь чувашского языка. В 17 т., т. XIV. Чебоксары, 1938, с. 94.

** Этимология слова «туй», видимо, связана со значением узел, союз, связь: «Чёр туй, вил туй» (живой узел, мертвый узел). Не случайно, думается, также словосочетание *туй тĕвви*, которое Н. И. Ашмарин переводит как название особого узла. — См.: Ашмарин Н. И., т. XIV, с. 101.

Через обычай идет связь человека с прошлым, с корнями, незыблемость обычаев гарантирует человеку спокойное будущее. Через соблюдение обычаев человек чувствует свою связь с коллективом, чувствует себя в значении части этого большого целого и единого организма — народа, через обычай сам коллектив осознает свою причастность к вечно умирающему и возрождающемуся древу жизни.

Поступок Нарспи — вызов коллективному сознанию, вызов обществу. Решившийся на такое должен быть наказан, только так можно сохранить и упрочить гармонию порядка в системе. Нарспи сознает, на что решилась. Но самое страшное для Нарспи в том, что без сомнения — в ней самой, он внутри нее, он часть ее. Это он, змееподобный, нашептывает ей страшную в своей откровенности мысль:

Сук, пусáма сийиччен
Ташманáма пётерем;
Асапланса тусиччен
Тáхтамана... вёлерем.

Нет, чем мне с собой покончить
Я злодея погублю.
Чем терпеть все истязанья,
Тахтамана я... убью.

(Пер. П. Хузангая).

Намерение убить мужа есть плод познания, но не порыва. И плод этот созревает на наших глазах — постепенно, исподволь, поначалу ничего опасного в себе не тая.

В ее плаче — чувство, бьющееся в неволе. Еще горше Нарспи оттого, что в неволю она угодила из-за своих «глупых» родителей, которых она по-своему продолжает любить.

Поступок Нарспи — бунт личности против навязываемых коллективом (мифологическим сознанием) норм морали. Этот бунт вначале проходит стадию самоказни. Он приводит к состоянию раздвоенности личности, которая до сих пор, несмотря на зревшие внутри противоречия, была цельной, гармоничной.

Сапла, паян пуртёнге
Нарспи, мёскён, хурланать.
Чунё вёркет, пусёнге
Усал шухáш хускалать.

Так сегодня дома
Нарспи, бедняжка, страдает.
Душа ее горит, а в голове
Шевелится недобрая мысль.

Обратим внимание, душа у нее горит и не знает покоя. Покой равносителен порядку. Его отсутствие — хаосу. Но тревожит душу именно рассудок. Рассудок подсказывает Нарспи, как спастись от злодея-мужа. Состояние раздвоенности сознается самой героиней:

Анчах вáйáм ситё-ши?!
Епле кунтан сáлáнас?
Ай, пұлэхсём, пулáшсам!
Чунáм сунать, мён тáвас?..

Только хватит ли сил?
Как от этой мысли избавиться?
Боже, плюех, помоги!
Душа горит, что делать?..

Здесь именно та мысль, которая в афористично емкой фразе обрисована В. Шелли: «Свобода оспаривается в ее собственной сфере»¹⁴.

Сознание Нарспи рефлексировано, мечется между стремлением быть в русле закона, не выходить из его берегов и стремлением порвать пути, ибо они угнетают человеческую индивидуальность, унифицируют

человека, убивая в нем личность с присущими ей желаниями, стремлением самой организовать свою судьбу, исходя из своих потребностей.

Но становление свободной личности в создавшейся ситуации не может произойти без совершения преступления, поскольку в мифологическом сознании (а здесь мы смотрим на события, идентифицируясь с этим сознанием) нет разумного оправдания поступку Нарспи.

Преступление в мифологическом сознании трактуется в значении поступка, ведущего к хаосу, ибо, по сути, это есть переступление через дозволенное в мир хаоса, нарушение закона (выход За-Кон). Кстати, данное значение сохранилось и в чувашском словосочетании йёркене пӑсни (букв. сломать закон, норму) *.

Отсутствие духовного равновесия в характере самой героини (в данной сцене невозможность предсказать ее поступки)—это также знаки запредельности происходящей в ней мифологической сакральности, ибо здесь царство злых таинственных сил хаоса. Целостность характера человека связана с определенностью (т. е. с упорядоченностью его частей).

Неопределенность пугает мифологическое сознание своей непредсказуемостью, своей непознанностью, а следовательно, неуправляемостью.

Мир сознания Нарспи остается тайной для нее самой, и она сама не в силах предсказать, какой поступок совершит — или покончит самоубийством, или будет ждать спасения от милого, или смирится, или... убьет злодея. И тут же вопрос — как спастись от этой ужасной мысли?

Вызревающий в ней поступок чуть ли не сводит с ума ее, прежнюю.

В то же время это и движение обезумевшей души. И трезвая мысль.

Та ситуация, когда крайности сходятся, когда безумие воспринимается как озарение, как адово откровение рассудка.

Но ведь безумие — это характеристика, постигаемая через сравнение с прежними оценками Нарспи, гармоничного, целостного, робкого создания, которому всегда было присуще чувство равновесия, меры. В новой системе оценок решение убить злодея-мужа следует воспринимать в значении рациональной доминанты характера становящегося. Но мы пока должны рассматривать Нарспи в системе мифологических оценок. Она страшна не столько своим желанием добыть свободу ценою жизни мужа, сколько своей непредсказуемостью нашему знанию.

И эта ее неопределенность, нахождение ее состояния за пределами сакрального круга обычаев лишают характер первоначальной целостности. Но ведь именно через эти обычаи ритуал реализует мифомышление, именно через них человек утверждает себя частью природы, космоса, их подобием. А приобщение к законам космоса, вечным, неизменным и оттого справедливым, привносит в человеческую жизнь принцип разумности. Поэтому с точки зрения мифомышления Нарспи покушается не просто на жизнь человеческую, но на вечные (!) устои этой жизни. Не случайно далее от ее поступка содрогается вся живая природа в лице древнего леса.

* Йёр — переводится и словом черта, йёрке — очерчивает границу дозволенного законами, нормами.

Время в «Нарспи» лишено конкретных социально-исторических примет. Отсюда конфликт поэмы в обобщенном виде воспринимается нами как «вечное терзание мира». Оно происходит оттого, что рушатся недавно казавшиеся непоколебимыми структуры его организации, размывается мера допустимого в этом мире, круг его законов. Мир на пути становления нового порядка, новой структуры — есть первое условие для трагедийного повествования, ибо здесь вся кричащая боль старой гармонии, старого порядка, которая столь выразительно персонафицирована греками в боли расчлененного на части Диониса или же Эдипова рока.

Проблема сакрального пространства в «Нарспи» — это одновременно и проблема времени. Ибо в своем философском звучании время переходит в пространство, пространство — во время. А время в поэме характеризуется мифологической замкнутостью.

Проблема сакрального круга в «Нарспи» распространяется и на духовные стороны человеческой жизни, поскольку мифологическое мышление готово уподобить законы мира социального миру природы. Поэтому сакральность «Нарспи» — это также система общественного устройства, которая регулирует моральные нормы, те в свою очередь распространяют свое влияние на пределы допустимого в каждодневном поведении человека. Эта система — гарант порядка и постоянства, враг хаоса и разрушения. Любое серьезное посягательство на ее аналогичное проявление должно караться. Традиции и обычаи, оживляющие мифологический ритуал, обязаны закреплять границы допустимого в сознании людей. Именно они регулируют и контролируют соблюдение норм сакрального социума.

Любовь Нарспи и Сетнера была дозволенной, пока Тахтаман не заслал к ее отцу сватов. С этого времени свято чтущие обычай сильбияне будут с нетерпением ждать свадьбы. Не случайно Сетнер, готовый было расправиться с Тахтаманом, говорит:

Сав ташмана пётерме
Икё вайлә алләм пур,
Анчах а́на пётерсен,
Унтан вайлә тёнче пур.

С врагом покончить
Есть две сильные руки,
Но если убить его,
Есть еще и ужасный мир.

Этот мир не будет испытывать жалости к их судьбе, ибо он в лице тех же сильбияне будет абсолютно уверен, что, карая нарушителей ритуала (а сильбияне предстанут в качестве действующих лиц этого свадебного ритуала), он блюдет порядок и гармонию. В чувашском языке слово тёнче выступает в значении Мир и Вселенная, т. е. цитированные выше строки можно перевести и так: «Но если его убить, есть страшнее его ужасная Вселенная (мир)». Законы общества устроены по образу и подобию законов Вселенной, законов Космоса, покушение на обычаи — покушение на основы разумного мироздания.

И вот Сетнер предлагает Нарспи уехать с ним далеко от этой деревни. Здесь не наивная вера в то, что за пределами Сильби они будут в безопасности. Здесь вызов обычаю, традициям, всему (!) окружающему миру. Таким образом, на сакральном круге пространства

отражается и круг закона. Круг пространства в «Нарспи» выделен особо — это селение Сильби, со всех сторон окруженное лесом, по отношению к которому часто будет упоминаться эпитет «наш».

«Нарспи» — трагедия нового времени. В поэме — трагедия личности, трагедия индивидуальности. Поступки Нарспи и Сетнера противоречат моральным нормам общества, их взрастившего. Но здесь важно не просто противоборство общественной морали и индивидуальных этнических ценностей. В «Нарспи» общественный конфликт проецируется на внутренний мир героини. В героине идет сложная внутренняя борьба между чувством к любимому и необходимостью блюсти нормы общественной морали, между верой (беспрекословное подчинение обычаю) и разумом.

Нарспи связывает понятие личной свободы со своим восприятием мира:

Качча пачёс ирёксёр —
Саванас сук ку тёнчен.

Выдали замуж против воли —
Нет радости у этого мира.

Ситуация, кажется, парадоксальная. Решение Нарспи отравить мужа направлено на подрыв устоев этого мира, его равновесия и гармонии; с точки зрения самой Нарспи, отсутствие свободы личности дает ей возможность диагностировать: нет у этого мира гармонии. Если первый момент определяет мифологическую концепцию поэмы, то второй — ренессансную. Эти концепции находятся между собой в диалектической взаимосвязи, т. е. мы видим не только их единство в эстетической целостности произведения, но и противоречия — противоречия эстетических, относительно автономных систем. Эти противоречия в онтогенезе моделируют историческое развитие искусства, о чем мы уже высказывались.

Здесь только обратим особое внимание на то, что отношение автора-повествователя к Нарспи двойственно: он, с одной стороны, стремится понять свою героиню, что позже позволит оправдать преступление Нарспи. С другой стороны, являясь выразителем мифологического сознания, он осуждает ее деяние.

В раздвоении позиции повествователя — модель исторически эволюционирующей концепции личности: от мифологических ценностных критериев до принятия ренессансных моральных категорий.

К. Маркс отмечает: по мере углубления в добуржуазные формации мы обнаруживаем все большую несамостоятельность и «незрелость» индивидуального человека, его непосредственную принадлежность ко всему более обширному целому¹⁵. Для нас важно не только то, что «Нарспи» синтезирует в своих образах этот типичный конфликт двух эпох. Для нас важно и то, что образ действительности в поэме настолько емко, настолько полифоничен, что предполагает одновременное существование как мифологической, так и ренессансной тенденций, идеалов как одной эпохи, так и другой*. Высота XX столетия, с кото-

* К заслугам Г. Хлебникова следует отнести настойчивое стремление выявлять приметы человека Возрождения в личности Нарспи, связывая метод произведения с реализмом возрожденческого характера. На наш взгляд, следует говорить не о

рой автор смотрит на этот исторический конфликт, позволяла быть демократичным в плане высказывания своей позиции, она многозначна полифункциональна.

Миф защищает иерархическую структуру общества, возведенную в ранг естественного закона, ибо вседозволенность личности, свобода грозят обществу беспорядком и потому должны быть упорядочены силами Космоса, которому уподоблены по этой же причине законы общества. Космос является олицетворением надисторической, вечной справедливости. Иерархия эта «идеальная форма феодализма» (К. Маркс). Удел человеческой личности — подчиниться общественным нормам, которые безжалостны к индивидуальности во имя продолжения рода. Человек должен укротить порывы своих страстей. Нарспи сначала подчиняется этой власти традиций: у родника, просватанная, встречаясь с Сетнером, она сознает, что нарушает запрет: стоило вдалеке завидеть женщину, как она спешит проститься с любимым.

Бегство Нарспи и Сетнера в лес — это уже проявление активной личности, их готовность самим творить обстоятельства своей жизни, но не быть слепым придатком обстоятельств. Но обстоятельства оказываются сильнее, и личность вынуждена покориться им — Нарспи выдают замуж. Она противится, но не столь активно, чтобы сорвать ритуал свадьбы. Миф не столь наивен, чтобы верить в слепое подчинение человека его законам. Ритуал на этот счет великодушно позволяет излить свое горе в причитании. Свадебные причитания Нарспи могут восприниматься не больше, чем соблюдение обряда.

В поэме таким образом показано, как порядку в обществе противостоит индивидуальный хаос, — это с точки зрения данного общества, с точки зрения большинства. Но с позиций личности, измеряющей все через субъективную призму своей судьбы, общество, лишаящее Нарспи счастья, достойно осуждения — не случайно она обвиняет родителей в самодурстве.

Личность в системе Ренессанса — становящаяся, формирующаяся гармония. И если мифологическая гармония в человеке предполагает, так сказать, «статичное равновесие чувств», то человек Возрождения показывается в динамическом равновесии, ибо личность вступает в теснейшее воздействие с обстоятельствами: не приспособливается к ним, но приспособливает эти обстоятельства к себе.

Нарспи идет к роковому поступку через бунт против произвола обычая. И если Катерина из «Грозы», выступая против Кабанихи, несет в себе приговор домострою как социальному явлению, то Нарспи, в силу обобщающей силы образа и обстоятельств, выступает против мира (усал тёнче), под которым понимается мир чувашский, против космической упорядоченности обычая.

методе, а о концепции ренессанса, вступающей во взаимодействие с мифологической, с романтической, просветительской и реалистической концепциями мира. Общий же метод поэмы — мифологический реализм, обогащенный концепциями названных эстетических систем. Вся сложность состоит в необходимости изучения взаимодействия этих относительно автономных систем в рамках более объемлющей, методообразующей.

Не случайно К. Иванов-Прта концентрирует внимание на изображении бунта женщин — самого подчиненного элемента социальной структуры общества. И если в поэме Нарспи претерпевает путь разрушения прежней целостности внутреннего мира, то в системе ренессансной концепции личности мы видим сам процесс оформления новой целостности, теперь — в этом экзистенция ее характера. В человеке Ренессанса ничто не определено окончательно, не завершено, он весь в становлении, в движении, он всегда открыт времени (М. Бахтин).

«Новый порядок», подобно сотворению нового мира, всегда проходит этап хаоса, ломки старых структурных связей, старых ценностных ориентиров.

Ситуация хаоса — в выходе подсознания из-под контроля рассудка, это кричащая боль души, это жестокий самоанализ. Человеческое подсознание в его отношении к сознанию подобно оппозициям низа — верху, тьмы — свету, неупорядоченного хаоса — разумному порядку. В подсознании все нестойко, все неопределенно, рефлексивно, здесь не одна мысль — рой мыслей. Они громоздятся, давят друг друга: покончить ли жизнь самоубийством, ждать ли помощи от милого, и вдруг, словно поток, который потом из хаоса родит новую гармонию, словно стрела молнии, словно пир во время чумы... мысль ужасная и простая в своей откровенности: надо убить злодея-мужа.

Песня-плач, вылившаяся во внутренний монолог, а позже в поток сознания, приводит к раздвоению личности героини. И это раздвоение — мотив преступления — выразительно оттеняется за счет введения короткой сцены с Сентти, который пришел к тетушке, полный радости и жизни. Но не только эту функцию выполняет эпизод с ребенком. Здесь налицо использование сцены в значении приема, а именно — обыгрывание жанра мениппеи.

VI

В древнем мифе индивидуальное начало не просто «приглушено», оно подавлено. Литература, изображающая процесс раскрепощения человека (историческое развитие литературы стимулируется именно этим явлением), ищет в мифе то, что противостояло бы «расщеплению» человека, росту индивидуализма, рефлексии чувств. Единственный оплот этого противостояния — в мифе. В этом своеобразии мифомышления: оно готово симпатизировать коллективному началу в противовес индивидуальному (что имеет отношение не только к мифу древнему, но и мифу современному, этот конфликт исторически бессмертен). Миф умиротворяет противоречия в среднем, среднее предполагает апелляцию к коллективному разуму. Но мифомышление — это движение по бесконечно большому кругу. Чтобы было движение, необходимо на том или ином участке круга индивидуально вырваться из-под власти коллективного усредняющего для того, чтобы, сгорая, прокладывать путь для поднятия на новую ступень все того же коллективного, для того, чтобы в коллективном начале не было бесконечного движения по кругу, не было бы застоя. Другое дело, что степень развития инди-

видуального в разное историческое время не однородна. Индивидуальное в «Нарспи», в поэзии Сеспеля, Айги далеко не однозначны. У всех трех поэтов индивидуальное противостоит коллективному. Коллективное же опирается на мифологическое сознание, разумеется, с разной степенью привлечения древнего мифа — в одном случае в значении народных обычаев, в другом — налицо рождение Нового революционного мифа в противовес древнему, в третьем — привлекаются отпечатки мифа — мифологического кода, архетипа.

Демифологизация мышления очень явно присутствует именно в романтическом искусстве. И это, как указывалось, при том, что романтическое искусство широко пользуется мифологическими образами. В нем легко обнаруживаются оппозиции, берущие истоки в мифомышлении. Это оппозиция верха — низа, света — тьмы, огня — воды, сырости — солнца, жизни — смерти и т. д. Казалось бы, романтизм весь пронизан мифологическими «артериями». И кому, как не ему в первую очередь и заботиться о их жизнедеятельности. Но тот же романтизм ненавидит любые каноны, которые были внедрены в сознание ранее. Им он объявляет открытую войну. Больше всего достается мифу. Демифологизация мышления романтизмом подобна перерезанию своих вен, самоубийству художественного сознания. Это один из знаменательных парадоксов романтизма.

С точки зрения формы романтик воспринимает миф, благоговей перед ним, но не подчиняясь ему. Для него миф — условность, прекрасный раствор для лепки образов, и романтизм готов использовать его как выразительное средство, как прием, стремясь создать свой Новый миф — искусство.

Возрождение, как это мы выше показали, вычленяет человека — индивидуальность из коллектива, но всецело подчиняет гармонию этой личности гармонии в природе, словно бы успокаивая силы мифологического сознания: в остальном человек будет по-прежнему подчинен законам мифомышления.

Развитие образа в поэме и перерастание конфликта в романтическую систему оценок, о чем говорилось ранее, предполагает изменение критериев измерения. Конфликт развивается в направлении к трагедийному его разрешению, перерастая в конфликт свободы и рока. Присутствовавшие до сих пор в тексте эпическое и лирическое начала дифференцируют «поле обслуживания», т. е. разрушается их синкретическое единство: эпическое начало очерчивает «потолок» вечного, в нем переливаются темы «изначального» чувашского сознания, оно пока хоть и отдаленно, но уже доносит мотив расплаты; лирическое начало раскрывает индивидуальный мир Нарспи, крик ее души. Но уже в лирической форме обнаруживается диалог, как явление стиля, особенно явно он присутствует в сцене, предшествующей отравлению мужа. Здесь диалог подсознания и сознания героини.

Трагедия предполагает стиль драмы. Драматическое начало находит полное выражение в главе «Атте-анне». Здесь последняя возможность предотвратить трагическое решение конфликта. Но именно романтизм в силу своих сущностных начал предполагает трагическое решение

финала. Так происходит единение трагедии и романтизма. В финале поэмы драматизм достигает той высокой ноты, которая именуется трагическим пафосом. Случайная смерть Сетнера, которая ведет в дальнейшем к самоубийству Нарспи, соответствует канонам романтической трагедии, которую она готова трактовать как голос рока, — рока, являющегося реакцией на существовавшее поведение героев, противостоявших организованно-упорядоченному режиму ритуала, ушедших в область хаоса, где царствует непознано случайное. Мотивированность смерти героя случайностью, став сюжетной фигурой, превращается в романтическую условность.

Романтически условные образы в главе «Върманта».

Шавлять, кашлять сём върман, Вёсё-хёрри куранмасть. Кутсър-пуссър сил тухсан, Чаранассан туйанмасть.	Шумит, бушует дремучий лес, Не видно ему конца-краю. Когда налетает безумно-беспорядочный (хаотичный) ветер, Конца не видно.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Шавлять, кашлять сём върман, Тамакри пек ахарать. Те арсури, те шуйттан Сав терих ашканать.	Шумит, бушует черный лес, Орет-хохочет, словно в аду. То ли черт, то ли арсюри До невозможной степени буйствует.
------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Разумеется, здесь налицо романтическое восприятие леса (олицетворение, нагнетание черных сил, противостоящих человеку). Налицо неоригинальность романтических образов, переосмысление и подача их в условно-художественном ключе мифомышления. Более того, при внимательном прочтении обнаруживается мифологическая система, которая для романтизма важна как прием. И все-таки направим наши усилия на выявление этих архетипов, т.е. мифологически первородного значения образов. Здесь налицо разбушевавшиеся силы хаоса. Не случайно лес сравнивается с адом, который с точки зрения нашего земного мира представляет собой неорганизованный мир хаоса. Кстати, неоднократное повторение слова «ахарать» в его архаическом выражении также содержит намек на хаос (ахар — светопреставление). Слово «кутсър» помимо значения беспорядочный, содержит и другое — хаотический. Упоминание черта и арсюри* еще более подчеркивает оппозицию сил хаоса человеку. Мифологическая подоснова ценна не сама по себе, но в рамках обслуживаемой ею романтической системы, которая видит в мифе выразительное средство.

Тапхър-тапхър сил килет Пэлтър-палтър савърса. Тёттём върман үхёрет Сёре ситех аванса.	Время от времени ветер нарастает, Вихрем закручивая-заворачивая. Черный лес рычит Изгибаясь прямо до земли.
-------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

«Пэлтър-палтър» (обозначает неритмичное кружение вихря)** и

* Н. И. Егоров характеризует арсюри как существо — «полумужчину». Отсутствие целостности, единства явления, на наш взгляд, также обязательно являть силы хаоса.

** Здесь интересно обратить внимание на ударения в словах — отсутствие звуковой симметрии как раз способно показать ритмию в обозначаемом явлении.

опять в переводном значении слова закодирован мифологический ключ: ритм — упорядоченность, отсутствие ритма — хаос. Происходит дальнейшее нагнетание черных сил леса, который теперь не просто хохочет, но рычит:

Хура пёлёт пёрмаях
Шавать вёрман тёрринче.
Ярать сисём сёр сурсах
Хура пёлёт хушшинче.

Черная туча все
Ползет над лесом.
Молнию выпускает, раскалывая землю,
Выпускает между черными тучами.

Условная природа использования метафорических образов налицо. Так, молния на самом деле не раскалывает землю, здесь переносное употребление выражения. Метафора и есть отличительный признак художественной системы. В мифологической системе здесь важно появление молнии, несущей огонь, как один из первоэлементов, участвовавших в сотворении мира. Другим противоположным элементом является вода. И она здесь также присутствует. Следующая же строфа вводит данный элемент в действие:

Аса сапаты, шартлататы,
Пётём тёнче кисренет.
Сумёр сырма пек юхаты,
Лупашкасенче кёрлет.

Гром гремит, сотрясает,
Весь мир трясется (содрогается).
Дождь льет рекой,
Шумит в ложбинах.

Здесь упоминание воды небесной, тогда как в первотворении мира небо и вода были противоположностями верха—низа. Поэт, словно ощущая эту метафорическую натяжку, сравнивает дождевую воду с рекою, а потом и «приземляет» ее в ложбины. И опять-таки здесь видно использование значимого в мифе образа как метафоры. Какова функция обыгрывания мифологического потопы и сотворения мира в данной сцене?

Дело в том, что эти активно действующие силы возмущены действием рук Нарспи, преступившей законы природы: она убила мужа. Они возмущены стремлением Сетнера, не знающего еще о том, что сотворила Нарспи, убить Тахтамана и освободить любимую. Нарспи — жена Тахтамана по закону, закрепленному ритуалом обряда, и поэтому природа всецело поддерживает сторону порядка.

Но испытание огнем и водой для Нарспи и Сетнера — это одновременно и их очищение. Они словно бы заново родились (акту творения нового мира предшествует разрушение старого). Встреча любимых в лесу сопровождается песней лесных птиц и морем солнечного света:

Икё чуна савашма
Хёвел парать суттине.

Двум сердцам любить друг друга
Солнце светом одаривает.

Но противоречие снято не до конца. Преступление требует наказания:

Анчах вёрман ашёнке
Хура кайак чайлататы:
Ай, Тэхтаман, Тэхтаман,
Нарспи чуние вёл шыраты.

Но в глубине леса
Черный ворон каркает:
То Тахтаман, Тахтаман,
Ищет он душу Нарспи.

В финале героиня уходит из жизни. Но песни ее остаются в памяти людей. Уходя из жизни, она уходит в предание людское, в легенду...

«Нарспи»— это не просто энциклопедия национальной жизни, это философия чувашского духа.

Произведение К. Иванова-Прта не умещается в прокрустово ложе метода, оно само создает метод. Имея на это основания. Ибо являет миру озарение Национального Космоса.

Литература

- ¹ Яковлев И. Я. Воспоминания. Чебоксары, 1983. С. 227.
- ² Там же. С. 227.
- ³ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 6.
- ⁴ Кедров Б. М. О великих переворотах в науке. М., 1986. С. 10—11.
- ⁵ Бахур В. Г. Это неповторимое «Я». М., 1986. С. 181.
- ⁶ Там же. С. 182.
- ⁷ Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 161.
- ⁸ Литературная энциклопедия. М., 1987. С. 223.
- ⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 46, ч. 1. С. 476.
- ¹⁰ Там же. Т. 20. С. 562.
- ¹¹ Турсунов А. Человек и мироздание. Взгляд науки и религии. М., 1986. С. 15—16.
- ¹² Мифы народов мира. В 2-х т. Т. 2, М., 1982. С. 33.
- ¹³ Там же. С. 330.
- ¹⁴ Шелли В. Ф. Философия искусства. М., 1988. С. 403.
- ¹⁵ Маркс К. Капитал. Т. 1. С. 85—86; К критике политической экономии. С. 194.

СТРУКТУРА КОНФЛИКТА В ТРАГЕДИИ «РАБ ДЬЯВОЛА»

К. Д. КИРИЛЛОВ

В структурной основе трагедии, в жанре, обозначенном В. Г. Белинским как «высшая ступень и венец драматической поэзии»¹, лежит особенно напряженный, непримиримый конфликт, являясь средством раскрытия характеров, основой и движущей силой действия. Вместе с тем конфликт определяет главные стороны развития сюжета, составляет ядро художественной проблематики произведения.

Одним из первых обратился к исследованию проблемы конфликта в чувашской драматургии литературовед Н. С. Павлов². Следует отметить, что в его работе, как и в других исследованиях, посвященных творчеству К. В. Иванова, проблеме конфликта в незавершенной трагедии «Раб дьявола» уделено мало внимания³. Авторы этих работ трактуют лишь содержательную сторону конфликта, напрочь отрывая ее от эстетических «корней». Многие единодушны в определении основной мысли, выраженной в произведении, которая состоит в том, что «мир обмана и насилия, построенный на силе денег, вытравливает человеческие чувства, губит и уродует человека, превращая его в зверя»⁴.

Конфликт в рассматриваемом произведении составляет борьба между родными братьями из-за золота, добытого ими путем мародерства. Нельзя не согласиться с такой трактовкой конфликта. Однако ограничиваться этим — значит не раскрыть, как этот конфликт отражается на психологии героев, чем мотивированы те или иные их поступки. Главное — не фиксация этих поступков, а исследование механизма мотивации этих поступков.

Отличительной чертой трагедии является своеобразие природы конфликта и характеров. Поэтому в данной статье сделана попытка раскрыть структуру конфликта в трагедии «Раб дьявола», которую по праву можно назвать первым произведением в чувашской литературе, написанном в жанре трагедии.

Время написания трагедии конкретно не установлено, хотя исследователи литературы ее наброски хронологически приурочивают к 1907 г., т. е. связывают со временем, когда создавалась поэма «Нарспи». Именно это обстоятельство, как правильно отметил Н. С. Павлов, дает ключ к пониманию многих вопросов, связанных с творческими исканиями Иванова и, в частности, созданием трагедии⁵. Да, он находился уже в расцвете творческих сил: у него имелся богатый опыт перевода русской классики, им были созданы высокохудожественные

баллады «Две дочери», «Железная мялка», «Вдова»*, в которых, по словам видного литературоведа М. Я. Сироткина, его поэтический талант достиг «полноты расцвета»⁶.

В первых же оригинальных произведениях Иванова налицо присутствие драматических средств построения сюжета, создания характеров в напряженнейших драматических ситуациях («Железная мялка»). В них имеется почти весь арсенал драматических элементов. Так, баллада «Две дочери» вся построена на диалоге отца и его дочерей, причем диалог использован как художественное средство для создания характеров. Автор не дает описания поступков ни старшей, ни младшей дочери, ни самого отца. Он правдиво передает их действия, используя диалог. Ремарки при этом выполняют лишь «обслуживающую» второстепенную роль и позволяют вести само действие: «У своей старшей дочери отец спрашивает», «после спрашивает», «еще спрашивает». Использование драматических элементов в балладе «Железная мялка» позволило Иванову высветить основную идею произведения через драматизм разворачивающихся событий, создать действенные картины-микросцены: сцена в доме старухи, сцены у дверей сестры Чегесь, у дверей брата и, наконец, сцена, полная напряженного драматизма, когда «старуха у ворот возвращения мялки ждет», а «мялка бешено несется, вся земля под ней трясется». И здесь именно диалог создает поступки героев, помогает более полному раскрытию характеров. Все это еще раз говорит о том, что обращение Иванова к жанру драматургии было не случайным. Так, в плане на 1906—1907 учебный год у него намечено: «1. ЭРЕХ (водка), комедия в одном действии (в стихах) 600. 2. ИАВАР-СУЛ (тяжелая година), трагедия в двух действиях (в стихах)»⁷. И еще: «1. ЭРЕХ (водка) в 1 действии. 12 страниц. 2. ТАЛАХ АЧА (сирота) в 2 действиях, к 1 декабря»⁸.

К. В. Иванов хорошо знал мировую классику, читал Шекспира, Шиллера и других трагиков. Был знаком и с античной драматургией. Один из исследователей творчества поэта предполагает, что трагедия «Раб дьявола» написана по типу лучших образцов греческой драмы, и прежде всего драматургии Софокла⁹. Такое предположение высказал и В. Долгов¹⁰. Литературовед Н. И. Иванов полагает, что имеется возможность сравнить трагедию Иванова с величайшим творением Гете «Фаустом». «Ее (трагедию Иванова.— К. К.) можно отнести к драмам, близким по образцу к «Фаусту»,— пишет он¹¹. Есть созвучные мотивы («И брат рукою брата был убит в бою») с творчеством Эсхила¹². О том, что К. В. Иванов испытывал благотворное влияние творчества не только античных (Эсхил, Софокл, Еврипид), но и великих драматургов Шекспира, Корнеля, Расина, писал С. Ялавин еще в 1940 году¹³.

Все творчество классика чувашской литературы пронизано траги-

* В определении жанра данных произведений мы склонны придерживаться мнения В. Егорова, который, на наш взгляд, вполне доказательно определил их как баллады. Подробнее см.: Егоров В. Не сказки — баллады.—Таван Атӑл, 1980, № 5, с. 72—75.

ческим мироощущением. В силу этого Иванов не мог не знать, не мог не понять того, что в трагедии есть своя философия времени, что именно трагическое испытывает влияние «духа времени», стиля эпохи.

Н. С. Павлов утверждает, что сюжет трагедии «подсказан Иванову одной из чувашских народных сказок о развращающей силе золота», дескать, «народный сказочный эпос определил две стороны этого произведения: фантастичность формы и реалистическое в конечном счете содержание»¹⁴. Некоторые исследователи утверждают, что поэт обратился к форме сказочного сюжета потому, что иначе не смог бы отразить действительность тогдашнего периода, и ссылаются на то, что дескать, сам Иванов сделал пометку: «переделка народной сказки»¹⁵. Однако никто из них не подтвердил пока эту концепцию конкретным примером, т. е. не указал на тот источник, сюжет которого лег в основу трагедии «Раб дьявола». В комментариях же к одноименнику К. В. Иванова встречается мысль о том, что пока невозможно определенно сказать о бытовании такого объемного сюжета ни в чувашской мифологии, ни среди народных сказок¹⁶. По крайней мере наши попытки найти в источниках такой сюжет пока остаются безрезультатными. Среди материалов, касающихся творческой истории анализируемой трагедии, есть ссылка самого К. В. Иванова на то, что это «переделка народного рассказа» (халӑх калавне улайштарса сырӑнӑ.— разрядка наша.— К. К.)¹⁷. Данные слова, видимо, и ввели в заблуждение наших ивановедов. Они не уловили ту разницу, которая имеется между «народной сказкой» и «народным рассказом», что не одно и то же. Это могло быть произведение, относящееся к жанру притчи, бывальщины, сказания, легенды, имеющих реальную основу. Мы полагаем, что Иванов мог услышать или записать его в окрестностях своей деревни. И все же даже эта версия для нас пока остается неразрешенной.

Остановимся на сюжете трагедии. Драматическое действие получает свое развитие в самом начале трагедии. Между братьями возникает яростный спор по поводу дележа добычи. Никто из них не идет на уступки. Обоими движет чувство стяжательства и жадности. И хотя каждый из них противопоставляет себя друг другу, позиции их одинаковы и преследуют одну и ту же цель: обогащаться. Эта цель в свою очередь направлена на разрушение целого — семьи. «Я» младшего брата противопоставляется «Я» старшего брата. И это резкое противопоставление сразу же выявляет мотивы действий спорящих. Они направлены на разрушение гармонического целого:

МЛАДШИЙ БРАТ: Если так уйди отсюда,
Больше я тебе не брат!
Нет, врагу не уступлю я
Богом данного добра*.

Обострение действия в первой же картине произведения связано

* Переводы взяты: Иванов К. Собрание сочинений. Чебоксары, 1957.

с «доначальными» событиями, которые и завязывают узел конфликта. Однако сами события, предшествовавшие данной стычке, автором не воспроизводятся. О них мы узнаем из монолога младшего брата. Знали братья в жизни лишь одну страсть — деньги, золото и серебро. Весь ценностный мир их наполнен этим стремлением во что бы то ни стало нажить богатство, накопить добро, делать деньги «из людских рыданий, слез». Но в мирное время между братьями еще не происходят резкие столкновения. Вроде дружно они уходят на войну, но не с целью защиты родной земли от посягательств неприятеля, а с целью наживы. Если раньше они обирали себе подобных, односельчан и соседей, то на войне, на поле брани — убитых воинов, своих же бывших ратников, не брезгуя ничем. Этот момент играет немаловажную роль в обострении столкновения между братьями. Конфликт обостряется. В предварительных набросках (планах) трагедии замысел ее очерчивается четко: драматические события развиваются в степи у одинокого дуба. Так или иначе разрушение ценностных миров братьев происходит на фоне пустого пространства, разделяемого на две части. Раздвоенность эту символизирует камень, лежащий у подножия дуба. Он является как бы «осью симметрии», на одной стороне которой — детство и юность, беспечная, ничем не омраченная жизнь, на другой — жизнь в настоящее время. На этом фоне раздваивается гармонически целое (семья) на две непримиримые между собой враждующие силы, т. е. уже показан процесс разрушения целого: «больше я тебе не брат». Таким образом, предшествующее событие играет не случайную роль, а является узловым моментом конфликта. Конфликт же «может трансформироваться в ходе своего развертывания, то сглаживаться, то обостряться, представляя «на выходе» иным, чем на «сходе»¹⁸. Конфликт «на выходе» мы рассмотрели. Теперь подробнее остановимся на мотиве «деятельности» героев трагедии. Мотив, как отмечают исследователи, является причинно-следственной основой драмы, ее энергетической системой¹⁹. Помимо этого, наряду с событийными элементами, мотив дает нам возможность определить социальную и ценностную ориентацию персонажей.

Во всем своем творчестве К. В. Иванов основное внимание уделяет социальному мотиву. В рассматриваемом произведении также раскрытие характеров производится через их отношение к миру капитала, богатству. Это позволяет очертить основную линию конфликта, доводя события до полного драматизма. Движущая сила конфликта в трагедии — деньги. Они выступают здесь как злая сила, пагубно влияющая не только на духовный мир человека, на отношения людей, но и как разрушающая гармоническое целое, губящая дух:

СТАРШИЙ БРАТ: Я убью тебя! Отдай же!

МЛАДШИЙ БРАТ: Хватит духу — так убей.

Убийство, по мысли Иванова, — не только насилие, прерывающее жизнедеятельность человека, но и разрушение духовности как основы гармонического целого. Чтобы убить родного брата, необходимо уничтожить сначала свою собственную душу. Только разрушив целое, можно

убрать его части. Убив в себе родственные чувства, старший брат убивает тем самым духовное начало, человеческое и человечность. Борьба при дележе награбленного достигает своей вершины. Именно в этот момент появляется дьявол, подстрекающий старшего брата: «Отними, возьми ты деньги».

Обостряя противоречия, Иванов в то же время усиливает и психологический рисунок сцены. Вот как показывает он состояние человека, решившего убить родного брата:

Вспыхла зависть в безрассудном
И в глазах его горит.
На мощну он жадно смотрит,
Дотянуться норовит.

В душе его происходит внутренняя борьба. Трижды подстрекает его дьявол на убийство. Он все не решается, медлит. Эта медлительность, «нерешительность» нужна автору не для того, чтобы показать, как человеческое борется с бесчеловечным, — к убийству старший брат готов изначально, — а для того, чтобы проследить, как этот процесс происходит, как дьявольское постепенно овладевает его душой и телом:

ДЬЯВОЛ: Отбери дурак, что медлишь?
Не смущайся — все твое!

(В оригинале этот момент передан драматургом более отчетливо:

Ил, ил, ухмах, мён тата
Каллэ-маллэ пусатан?)

Наконец, старший брат решается. В ремарке Иванов детально прослеживает и это действие.

Нерешительно над младшим
Поднялось, дрожа, копые.
Не хватило духу, вяло
Опустилось оно.

(Здесь опять, на наш взгляд, переводчик не смог передать всех оттенков состояния души старшего брата. В оригинале:

Акă тăр-тăр чётресе
Сăнă сўле сёкленчё,
Анчах чунё ситмесёр
Татах аяла анчё.)

В четвертый раз круг подстрекательства дьявола завершается:

Снова вверх копые взлетает.
Возвращается назад,
И пронзил меньшого брата
Ради денег старший брат.

В этой сцене особо значимую роль играет введенная драматургом ремарка, рисующая состояние сил природы, что дает возможность по-

казать внутреннее состояние человека, продавшего душу дьяволу и решившегося из-за денег убить родного брата, т. е. произвести действие, разрушающее родство (семью). И в природе нарушено гармоническое состояние тишины, спокойствия:

Грянул громкий гром, и грозно
Зарычало все вблизи.
Тучи темные сурово
Брови черные свели.

Заколов брата, старший становится безумным, подскочив к заветной мошне, торжествуя, сразу пускается в пляс. Пляс — есть не что иное, как попытка уверить самого себя в том, что ничего-то особенного и не произошло. В то же время драматург создает образ мира, в котором все ценности перевернуты. Старший брат теперь звонким золотом владеет, могуч, богат! Но в его монологе уже слышится голос приближающейся катастрофы, грозящей «порвать нить связующих времен». Стремление иметь деньги переросло в страсть наживы, достигнув в конечном счете разрушительной силы: человек продал душу дьяволу. Мечта старшего брата исполнилась: он получил деньги. Но жадности его нет предела. Теперь его мыслями завладела новая мечта:

Золотой дворец построю,
Тьму скота я разведу.
И в пирах веселых, шумных
Дней остаток проведу.

После монолога старшего брата Иванов вводит сцену, где «из-за дуба вылез дьявол» и стал за человеком с «диким хохотом скакать». Этой сценой танца человека с дьяволом, который безумца «зовет рабом своим», «то коварно обнимает, то целуется он с ним», — автор создает образ мира, где господствует нечеловеческая мораль, мир бездуховности, мир, где звон золота, серебра и где «золотому звону в лад человек поет и пляшет». Таким образом, конфликт между двумя братьями «в ходе своего развертывания» постепенно сменяется философским конфликтом родового и индивидуального в природе человека. Именно в момент, когда старший брат «золотому звону в лад» пляшет дикую пляску, «вдруг раздался голос свыше» и «отверзлись небеса». Появляется дух-хранитель, как бы являющийся носителем человеческой морали.

ДУХ-ХРАНИТЕЛЬ: Что наделал ты, презренный?
Посмотри, открой глаза
На поступок свой безумный...

Трагизм ситуации усиливается как раз тем, что дух-хранитель противопоставлен миру зла как сила, способная пробудить в убийце чувства человеческие. Эта сила заставила старшего брата трезво оценить содеянное, и, осознав «поступок свой безумный», он «обеспамятел мгновенно» — пал на землю как подкошенный. И в этой сцене, как и в сцене гибели младшего брата, показано, как разыгрываются силы

природы: зашумело, загрохотало все кругом, сотрясая землю, со страшной силой ударил гром.

В этой сцене при помощи развернутой ремарки детально описывается поведение дьявола. Гремит гром, а из-за дуба раздается дикий, страшный хохот, и дьявол протягивает руки к человеку, потерявшему разум. «Дьявол весел, он ликует, он победу торжествует». Дьявол — символ злой, разрушительной силы. Это — хаос и разрушение гармонии мира. Поэт делает намеренный акцент на поведении дьявола, выражающего свое торжество над добром и разумом в умопомрачительном хохоте, выделяя в нем разные оттенки: 1) ликует дьявол, торжествует; 2) вдруг захочет дико, страшно; 3) хохочет, заглушая гром, готов крушить он мирозданье, что содрогается земля. Готов крушить он мирозданье затем, чтобы сделать своим («Тёнче тёпне хускатса сүт тёнчене ишес пек, аслă тăват кётеслĕ сүт тёнчене илес пек»*) — Будто всколыхнув основы мирозданья, готов разрушить мир, природу и даже весь наш белый свет). В момент, когда хохот дьявола доходит до огромной силы, в действие вступает монолог младшего брата.

К. С. Станиславский, хорошо разбиравшийся в драматургии, определял действие как первооснову драмы. При этом он различал два рода драматического действия: внешнее, связанное с развитием сюжета, и внутреннее, заложенное в драматической коллизии характера. Внутреннее он считал особенно важным. «Но все-таки внутреннее действие должно стоять на первом месте», — писал он²⁰. Его наблюдения над диалектикой внутреннего и внешнего действия важны для понимания сущности драматического персонажа и его связи с конфликтом пьесы. Приступив к завязке конфликта, Иванов прослеживает его дальнейшее развитие. Внешнее действие у него связано с сюжетной линией, в которой два брата, не послушав мать и своих жен, мечтая нажить добро, отправились на войну. Вот они находят мешок золота и, поделивши его, старший брат убивает младшего брата. Внутреннее действие здесь строится на раскрытии характера героев в напряженный, драматический момент, когда он должен сделать выбор. Внутренний мир старшего брата противоречив, сложен. Нельзя объяснить убийство им брата только подстрекательством дьявола. Это означало бы недооценку его характера. Страсть к деньгам заложена в саму его натуру. По наущению дьявола он делает выбор. «Пусть таскаются по войнам беспокойные сердца», — заявляет он. Достичь своей цели любыми путями — такой установкой руководствуется старший брат при выборе цели жизни.

Он (младший брат) способен на переосмысление, переоценку своих

* В варианте «Сочинений» (см.: Иванов К. Собрание сочинений, Госиздат Чувашской АССР, 1940) эта фраза читается именно так:

Аслă тăват кётеслĕ
Сүт тёнчене илес пек... (Просторную в четыре стороны мироздание покорит). При подготовке «Собрания сочинений» (1957 г.) «сүт тёнчене» чернилами переправлено на «сүтсантайка». «Сүт тёнчене» оставлено в хрестоматии, составленной М. Я. Сироткиным: Чувашская литература. Дореволюционный период. Чебоксары, 1951, с. 252.

действий, склонен к размышлениям о смысле своего существования, о смысле жизни. Раскрывая перед нами его противоречивый характер, поэт показывает всю сложность и динамичность связей человеческой личности с окружающим его миром. Внутреннее действие полностью подчинено этой связи. Характерен монолог младшего брата, в котором раскрывается мир его мыслей и забот. Вставлен он здесь не случайно. К. В. Иванов — мастер психологического анализа в создании художественного образа. И поэт показывает, какими широкими возможностями обладает этот способ в образном мышлении автора.

Только разрушив свое «Я» как целое, продав душу дьяволу (миру богатства, миру иных моральных ценностей), младший брат пытается осознать свое существование в мире. Приходит понимание своей вины за те совершенные проступки, благодаря которым братья добывали себе деньги. «Знать, бог за вину мою большую наказал меня так тяжело», — размышляет он. И, обращаясь к богу, просит просветить старшему брату разум, дабы тот не натворил зла (само зло уже сделано, и только приходит понимание зла вообще): «Очисти его, чтоб честно он за братьев воевал». Здесь очерчен внутренний конфликт свободной личности с бесчеловечным и бездушным миром зла. Здесь же тема золотой мошны, богатства переходит в тему правды. Хотя бы перед смертью младший брат осознал, что просветить разум человека, закалить его сердце может только честный поступок, что лишь в честной битве, сражаясь за Отчизну, за землю родную, он сможет искупить свою вину. Обращаясь к брату, он просит, чтобы тот прозрел, осознал свою вину, не стал он «вечным дьявола рабом». Младший восстанавливает в памяти прошлую жизнь, прослеживает процесс нравственного падения его и брата. Знали братья в жизни одну страсть: деньги, золото, серебро. И выжимали их они «из людских рыданий, слез». Однако им все было мало. И отправились они на войну добывать себе состояние. Мать, провожая сыновей, валялась на полу вся в слезах:

Не ходи, мой сын, погубишь
Ты головушку свою,
Разум твой дороже денег (подчеркнуто нами.— К. К.),
Будь доволен тем, что есть.

Но страсть к деньгам заслонила все другие чувства, сердца их зачерствели. Не вняли мольбе жены старшего брата. Они видели перед собой «только блеск монет слепящий». И вот — возмездие совершилось. Бог справедливо отомстил им за мерзостные поступки.

Не в ремарках, а в монологе младшего брата вырисовывается страшная картина в пустыне дикой:

Тучи черные несутся,
Закрывают небосвод.
Ад разверзся, словно душу
Поглотить мою он хочет.
Вон из ада вышел дьявол.
За моей душой идет...
Подо мной пылает пекло,
Черти близко подступают.

Погибли оба брата. Разрушение гармонически целого (семья) достигло своей полноты. И все встало на свои места, круг действий замкнулся. «Потемнело. Ночь настала. Буря, ветер — все утихло». Группы воинов собирают трупы погибших, братьев похоронили в общей могиле под дубом-великаном.

Многие исследователи определяют жанр «Раба дьявола» как романтическую трагедию. Утверждается, что черты романтизма проявляются «в преувеличенной экспрессивности внешних движений персонажей трагедии», «в поведении дьявола, который протягивает к жертве руки, коварно обнимает и целует братоубийцу, хохочет дико и т. д.»²¹ Пейзаж, который подчеркивает драматическую напряженность событий, тоже носит как бы романтический характер. В монологе младшего брата также «с особой силой выражен» романтический пафос трагедии, хотя «... в отдельных компонентах ее набросков явственно обозначается то, что можно назвать реалистическим «приземлением» в противовес романтизму»²². По мнению другого исследователя творчества Иванова, реалистическую природу и глубокий философский смысл трагедии определяет то, что «в понимании роли денег в эксплуататорском обществе поэт стоял на прочных материалистических и демократических позициях»²³. Говоря о художественном методе, которым написана трагедия, ученые обращают внимание на «фантастичность формы» (Н. Павлов), «условность формы, ее несоответствие духу времени» (М. Сироткин). Поэтому они видят лишь «реалистическое приземление» в отдельных компонентах трагедии.

О том, как капитал вторгается в жизнь людей, меняя их отношения в обществе, К. В. Иванов показал и в других своих произведениях. Так, в балладе «Две дочери» он показал, как в обществе постепенно утверждается мораль, основанная на власти денег, на силе. Младшей дочери, воспитанной на иной морали — народной, чужды лесть и обман. Она из-за этого вынуждена покинуть отцовский дом. Старшая же становится единственной наследницей отцовского состояния. Лестью она располагает отца к себе. Так, мораль, основанная на деньгах, разрушает родство людей, разрушает целостность семьи. «Ты отныне мне не дочь!» — сурово заявляет отец младшей дочери. Точно так же, как в трагедии «Раб дьявола» младший брат, не пожелавший делить со старшим находку с золотом, резко бросает ему: «Больше я тебе не брат!» Вот это самое «отныне», «больше» и есть та грань, за которой проявляются новые отношения между людьми, основанные на власти денег. Разрушение семейных отношений составляет основу конфликта в балладе «Железная мялка». У старухи две невестки. Старшая — «не такая, чтоб хвалить», а младшая — «вся, как ласточка мила. Руки ловки и прилежны... И послушна, и скромна, и приветлива она». Но не любит ее свекровь. Решила Чегесь навестить родную сестру. И когда она выехала к ней, старуха с гневной речью направляет вслед свою железную мялку: «Догони невестку, мялка, умертви ее, трепалка!» Уже в этом произведении разрушение целого связано с разрушением человеческого души (в душу Чегесь проникает темный ужас). И здесь в роли разрушителя выступает дьявол. Причем разрушение целого дово-

дится до своего полного логического завершения. Дьявол не ограничивается убийством Чегесь, вместе с нею лишает жизни и старуху — подстрекательницу. Вместе с безвинным существом уничтожается источник зла — старуха-колдунья. После бурных баталий в природе наступает тишина:

Ночь прошла, густая мгла
Порассеялась, ушла.
Появился день с восхода,
Засверкала вся природа.

Круг разрушения замкнулся. Восстанавливается гармония природы (Засверкала вся природа), все возвращается к изначальной цельности («Пурте тавать хай ёсне» — каждый занят своим прежним делом).

Огромную роль играет в творчестве Иванова пейзаж. Он выполняет определенные эстетические функции. Поэт показывает, как приходят в движение силы природы, подчеркивая тем самым драматизм положения, нарастание напряженности событий.

Там, где разрушение целого не достигло своего высшего предела, происходит процесс его раздвоения. В балладе «Две дочери» после того, как отец прогнал прочь свою дочь, нет нарушения гармонии сил природы. А в сценах, где разрушение достигло своей полноты, нарушение сил природы находится в прямой зависимости от драматизма разрушения целого. В балладе «Железная мялка» нарушение сил природы наступает только после убийства дьяволом в железной мялке Чегесь и старухи, т. е. после полного разрушения целого. Тогда как в трагедии «Раб дьявола» нарушение сил природы наступает после смерти каждого из братьев и достигает оно такой силы, что само мироздание готово разрушиться. Говорить, что пейзаж носит только чисто романтический характер, значит недооценивать его роль в показе событий. Точно так же, на наш взгляд, замечая в поведении дьявола «преувеличенную экспрессивность внешних движений» (Н. Павлов), находить только черты романтизма — значит недооценить весь философский смысл трагедии. Мы уже выше писали о том, что дикий танец дьявола со страшным хохотом, в обнимку со старшим братом («то коварно обнимает, то целуется он с ним») — это то, что поэт в аллегорической форме показывает, как мораль денежных отношений постепенно овладевает душами людей, уничтожая все человеческое в них. Точные пейзажные зарисовки дают возможность поэту психологически тонко показать душевное состояние старшего брата. Он поет и пляшет «золотому звону в лад». В этом танце он — дик и безумен. Дьявол — это образ наступающей чуждой человеку морали, силы, способной разрушить духовное начало в человеке. Деньги — разрушительная сила для родственных связей, отношений между людьми. Тут конфликт трагедии переходит в новое качество. Борьба между братьями, дочерью и отцом, старухой и невесткой идет не только за дележ имущества, наследства, богатого состояния, капитала, но и между безнравственностью и гуманистической моралью.

Исследователями не оспаривается реалистическое содержание

трагедии. Характерные стороны действительности, ее противоречия автор раскрывает через драматический конфликт. «В трагедии выведены два брата, жадные, скупые. Трудно, на наш взгляд, согласиться с мыслью что «романтический пафос трагедии с особой силой выражен в монологе младшего брата: «Вот лежу я и страдаю...»²⁴. Почему? Потому что в этом монологе младшего брата драматург анализирует многие стороны действительности, в реалистической форме дает осмысление того, как человеческая страсть к накопительству может разрушить человеческое в человеке. Младший трезво рассуждает о том, как изъела их душу эта страсть.

В этом монологе заключен глубокий смысл: может ли человек, попытавшийся однажды на чужое добро, проповедующий антигуманистическую мораль, осознать ложность своего положения и отказаться от прежних взглядов? На этот вопрос автор дает положительный ответ. «Оглянись же, брат, пойми ты, что за люди были мы?» — обращается младший к старшему. Монолог его — это пробуждение совести, торжество разума, человеческой морали. Люди, живущие по волчьим законам, сами же попадают в безвыходное положение.

Многие исследователи утверждают, что Иванов разоблачает этой трагедией царское самодержавие, раскрывает бесчеловечную сущность русско-японской войны. Нам же кажется, поэт поднялся выше показа конкретного события и дает философское осмысление бытия человека. Образ духа-хранителя дан именно в этом аспекте. Это сила, противостоящая миру насилия, предостерегающая человека от неверных шагов. Под этим углом зрения и выступает Иванов со своей концепцией устройства мира, где постоянно сталкиваются силы добра и зла. Возникает вопрос: почему же дух-хранитель не предостерегает братьев раньше, до роковой стычки? Дьявол еще не овладел душой человека, т. е. нет ее разрушения. Только после того, как братья продали душу дьяволу, дух-хранитель вступает в борьбу за восстановление гармонии («Что наделал ты, презренный?»).

Братоубийство, с одной стороны, (силы дьявола) и гуманистическое отношение к человеку, чуткость и внимание к нему, желание помочь в беде — с другой (силы духа-хранителя), конфликт между этими двумя силами и составляет внутренний механизм действия, основу всей структуры произведения. Под влиянием духа-хранителя и идет процесс осознания своего «Я» младшим братом.

Основная проблема трагедии — осуждение бесчеловечности, обличение морали, когда деньги ставятся выше человеческой жизни. Сама проблема войны у Иванова находится на втором плане. Безусловно, идею произведения не надо понимать лишь как борьбу братьев за «презренный металл», она намного шире. Поэтому трудно согласиться с оппонентами, которые говорят, что «условность формы, ее несоответствие духу времени, по-видимому, и заставили поэта приостановить работу над ней»²⁵.

Нам же думается, сам выбор формы автором предопределен идейным замыслом произведения. Автор исследует процесс, происходящий в душе человека: к какому разрушению ведет страсть к накопительству.

Работу над трагедией, на наш взгляд, Иванов приостановил не из-за условности формы или несоответствия духу времени, а для того, чтобы глубже раскрыть ее замысел. На это нужно было время. По замыслу, «Раб дьявола» должна была состоять из трех действий. Сам образ дьявола, этой злой, разрушительной силы, предполагалось показать в развитии. Так, в третьем действии Дьявол «и мать и ребенка убивает... Входит второй ребенок... Убивает и этого. Гремит гром, в окно хохочет дьявол и уносит его душу»²⁶. Таким образом, как воплощение разрушительной силы дьявол должен был иметь особое место в системе образов (в конце концов вся семья оказывается поверженной, никто не остается в живых), т. е. состоялся акт полного разрушения целого — семьи.

В ходе работы над трагедией Иванов меняет план действий, переставляет отдельные картины. Так, сцену похорон, где духи-хранители уносят души павших в бою воинов, а тела с пением опускают в могилу, поэт переносит в первое действие. Группа воинов готовит ложе для погребения, опускает братьев в общую яму, трижды отдав им поклон.

Поэт работал над своим произведением настойчиво, включал новые картины и сцены. Современники Иванова пишут, что в 1909—1910 годах он работал над какой-то трагедией²⁷. В Симбирской школе учился брат поэта Квинтилиан. «В частной беседе он сказал мне, вспоминает известный чувашский лингвист Н. А. Андреев, что К. В. Иванов пишет драматическое произведение «Раб дьявола»²⁸. Следовательно, поэт работал над трагедией и после 1910 года. Тем не менее она осталась незавершенной. Этому помешало, видимо, то обстоятельство, что в 1911—1913 годах поэт был перегружен работой — переводами, подготовкой букваря, преподаванием в школе и т. д. Значительность поднимаемых проблем, философское их осмысление также могли приостановить на время дальнейшую работу над трагедией.

В заключение попытаемся сделать некоторые выводы:

1. В трагедии показан процесс разрушения целого (уничтожение семьи): раздвоение ее на противоборствующие силы. Общечеловеческая мораль противопоставляется морали собственников, которыми движет жажда наживы. Конфликт трагедии приобретает философское осмысление проблем человеческого бытия. Принцип раздвоения свойствен всему творчеству Иванова: «старшая дочь — младшая дочь («Две дочери»), «Старуха — Чегесь» («Железная мялка»), «Старший брат — Младший брат» («Раб дьявола»), «Нарспи — Сетнер; Тохтаман — мать Сетнера» («Нарспи»). Этим принципом и достигается философское осмысление действительности и бытия.

2. В трагедии переплетаются два типа художественного творчества, две художественные стихии: романтическая и реалистическая. Причем преобладают реалистические тенденции. Дележ денег, монолог младшего брата, похороны братьев — это вполне реалистические сцены, отображающие факты и явления противоречивой действительности. Дьявол и дух-хранитель выступают как романтические образы, воплощающие в себе две противоположные морали, они же являются носителями авторской идеи. Вывод, который можно сделать из драмати-

ческих действий, формулируется довольно отчетливо: неизбежность кары за нарушение нравственных принципов.

3. Идейно-эстетическое содержание произведения определяется гуманистическим пафосом трагедии, верой в торжество человеческой морали, в добро.

4. Композиция трагедии свободна в организации сценического времени и пространства, что дало возможность показать действительность в его противоречиях, а конфликт — в динамичном развитии.

5. Роль и функция пейзажа во многом подчинены философскому осмыслению конфликта. Пейзаж также показан в развитии: «нарушение сил природы — восстановление гармонии в природе»:

«Грянул гулкий гром, и грозно
З а р ы ч а л о все вблизи»

Потемнело. Ночь настала.
Буря, ветер — все утихло».

Л и т е р а т у р а

1. *Белинский В. Г.* О драме и театре. В 2-х т., т. 2, М.: Искусство, 1983, с. 83.
2. *Павлов Н. С.* Проблема конфликта в чувашской драматургии. Чебоксары, 1966.
3. Имеется всего одна статья, конкретно посвященная наброскам трагедии. См.: *Павлов Н. С.* Наброски трагедии К. В. Иванова «Раб дьявола». — Уч. зап. Чуваш. гос. пед. института им. И. Я. Яковлева, вып. XIII, Чебоксары, 1961.
4. *Иванов К. В.* Собр. соч. Чебоксары, 1957, с. 22 (Далее ссылки на это издание с указанием страниц).
5. *Павлов Н. С.* Реалистические тенденции ранней чувашской драматургии. — В кн.: Вопросы чувашского языкознания и литературоведения. Уч. зап. ЧНИИ, вып. 26, Чебоксары, 1963, с. 173.
6. *Сироткин М.* Очерки дореволюционной чувашской литературы. Чебоксары, 1967, с. 175.
7. *Иванов К.* Собр. соч., с. 298.
8. Там же, с. 302.
9. *Сутягин И. Н. К. В. Иванов.* Чебоксары, 1956, с. 28.
10. *Долгов В.* Чăваш халăх поэчĕ К. В. Иванов. Шупашкар, 1961, с. 122.
11. *Иванов Н.* Поэтăн ёмёрхи еткерĕ. — Тăван Атăл, 1980, 5 №, 77 с.
12. *Эсхил.* Трагедии. М., 1971, с. 155.
13. *Ялавин С. К. В. Иванов — драматург.* — «Чăваш коммуни», 1940, октябрĕн 19-мĕшĕ.
14. *Павлов Н.* Реалистические тенденции..., с. 173.
15. *Иванов Н.* Указ соч., с. 77.
16. *Иванов К. В.* Однотомник. Уфа, 1937, с. 154.
17. *Иванов К. В.* Собр. соч., с. 86, 404.
18. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987, с. 166.
19. *Поляков Н. В.* В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. М.: Сов. писатель, 1983, с. 270.
20. *Станиславский К. С.* Собр. соч., Т. 1. М.: 1954, с. 221.
21. *Павлов Н. С.* Реалистические тенденции..., с. 174.
22. Там же, с. 174.
23. *Зотов И. А.* Живое наследие Константина Иванова. Чебоксары, 1983, с. 43.
24. *Павлов Н. С.* Реалистические тенденции..., с. 174.
25. *Иванов К.* Собр. соч., с. 22.
26. Там же, с. 313.
27. *Павлов Н. С.* Реалистические тенденции..., с. 175.
28. НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 68, инв. № 225, с. 157.

ТИШКЕРМЕН ПУЯНЛАХ

(К. В. Ивановън литература еткерне малалла пухса тѣпчес ыйтусем тавра)

Г. Ф. ЮМАРТ

Юратнă савăшăн илемлѣ литература пуянлăхне йѣркене кѣртсе пичетлес тѣлѣшпе халиччен сахал мар ес тунă. Ку енѣпе уйрăмах Я. Ухсайпа Н. Данилов нумай вай хунă. Ентѣ мухтавлă поэтăн сырнисен академилле иккѣмѣш кăларамѣ те тухрѣ. К. Ивановън пултарулăх еткерне пурпѣрех пухса ситернѣ теме сук-ха, унăн хăшпѣр есѣсене сахал тишкернѣ е пачах та тѣпчемен, паллă алсырусене те кирлѣ пек аңлантарса паман. Вай суралнăранпа 100 сул ситнѣ май сак ыйтусене пѣтѣмлетсе калани малашнехи есsemшѣн чылай пѣлтерешлѣ пулма тивѣслѣ. Сакă вай ўлѣм пичетлес кѣнекесене, тѣпчевсене тѣплѣрех те аңларак тума пуян материал парать.

Сѣнѣ кăларамри сѣнѣлѣхсем

К. Ивановън икѣ чѣлхепе — чăвашла-вырăсла кăларнă сырнисен пухине сѣнѣ материал сахал мар кѣртнѣ. Вѣсен шутѣнче поэт кусарнă вырăс тата украин халăх юррисем (Н. Иванов тупса палăртнисем)¹, классикалла гимнази курсѣшен экзамен тытнă чухне сырнă сыру есѣсем тата тѣрлѣ йышши чылай документсемпе сырусем (Н. Г. Красновпа В. М. Репин т. ыт. те тупнисем)² пичетленеcсѣ. «Вăранăр, тапранăр!» савва чăвашла вырăс юрри тăрăх кăштах урахлаатса сырине кура халѣ поэтăн оригиналлă хайлавѣ теме йышăннă. Унчен «Кѣркунне» савва К. Иванов хай сырнă тесе кăтартнăччѣ. В. Юмарт юлашки вăхăтра вай К. Бальмонт саввин кусаравѣ иккенне палăртрѣ³, саванпа апа кусарусен пайне вырнаcтарнă.

Хайлавсене 1990 сулхи кăларамра уйрăм жанрсем тăрăх пайласа пичетлени сыравшăн литературари есне усăмлăрах, туллирех курма май парать. Кунта халѣ поэзи, проза, драматурги, кусарусен, халăх сăмахлăхен тата сырусемпе документсен пайсене тунă (малтан пурне те пѣрлештерсе хронологипе лартса тухнăччѣ). Саван пекех кунта сырма палăртнă хайлавсен плансене уйăрса панă. Ку пай пирки сакна палăртса хавармалла: поэтăн 1906 сулхи «Записная тетрадьри» хăшпѣр вак-тѣвек сыпакѣсем халлѣхе кунта лекеймен, поэт кунсулѣне пултарулăхне сăнлакан сырусемпе документсене те пѣтѣмпех тупса пѣтернѣ теме

çук. Çырма палартнисен пайенче пёр темәпа сыханна текстсене пёр-лештерсе пани малашне пәсәк пулмә. К. Иванов «Икё әру» ятпа чылай пысәк повесть-хроника çырма ёмётленнә. Халләхе апа төпчевсенче вак-ласа урәх ятпа асанни, хайлав тытамне сапалани төл пулать. Н. Г. Краснов каланә тәрәх, Чәваш патшаләх архивенче сәвәсән тепёр дневникә упранать имеш, унта автор хайен кулленхи укça-тенкә та-какёсене т. ыт. те çырса пынә-мән. Паллах, çырнисен пуххин малаш-нехи каларәмәсене май килнә таран сөнә материалсемпе пуянлатни паха.

«Ватә вәрман»

К. Иванов кенекинче «Ватә вәрман шухәшә» ятпа, уйрәм сәвә шуçе, сәк текст татәшах пичетленет:

Асап килсен, хән килсен,
Шухәшласа ларатәп:
Çамрәк вәхәт, ыр вәхәт,
Аста эсә сүхалтән?
Çамрәк кунсем, ыр кунсем
Иртсе кайрәс төлөк пек,
Асап, хән-хур халә пур,
Килчәс хура пеләт пек.

Төпчевсәсенчен хәшә-пәри кунта автор хайен иртнә пурнәсә-çамрәк-ләхә снчен каласа парать тесе çырни те пулчә⁴. Çаплах-ши? Иккәлен-тереке сәлтавә самай. Пёр енчен, ку саврәмсене поэт 1907 сүлтах çырнә, ун чухне унан сәмрәкләхә иртне ёлкәреймен. Çитменнине, сәвә ячә те апа хирәслет. Поэтән «Записная тетрадь» алçыравәнче «Ватә вәрман» ятпа çырма палартнә хайлав ячә пур. Илсе кәтартнә сыпәк сәвән пайә пулнине сирәпех ёненме пулать. Жанрне кура вәл та баллада е поэма картне лармаллискер шутланнә-тәр. Унан ячә çырма паллә туса хунә «Тимёр тылә», «Тәләх арәм» тата «Икё хәр» баллада-сен ячәсемпе пёрле тәрать.

Икә савраллә сыпәк хысәсән автор «Отрывок из легенды про чувашского царя» тесе çырнә-мән. Сәкә та вәсленеймен хайлав чылай анлә пулма пултарнине кәтартать. Текста малтанхи хут пичетленә Я. Ухсай апа «халап пуçламәшә» тесе палартнә⁵. Уна киләшмесәр тәма сук. Халәх хушшинче, уйрәмах К. Иванов суралса үснә тәрәхра, 1910 сүл төләнче чәваш патши снчен темисә халап та сьрса илнә. Виçсәшә «Чәваш халәх сәмахләхән» улттәмеш томән иккәмеш пайенче сәпанса тухнә⁶. Вәсен сюжечәсем пёр-пёрне питә сывәх, вәсене пёр халапән варианчәсем теме май пур. Пёрремәшә кәскерех. Төп шухәшә сәпла: чәвашсен ёлөк хәйсен патши пулнә-мән, вәл Атәлпа Кама пёрлешнә сёрте пурәннә. Сәсенхир хурахәсем хуласемпе ялсене тустарса, сьнсе-не вәлерсе сүренә чух хәйхискер хәранипе тинәс леш еннех тарать.

Тепёр иккәшәнче анлә үкерчәке сәнланә: чәваш, вырәс тата тутар патшисем хәйсенчен кам асли пуласси пирки тавлашәсә. Тава юлаш-кинчен сәпла татса пама киләшәсә: сывәрнә чух камән пуçә вәснә чечек шәтса тухать, сәв асли пулә, теçсә. Чечекә чәваш патши пуçә

тёлне ўссе ларать. Ана выр'ас патши ыттисем сисиччен хай тёлне кусарса хурать. Ч'аваш патши, ултава сиссе кўренн'ескер, хай т'ал'апне илет те в'еҕсе каять, кунта х'арах җаннине җеҗ х'аварать.

Виҗс'ем'еш вариан'ен в'еҕе пуярах: ч'аваш патши «тим'ёр туйипе тин'есе җапать те — тин'ес ик'е еннелле уйр'алса т'арать. Вара ч'авашсем хайсен пусл'ах'е хыҗс'ан тин'есе к'ерсе каяс'с'е. Ч'аваш пусл'ах'е виҗе хутчен:

— Пурте к'аҗса п'етр'ер-и?— тесе к'ашк'арать. Виҗс'ем'еш хут'енче җил хыт'а в'ёрнипе 'ана хал'ах калан'а с'амахсем илт'енмен. Вара ч'аваш патши тим'ёр туйипе тин'есе җапать те, тин'ес каллех малтанхи пек хупланса т'арать. Ғапла ат'алл'а ч'авашсем тин'ес урл'а тин'ес уттине к'аҗса каяс'с'е, җапаталлисем тин'ес теп'ер енчех т'арса юлас'с'е.

Тин'ес уттинче ч'авашсем халиччен пуран'ас'с'е, тет. Ч'авашсен пусл'ах'е тин'ес урл'а кунти җапаталл'а ч'авашсене илме килмелле, тет».

К. Иванов ч'анах та җак сюжетпа уса курма тёллев тыгн'а пулсан, унан хайлав'е хай'ен шух'аш-турт'ам'еҗе чылай пуян поэма тавраш'е пулса тухмаллач'е. Кунта уйр'амах истори халапне тёллесе хуни хакл'а. С'ав'аҗан таван хал'ах кунсулне ўкерсе пан'а т'есл'ехсем, «Нарспис'ёр» пуҗне, ыттисем те пурри палл'а: ку тёл'ешрен тўрех «Хал'хи самана» ятл'а пыс'ак с'ав'а аса килет, с'анлан'а еҗ-пуҗ анл'аш'еҗе в'ал хай те поэма енне капашать (ч'авашсен христианств'ана йыш'аичченхи тата ун хыҗс'анхи тапх'арсем унта сулмакл'ан с'анарланн'а). В'еҗлеме ёлк'ереймен «Ик'е 'ару» хроник'ара җер алл'а җул хушшинчи еҗсем җинчен с'амаха пымалла пулни лай'ах кур'анать. Ч'аваш патши җинчен хун'а халапра Ат'алл'а П'алхар патшал'ах'е п'етнине те, ч'авашсен аслаш'с'ем Выр'ассен патшал'ах'еҗе п'ерлешн'е чухнехи улш'анусене те асра тыгн'а. В'ал ч'авашсен несёл'есем Ғурс'ер Кавказран т'ёрл'е җерелле саланнине те п'елтер-ет-и, тен (тин'есе ас'анни җапла шух'ашлама хистет, анчах юр'а-халапра авалрах тин'ес тесе пыс'ак юханшыва та калан'а).

«Ғапах та ку халапсенче «Ват'а в'арман» тенипе ним'енле җых'ану та җук»,— тей'е вулакан. Ч'анах та, ч'аваш патшине ас'аннис'ёр пуҗне, җых'ану җук та пек. Г. И. Комиссаров пухн'а юмах-халапсен пуххинче (в'есене ытларах 1920-м'еш җулсенче җырса илн'е) ч'аваш патши җинчен калакан легенд'ан теп'ер вариан'че упранать⁷, 'ана Пушк'арт АССР'енчи Пишпўлекре илтн'е. Илсе к'атартнисчен в'ал к'аштах уйр'алса т'арать. Чечек выр'анне унта йыв'аҗ (улмуҗси) тёл пулать: выр'ас патши пуҗе в'еҗне ш'атн'а улмуҗсин улмисем пулайман-ха, ч'аваш патшин вара улмине тума та ёлк'ерн'е (тутар патши тёлне акн'а в'ар'а ш'атса та тухайман). Тутар патши ыттисем куриччен ч'аваш патшин «ш'ак'ар җаканса т'аракан улмалл'а» улмуҗсине выр'ас'анни выр'анне кусарса лартать. Ак'а в'ал «Виҗе патша» текен халап'ан п'ет'ем'ешле текс'е:

«Ёл'ек-авал виҗе патша: ч'аваш патши, выр'ас патши, тутар патши — в'есенчен х'аш'е асли җинчен тавлашма тытанн'а. П'ери калать: «Эп'е асли»,— тет. Тепри те калать: «Эп'е асл'араххи»,— тет. Тавлашсан-тавлашсан, в'есем ак җапла тума кил'ешн'е: «К'аҗпа җыв'арма хирте юнашар вырт'ап'ар; ирпе в'арансан, кам'ан пуҗ в'еҗенче улмуҗси м'ен чухл'е ўснине п'ах'ап'ар. Кам'ан та кам'ан пуҗе в'еҗенче п'ер җер т'арш'енче улмуҗси ўссе, чечек к'аларса, улма туса пар'е — җав'а виҗс'ем'ертен чи асли пулт'ар, ыттисем 'ана в'арс'мас'ар, җап'аҗмас'ар пар'анмалла пулт'ар»,— тен'е.

Епле каланă, ҫапла тунă. Виҫе патша ҫыварма юнашар ыртнă. Қашнин пуҫе вёсне вёсем юр айёнче хёл қаҫнă панулми вәрри ҫёре чиксе хунă.

Ирпе пуринчен малтан тутар патши вәрәннă. Вăл курать: унăн пуҫе вёҫёнче улмуҫси шăтса та тухман. Пăхать ырас патшин пуҫе вёсне те курать: кунта улмуҫси ўссе ларнă, анчах улмисем пулайман. Пăхрĕ чăваш патшин пуҫе вёсне — курать: кунта улмуҫси ўссе ҫитнĕ те ҫурăлнă (чечеке ларнă) анчах мар — вăл улмине те туса панă: улмисем шăкар ҫаканса тăраҫҫĕ-мĕн — тат та ҫи анчах.

Тутар патшине чăваш патши асла тухни килĕшмен. «Лучшă ырас патши асли пултăр!» — тенĕ те хайхи тутар патши ултавлă ёҫ туса хунă. Вăл хуллен тăнă та ырас тĕлĕнчи улмуҫсие кăларса илсе хайён пуҫе вёсне лартнă, чăваш патши тĕлĕнчи улмуҫсие кăларса илсе ырас патши пуҫе вёсне лартнă. Хай каллех ҫыварма ыртнă.

Пурĕ те вăрансан кураҫҫĕ: чи асли — ырас патши, иккĕмĕш ыраңта — тутар патши, чăваш патши чи кĕҫĕнни иккен. Чăваш патши улмуҫсисем мĕнле ларнинчен тĕлĕннĕ: «Тĕрĕссине кăтартас пулсан, вёсем ун пек лармалла мар», — тенĕ. Унтан вăл хайён пуҫе вёҫёнче ҫёре чавнин паллине, йывăҫ чавса кăларнин паллине лакăм пулнă тăрăх курнă, улмуҫсисене куҫарса лартнин паллисене те вăл лайăх курнă. Ҫапла вăл хайне улталанине пĕлнĕ. Вăл, хурланса, икĕ патшана каланă: «Ҫук сирĕнпе пĕрле пурăнма май килес ҫук. Эсир ултавҫăсем. Ҫавăнпа эпĕ сире пăхăнса тама пултараймастăп», — тенĕ те, кайăк пулса, тинĕс урлă вёҫсе қаҫса кайнă, тет».

Ку тĕслĕхре сăмах йывăҫ ҫинчен пынăран «Ватă вәрман» никĕсĕ шăпах ҫак сюжета ҫывăх пулма пултарнă теме май парать. Ирĕклĕ шухăшласа кайсан (фантазилесен), ҫак улмуҫсисенчен кайран вәрман ўснĕ те, халапри ёҫсене вăл хай асилсе каланă евĕрлĕ савăлашăн пулман-ши поэт? Кăтартнă фактсем пĕр-пĕринпе тема, жанр, герой тĕлĕшёнчен чип-чипер ҫыханаҫҫĕ. «Ватă вәрмана» Қ. Иванов 1907 ҫулта ҫулла таван ялĕнче ҫырма пуҫланă пулас. Тен, ҫавăнпах ун ҫинчен Н. Шупуҫсыннине те пĕлтермен (тусĕ ытти балладисене хăҫан ҫырнине асăнать)⁸, «Ватă вәрман» пирки малашне те шырамалла. Кунта, тен, Атăлҫи Пăлхар патшалăхĕн хулисем пĕтсе вәрманланса ларни ҫинчен калакан халапсене те асра тытмалла? Халлĕхе ҫаканти фактсене шута илни те поэтан ёмĕчĕсене туллинрех хаклама пулăшать.

Паллă мар куҫару

Поэт йăмакĕ П. В. Иванова 1940 ҫулта ҫапла асилсе каланă: «Константин Васильевич килте чирлесе ыртнă чухне хёллехи каникул вăхăтёнче Квинтилиан Васильевич урлă Иван Яковлевич Германипе пыракан вярҫă ҫинчен патриотла брошюра куҫарма хушса янăчĕ», — тенĕ⁹. Йывăр вăхăтра ку ёҫе туса пĕтерме пултарни иккĕлентерет пек. Анчах савăҫан кĕҫĕн шăллĕ Петĕр пĕлтерни ҫакна пачах хирĕҫлет: «Константина пуринчен ытла чирлесе таврăннă чухнехине аставатăп. Чĕмпĕртен апа Квинтилиан илсе пычĕ. Чирленĕ чухнех вăл пĕр ҫўхе кăна кенекене («3 месяца Русско-Германской войны») куҫарса ыртрĕ.

ВОЙНА

СЪ

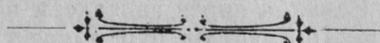
Германіей, Австро-Венгріей, Турціей.

- I. Долгъ нашъ за кровь братскую
II. Три мѣсяца войны.

СЪ КАРТОЮ.

На чувашскомъ языкѣ.

Изданіе члена-учредителя Симбирскаго Отдѣла Императорскаго Палестинскаго
Общества Н. П. Пастухова.



СИМБИРСКЪ.
Типо-литогр. Губ. Правленія.
1 9 1 5.

«Вѣрса» альманах хуплашки. Чѣмпѣр, 1915.
Материалѣсене К. В. Иванов кушарнѣ, 1915 с.
пусламѣшѣ.

Обложка альманаха «Война». Симбирск, 1915.
Материалы переведены К. В. Ивановым, начало 1915 г.

Ана Иван Яковлевич парса янӑ пулнӑ. Кайран вӑл пичетленсе тухрӑ, кӑвак хупӑллӑччӑ. Куҫарма мана та, Квинтилиана та паратчӑ. Анчах манӑн питех тухмастчӑ, вӑл кулатчӑ вара»,—тесе пӑлтернӑ Петӑр Н. Ф. Данилова (1940 ҫ.)¹⁰.

1914—1915 ҫулсенче пӑрремӑш тӑнче вӑрҫи ҫинчен калакан материалсен пуххисем пӑтӑмпе пиллӑк тухнӑ. Вӑсен ячӑсем тӑрлӑрен, анчах пӑр евӑрлӑрех. Виҫсӑшӑ Хусанта тухнӑ: «Война с Австрией, Германией и Турцией», 1914; «Война» (Вӑрҫӑ), 1915; «О войне», 1915. Кусене Н. В. Никольский йӑркелесе кӑларнӑ. Унта К. Иванов хутшӑннӑ теме сӑлтав ҫук-ха. Чӑмпӑрте тухнисем: «Германияпа, Австрияпа вӑрҫӑ тухни», 1914; «Война с Германией, Австро-Венгрией, Турцией», 1915. Асильӑсенче сӑмах альманахан юлашки асӑннӑ номерӑ ҫинчен пырать. Ҫакна акӑ мӑн-мӑн ҫирӑплетет: кӑнеке ячӑ П. В. Иванов асӑннипе пӑр евӑрлӑрех, хуплашки ҫинче кӑнекен иккӑмӑш пайне «Три месяца войны» тесе кӑтартни те пур, тӑсӑ те унӑн ҫутӑ кӑвак, симӑсрех, тухасса та вӑл асилекенсем каланӑ вӑхӑтра тухнӑ. Ана яланхи вӑтам форматпа пичетленӑ, унта пӑтӑмпе 35 страница. Унта ҫак материалсем кӑнӑ:

1. Чӑмпӑр епископӑ Вениамин вӑрҫӑра суранланакан ҫар ҫыннисене пӑхма каякан хӑрарӑмсене молебен умӑн вӑрентсе калани — 1—3 с.;

2. Епхӑ (Уфа) архиерейӑ Андрей вӑрентсе калани — 3—8 с.;

3. Малтанхи виҫӑ уйӑх хушшинче вӑрҫни ҫинчен — 8—34 с.

Вӑрентсе каланисенче вӑрҫӑра инкеке лекнисене пулӑшма чӑнсе ҫырнӑ, вӑсен асапӑсем ҫинчен ӑнлантарнӑ. Виҫсӑмӑш пайӑн авторӑ — Халӑха ҫутта кӑларакан министр совечӑн членӑ Н. А. Бобровников, И. Я. Яковлев ҫывӑх пӑлнӑ ҫын. Вӑл хӑй материалӑнче ҫӑршыври официаллӑ пичет тӑнче вӑрҫи ҫинчен каланисене пӑтӑмлетсе панӑ, ҫапӑҫу хирӑнчи йывӑрлӑхсене те сӑнласа кӑтартнӑ. Акӑ ҫакнашкал пӑр ӑкерчӑк:

«Кӑнтӑрла иртсен икӑ сехет тӑлнелле пирӑн ҫарсем, вӑрмана ҫитсе, пуҫлӑхсем хушнӑ вырӑнсене вырнаҫрӑҫ. Унтан вара вӑрмана тапӑнма паллӑ (сигнал) пачӑҫ. Ҫавӑнпа пирӑн салтаксем вӑрмана саланчӑҫ; пит хӑрӑ ӑҫ пуҫланса кайрӑ. Тӑшманшӑн пур йывӑҫ та хӑтлӑх пулчӑ. Вӑрманта пысӑк усланкӑ пулнӑ-мӑн, нимӑҫсем ҫавӑнта хӑйсем валли хӑтлӑх тунӑ, пирӑн ӑна штыкпа илмелле пулчӑ» (28—29 с.).

«Война с Германией, Австро-Венгрией, Турцией» брошюра, паллах, К. Ивановӑн тӑлмач ӑҫне ӑнлӑрах курма пулӑшӑть, вӑл поэт хӑй чирлесе виртнӑ чухне те литература ӑҫне пӑрахманнине кӑтартӑть. Ку кӑнекери куҫару ӑҫӑн ӑсталӑхне тӑпчесси — вӑраха ямасӑр тумалли ӑҫ. Илсе кӑтартнӑ сыпӑк та куҫаруҫӑн илемлӑ чӑлхине систерет. Асӑннӑ кӑнекене, кӑскетерех те пулин, малашне К. Ивановӑн ҫырнисен пуххине кӑртмелле. Ку брошюра ҫак шухӑша та ярать: Чӑмпӑрте тухнӑ малтанхи сборнике те К. Ивановӑн куҫарман-ши?

Библи куҫарас ӑҫре

Халлӑхе тӑпчевӑсем К. Иванов Библи куҫарас ӑҫе хутшӑнни ҫинчен пӑрер сӑмахпа ҫеҫ каласа иртсеҫӑ. Куҫару ҫинчен И. Я. Яковлев асилӑсен алҫыравӑнче самаых ӑнлантарса ҫырнӑ¹¹. Малтан вӑл

Чёмпёрти чаваш шулёнче кушару комиссийён ёсне-хёлне Н. И. Ильминский пулашнине епле йёркелесе янине анлан сүтатса парать. Унан нумаях пулмасть икё хутчен пичетленнё «Воспоминания» кёнекинче вёсен пысак пайне пичетлемен. 1910 сүлта «Сотрудник» журнал «Библие» чавашла кушарса пётёрни синчен пёлтернё, унта ку ёсе хутшанна сынсене те асанса иртнё. Вёл шутра К. Иванов ячёл тел пулмарё, сапах та вёренеке сем те ку ёсе хутшаннине катартса хаварна¹². Палла ёнтё, 1907 сүлтанпа мён виличен поэт талмач ёсёче тармашна, чавашла кёнекесем каларас ёсе хутшанна. Ку ёсёсмёшен вёл ятарласа укшатенкё илсе тани тёрлёрён документсемпе асилүсенчен те куранать.

И. Я. Яковлев ертсе пына кушару комиссийён төп ёсё шапах Библие чавашла кушарса каларасси шултанна. Акя 1911 сүлта «Пирён Туррамюр Иисус Христос хуня Сёне Сёмах» кёнеке пичетленет (малтан унан пайёсем уйрамшар кёнекен тухса пына). Умсёмахне И. Я. Яковлев сырна, кушару ёсне вёл кунта хай пёччен туня пек катартна, хайне пулашса пына сынсене пёрне те асанса хаварман. Мемуарёсене вара Библи уйрам сыпакёсене кам-кам кушарнине ятарласа катартна. 1911 сүлхи кёнекене К. Иванов мён чухлёл вай хунине халлехе татаклян палартма сук. Г. А. Александров пёлтернёл тарях, архивра тахаш евангели корректури каштах упранна, унта поэт вуласа турлетни синчен хай ала пусса сырна-мён. И. Юркинан асилёвенчен «Сёне Сёмахан» каларамёне йёркелесе пырас ёсре И. Д. Дормидонтов асли пулна пек куранать, анчах унтанах К. Иванов редакцилес ёсе хутшанни сисёнет¹³. Ку вёл Библин чавашла кушарна ытти пайёсенче ытларах та паларать.

1912 сүлта И. Я. Яковлев «Мухтав юррисен кёнекине» (Псалтире) пиллёмёш хут пичетлесе каларать. Мемуарёсенче «Кивёл Сёмахан» сак пайне вёл хай кушарнисен йышёнче чи малтан асанать. Савантах сапла пёлтернёл: «Последняя редакция «Псалтири» выработана мною хорошо, с помощью Иванова». Эппин, кунта самрак талмач текста турлетме хутшанна тесе татаклянах калама юрать.

«Псалтирён» умёнхи каларамёл 1904 сүлта тухна. Сак икёл кёнекене кашт-кашт танлаштарса пяхнипех вёсем хушинчи уйрамлах вайла сисёнет. Акя 90-мёш псаломан малтанхи пайне санаса пяхар-ха:

«Сүлти Туря пулашнине пуранакан сын пёлёт синчи Турран хутлехне вырнасёл. Турра калёл: Эсёл ман хута кёрекенём, мана пулашаканям, манан Туррам, сан сине шанатап, тийёл. Сана Вёл тытаканан танатинчен, ашна хускатакан сёмахран хатарёл. Сана хайён хулпуссийёсемпе хутёлесе тарёл. Унан суначёсен айёнче эсёл шанчакля таран. Унан чанлахёл хёс-пашал пек йёрнёл тавара сыхлёл сана: сёрлехи тискертен те, кантарла яна сёмёренрен те, төттём сёрте тел пулан япаларан та, инкек-синкекрен те, кантарлахи усал-тёселтен те хараман. Сан сулахай енчен пиншёрён үкёсёл, сылтём енчен вуншар пинён үкёсёл, ху патна сапах сывахараймёл: эсёл хаван кушупа пяхса анчах таран, сылахлёл сынсене хирёс таварнине куран; мёншён тесен эсёл: манан шанчакям Туря, терён: эсёл сүлти Турра хаван хутна кёрекенёл туран. Сан патна усал пыраймёл, кил-сурту яханне чир-чёр сывахараймёл» (1904, 89 с.).

«Сүлти Туря хутлехёненче пуранакан сын пурне те тума пултаракан Турран хуттинче канлёл тарать. Вёл Турра калать: тарса пымалли

выр'ан'ам, ман'ан х'ўтл'эх'ём, э'п'ё шанса т'аракан Турр'ам, тет. В'ал сана сунар'с'а танатинчен с'ал'ё, в'ёлерекен суранран х'атар'ё. Сана х'ай'ён т'ё-к'ёсемпе х'ўт'елесе т'ар'ё, Ун'ан с'унач'ё ай'ёнче шанч'акл'а т'ар'ан; Ун'ан ч'анл'ах'ё — х'ўтл'эх пек, тим'ёр тумтир пек. С'ёрлехи тискертен те, к'ан-т'арла в'ёс'е килекен ух'аран та, т'ёт'ёмре с'ўрекен чиртен те, к'ант'арлах п'ёт'ерекен муртан та э'с'ё х'арайм'ан. Сан с'умна пин'ёпе ўк'ёс, сылт'ам енне вун'а пин'ёпе ўк'ёс, с'апах сан патна с'ывхарайм'ё, Э'с'ё ку'супа анча п'ахса т'ар'ан, усал с'ынсене тав'арнине курса т'ар'ан; м'ёнш'ён тесен э'с'ё калар'ан: ман'ан шанч'ак'ам Тур'а, тер'ён; с'ўлти Турра ху тарса пымалли выр'ан тур'ан. Сана инкек с'акланм'ё, сурту-й'ёр'у патне чир-ч'ёр с'ывхарайм'ё» (1912, 38 с.).

С'амахсен хисепне шутласа п'ахмас'арах с'ак ик'ё текста пыс'ак уй-р'амл'ах куран'ат. Курсивпа палл'а туса пичетлен'ё с'амахсемс'ёр пу'суне, 1912 с'улхи к'ёнекере х'ашп'ёр с'амахсене выр'антан выр'ана ку'сарса лартни, в'ёсен формисене ул'аштарни те пур И. Я. Яковлев ятарласа К. Иванова ас'анн'а пулсан, ку к'алар'амри ул'аштарусем, т'ёпреп илсен, поэт-т'алмач тун'аскерсем темелле. И. Д. Дормидонтов вара к'ёнекене к'аларас э'с'е п'ахса-т'ёр'ёслесе т'аракан'ё пулн'а, ах'ар. Паллах, в'ал э'с'е пуранса чылай х'ан'аху пухн'а асл'арах с'улсенчи с'ынна пама тивн'ё. С'ак'а та ик'к'ёлентермест: с'ак авалхи литература пал'акне И. Я. Яковлева кил'ёштерсе пымас'ар к'аларман. Курса-п'ёлсе т'аракансем с'ырса х'аварн'а т'ар'ах, поэт ирсерен час-час И. Я. Яковлев хваттерне с'ўрен'ё, унта ик'к'ёш'ё ку'сару э'с'е ларн'а, п'ёр-п'ёринпе канашлан'а¹⁴.

Ку к'ёнекере а'на х'аш-х'аш текст т'ар'ах ку'сарнине к'атартман. Т'алмачсем э'с'ре Библин т'ёрл'ё ч'ёлхепе к'аларн'а тексч'ёсемпе ус'а курн'а. Ун с'инчен И. Я. Яковлев та ас'ан'ат'¹⁵. 1912 с'улхинче текст ай'ёнче т'ат'а-шах ас'архаттарса х'аварни т'ёл пулат'ь, унта «славянлинче» ур'ахларах пулнине к'атартса пын'а. Эппин, в'ал к'ёнекене х'ай в'ах'ат'ёнчи выр'ас ч'ёлхипе к'аларн'а ку'сарусене т'ёпе хун'а темелле (авалхи выр'ас ч'ёлхине славян ч'ёлхи тен'ё пулас). С'акна тата ытти ыитусене татса парасен'ёпе т'ёпчевс'ёсен чылай э'с'лемелле-ха. Халл'ёхе с'акна т'ёллесе калани выр'анл'а: «Мухтав юррисен к'ёнекин» т'ёп т'алмач'ё И. Я. Яковлев пулсан та, ун'ан юлашки к'алар'амне с'енетсе редакцилес э'с'е К. Иванов та п'айтах в'ай хун'а. Ку текст поэт с'ырнисен пуххине к'ёртме тив'ёсл'ё.

С'ав'ас'ан таван'ёсем те, унпа п'ёрле в'ёренн'ё тус-юлташ'ёсем те К. Иванов «Кив'ё С'амаха» к'ёрекен «Юр'асен юррине» ку'сарни с'инчен каласа х'аварн'а¹⁶. Х'ашп'ёрисем в'ах'атне те п'ёлтерн'ё, 1913 с'улта тесе к'атартн'а. Ку хайлава ку'сарн'а в'ах'атра поэт «юрату танатинче» пулн'а-м'ён, с'ак'а та а'на э'с'ре хавхалантарн'а пулат'ь. Ку'сару тексч'ё с'ав'ас вилн'ё хыс'с'ан т'ёрл'ё с'ын аллине лекн'ё, хал'ё в'ал а'ста пулма пултарни палл'а мар. И. Трофимов х'ай'ён асил'ёв'ёнче К. Иванов'ан с'ак с'амах'ёсене илсе к'атарт'ат': «М'ёнш'ён ку япалана с'ав'алла с'ырман-ши?» — тен'ё-м'ён т'алмач. Эппин, а'на оригиналти пекех — к'ёв'ёлл'ё проз'апа ку'сарн'а.

С'ав'ас вилсен И. Я. Яковлева В. Н. Орлов с'ырн'а с'ырусем ак'а м'ён хыпарлас'ё: К. Иванов 1914 с'улхи хура к'ёркунне Слакпу'суне тавр'анн'а чухне х'айпе п'ёрле Библи пу'слам'аш'ён — «Моисей к'ёнекисен» ч'авашла ку'саравне тата ку'сарн'а чух ус'а курмалли тем'ёнле «пособисем» илсе кайн'а¹⁷. И. Я. Яковлев «Моя жизнь» тесе ят пан'а мемуар'ёсенче ку

алсырава чавашла кусарса хатёрлекенё И. С. Степанов (Шатаев) тесе асархаттарнă. Апла пулсан, хай самах асти тесе хисеплекен К. Иванова ку алсырава редакцилеме кăна панă теме сълтав пур. И. Я. Яковлев кайран каласа панă тăрăх, Библи кусарăвне темисе хутчен те редакциленё, апа лайăхлатас телёшпе совет саманинче те ёсleme пăрахман¹⁸. Сăваё асаннă алсырава мён чухлё улшăну-тўрлетў кёртнине палартма йывăр. Чирлёркер, въл унта нумаях та редакцилеме ёлкёреймен-тёр. Ку ыйтава упранса юлма пултарнă алсырусем кăна татса пама пултараёё (унта тълмач хай аллипе тўрлетесе сырнине пăхса хакламалла). Халлехе ун йыши хутсем тупанман.

Ѕакă шухăшлаттаратъ: «Моисей кёнекисем» кайран пичетленсе тухнă, темшен унта таваттăшё сеё кёме ёлкёрнё, юлашки пичетленмен. «Чувашская книга до 1917 года» справочникре апа 1916 султа каларнă пулас тесе катартнă. Чаваш ёёршывенче кёнекен пёр экземплярё кăна упранатъ (пёри — Мускавра, тепри — Лондонра). Апа нумайлатма ёлкёреймен, тёрлё сълтава пула унан наборне салатса янă. Кёнекен пиллёмёш пайё те саванпах упранайман-и, тен. Хамър патамърти экземпляран пусламашё те, вёё те суку. Въл 1916 султа тухнă тени те иккёлентерет. И. Я. Яковлев хайён мемуарёсене хатёрленё чухне шăпах сак кусараван таваттамёш пайё («Хисеп кёнеки») пичетленме тытаннине пёлтерсе хаварнă¹⁹. Саванпа апа 1919 сул телнелле пичетleme тытанман-ши теме тивет. Шуррисем Чёмпёре илнё вăхатра е вёсене хаваласа янă хыёсан сак кёнеке корректурине сапаласа такман-ши? Шырамалла. Кун пек ёessem синчен сырусенче, отчетсенче т. ыт. ёёрте те сырса хаварни тупанма кирлех.

Тёрлёрен

К. Иванован илемлё пултарулаё еткерён татса паман ытти ыйтавёсем телёшёнчен сакна асархаттарма пулатъ.

Поэт хай сывă чухне е въл вилнё хыёсан курнă-илтнё тăрăх, унан аллинче сакан пек хайлавсем пулни куранатъ:

1. Чёмпёрте поэтпа пёрле вёрённе М. Трубина сăпла сыратъ: малтанхи сулах, хёллехи каникул хыёсан, К. Иванов вăхатсар вилнё хёр синчен сывă сырнă текен хыпар саралатъ. Хёрё хайсен хуранташех пулнă-мён²⁰. Ку факта малалла тёпчемен. Тен, ку сывă чан пулнă ёсех санласа панă? Капла поэт литература ёсне 1904 султах тытаннă теме пултаратпър. Унтан маларах кун йышши факт тел пулмасть-ха. Асаннă сывă упранайман. Ун синченех-и, тен, К. А. Апанасов та асанатъ²¹.

2. Пёрле вёрённе тепёр юлташё С. Н. Алексеев астунă тăрăх, К. Иванован 1906 султа «темиёе хулан тетрадь» пулнă-мён, вёсем сав сулхинех пушар вăхатёнче сунса кайнă. «Вёсене хай саваласа сырнă тата вырăсларан кусарнă япаласемпе тултарнă» пулнă имёш, унта каранташпа тунă ўкерчёмсем те кёнё. Вутра сунса пётнё хайлавсем йышёнче С. Н. Алексеев «Рейнеке-Лис» ятлă чавашла алсыру пуллине аёаватъ, апа вырăсларан саваласа кусарнă-мён²². Ку хайлаван авторё — И.-В. Гете. Нимёс поёчен сак поэми 1902 султа вырăсла пичетленне (М. Достоевский кусарнă, В. Каульбах гравюрисемпе пуян



В. Гетен «Рейнеке-Лисъ»
кѣнекин титул лисчѣ, Спб., 1902.
Укерчѣкѣсем В. Каульбахан.
Титульный лист
книги В. Гете «Рейнеке-Лисъ», Спб., 1902.
Рисунки В. Каульбаха.

илемлетнӗ). К. Иванов шӑпах ҫавӑн тӑрӑх ёҫлеме пултарнӑ. Ана вӑл кӗскетсе е уйрӑм сыпӑкӗсене ҫеҫ куҫарнӑ-и, тен (поэма калайпӑшӗ чылай пысӑк). Ку сатирӑлла поэмӑна юмах еккипе хайланӑ.

Пӗр-пӗрне ачаранах ҫывӑх пӗлсе ўснӗ тӑванӗ-тантӑшӗ П. Игнатьева (Кухарева) ҫырнӑ тӑрӑх, Кӗҫтенттинӑн Чӗмпӗре вӗренме кайичченех «ўкерчӗклӗ темиҫе кӗнеке тата грифель хӑми» пулнӑ. Ҫакӑ хӑйӗншӗн хаклӑ япаласене пулас поэт ун чухнех хӑй тунӑ пӗчӗк еҫӗкре усранӑ²³. Ҫав кӗнекесенчен пӗри Гетен вырӑсла кӗнеки пулман-ши? Унти йышлӑ та илемлӗ гравюрӑсем тӑрӑхах Иванов «чӗрчунсене, вӗҫенкайӑксене тата ҫынсене ўкерме» хӑнӑхман-ши? Ку кӗнекене вӑл Пеллепейре вӗреннӗ чух тупса туяннӑ-тӑр, поэмӑна 1905—1906 ҫулсенче куҫарнӑ тесе шутлама тивет.



В. Гетен «Рейнеке-Лис» кӗнеки валли
В. Каульбах ўкернӗ гравюра. Спб., 1902, 57 с.
Гравюра В. Каульбаха к книге В. Гете
«Рейнеке-Лис», Спб., 1902, с. 57.

3. Поэт йәмакә Праски пиччәшә «Екким пуп» савә сырине асань: «В одно время в нашей деревне был реакционный поп Яким Иванович, ставший впоследствии благочинным и наставником церковноприходских школ Белебеевского уезда. Об этом попе Константин Васильевич написал сатирическое стихотворение «Екким пуп»²⁴. Ку савә синчен калани урәх никаман та тел пулмасть, алсыравән шапи те палла мар. Тен, вәл та сунса кайна?

4. Поэт йәмакә Марь каланә тәрәх, пиччәшән сырни нумай пулна, вәсем «чылаях пысак арчара» упранна (тәршшә виҗә шит ытла, урләшәпә сүүләшә икә шите яхан). Унта пьесаҗем йышла пулна, нумайашне сырса пәтереймен²⁵. Тепәр йәмакә, Праски, поэт «Нарспи» опера валли либретто сырма хатәрленнә тесе пәлтерет. Ку еҗә мән таран тума ёлкәрнине асанман. Арчари хутсем хушшинче «Нарспи» алсыравә те, «Печәк Унес» ятла вәҗленмен поэма та пулна имәш. Арчари алсырусем кайран төрлә сәре саланса пәтнә, хәшә-пәри кәна пичетре тухма ёлкәрнә. Пәр пайне граждән вәрси вәхәтәнче шуррисем илсе тухса кайна, тепәр пайә төрлә сын аллине лекнә²⁶. Җав шутра «Юррисен юррин» кусаравә те сухална. 1913 сұлта ана тәлмач хай юлтәшәсене вула-вула кәтартна. Салтаксем илсе тухса кайна алсырусен йәрепә хәрләармеецсем ятарласа шырама тытанна, еҗә вәҗлеймен²⁷.

5. Я. Ухсай 1934 сұлта «Трактор» альманахра (10 №) җапла сырать: «Константин Васильевич Иванован, «Нарспи» ятпа савәласа сырна повеҗәсәр пуҗне, эфир пәлменнисемех «Силпи» синчен сырма тытанна поэма сыпакәсем тата халиччен пичетленмен уйрам савәсем те пур», — тет, Я. Ухсай кайран хәшпәр савәсене пичетленә, анчах «Силпи» пирки урәх никам та шарламасть. Ятарласа каланине ёненес пулсан, ку вәл уйрам хайлав пек тухать. Анчах эфир ку поэма мән синчен каланине те пәлместпәр-ха. Поэт йәмакә Праски алсырусем хушшинче «Нарспи» поэмән малтанхи варианчә те пулна тесе асанать. «Силпи» тени җав пулман-ши? («Нарспире» Силпи ялә синчен сырнан җапла калама тивет.) Тен, вәл «Нарспи» опера валли хатәрлеме тытанна либретто пайә? Поэт вилнә хыҗҗән унан алсыравәсем хушшинче Квинтилиан «Нарспи» алсыравне тупайман, кун синчен ятарласах калани пур²⁸.

6. Чәмпәрти чаваш шукуләнчә вәреннә чухне К. Иванов литература темисемпе сырна сочиненисем лайах пахаләхлә пулнине нумай асилүре паләртна. Җав еҗсем вәренекенсен тетрәчәсемпе пәрле халә те пәр-пәр архивра ыртмаҗҗә-ши? Унтах төрлә кусарусемпе савәсем те тупанма тивәҗлә. Вәсене Чәмпәрти чаваш шукулән фондәнчә шырамалла-тәр.

7. Чылай асилүпә төпчәре халиччен Л. Толстойан «Кавказра тыткәйра пурәннә сын» повеҗне, С. Аксакован «Кәрен чечек», Г. Андерсенан «Акәшсем» юмахәсене К. Иванов кусарна тесе асанчәс. Л. Толстой повеҗә пирки җакна каламалла: ана асла ыраҗ сыравҗин шукулта вуламалли кәнекин оттискәнчен уйәрса илсе кәларна, шукулти вулав кәнекине кусарма К. Иванов хутшәнни палла мар. Җаванпа кун пирки татса калама иртерех. Асанна кәнекесене урәх сынсем кусарна текен факсем те пур. Митта Ваҗлейән архивәнчә «Кәрен чечекпе» «Акәшсене» Екатерина Пименова (Иванова) кусарна тесе сырна хут упра-



В. Гетен «Рейнеке-Лис» кёнеки валли
В. Каульбах ўкернё гравюра. Спб., 1902, 77 с.
Гравюра В. Каульбаха к книге В. Гете
«Рейнеке-Лис». Спб., 1902, с. 77.

нать. Унта сапла сырнă: «Иванов К. В., Васильев Н. В., Пименова пёрле ёсленё, И. Я. Яковлев ёсе хай ертсе пынă», — тенё²⁹. Митта В. ку сăмахсене И. Трофимовран илтсе сырма пултарнă, въл поэт юлташёпе курса калашнă, унăн асилёвне чăвашла куçарнă. Ахăртне, кунта сáмрăк поэтсем редактор ёсне туса пынă (кёнекисем 1907 сълта тухнă).

Н. С. Сергеев сапла пёлтерет: Л. Толстая чиркүрен уйăрнă вăхăтра (1908 сълта) К. Иванов вырăс сыравсин хайлавёсене чăвашла куçарас енёпе ёсленё³⁰. Чăваш каччи, мухтавлă гуманиста хакласа, ун синчен шухăша кайни синчен асăнни те пур. Ку въл вырăс сыравси 1908 сълта Юман Мётри патне сыру янă хысçан пулса иртнё³¹. К. Иванов унăн «Тинёс» тёрленчёкне кăна мар, ыттине те куçарма пултарнăн туйнать. Тен, Н. С. Сергеев кунта тълмач вырăс сыравсин школта вуламалли

кёнекисене редакциленне курса җапла шухайшланъ-ши ёнтё? Чанах та, 1907—1910 җулсем тёлёнге Л. Толстой җырнисем чавашла нумай пичетленнё. Вёсен куҗаруҗисем кам-кам иккенё чылайайшён палла мар. Каллех шырав кирлё.

Н. Г. Краснов хайён ёҗёсенче чаваш поэчё А. С. Пушкинан «Пайхяр юланут» е «Полтава» поэmine куҗарна тесе ёненгерешён пулчё. Җакна вёл К. Иванов 1909 җулта «Реформы Петра Великого» текен җыру ёҗё җырнипе җирёллетесшён³². Асанна ёҗе савас учитель ятне илме гимназире экзамен тытна май кана җырни куранать. Вырас поэчён пёр-пёр поэmine чавашла куҗарна пулсан, вёл факта тус-юлташё пёлмесёр юлмёччё. К. Иванов пурнаҗё сын куҗё уменче иртнё, вёл хай ёҗ-хёлне ытлашти пытарса танна теме җук. Унан 1908—1909 җулсенче кун пек пысак ёҗе тума вайхачё те хёсёк пулна.

Поэтан йамакё Марье «Шуйттан чури» трагеди пирки каланине тёрёслесе паймалла. Вёл җапла пёлтерет: савас шёллё Квинтилиан: «Куна җырса пётереймен, хам тытса пайхам-ха, таваймап-и»,—тенё³³. Анчах ку ёҗе тунипе туманни никамшан та палла мар. Хайён пиччёшё җинчен нумай пёлсе танаскер, Квинтилиан ун җинчен тёллё асаилу те пичетлемен, 1918 җулта җес вёл пёр материал җырса каларна³⁴. Унан архивён шапи те палла мар. 1936 җулта «Хёрлё Урал» альманахра Я. Ухсай ку трагедии сапаланчак сыпакёсене җыханусёр пичетлет. Вёл унтах җапла асархаттарать; «К. В. Иванован таванёсем каланна тарых, «Шуйттан чури» ятла трагедине җырса пётернё пулать»,—тет. Темшёнске вара ун аллине халь пичетленекен «тулли» текст лекеймен. Я. Ухсай хай те алсырун хайпёр сыпакёсем җуккине асанать. Халь пётёмёшле текста керекен пёр пысак монолога (җёр йёрке) «Саха пуян» ятпа 1940 җулта вайлах пичетлет, апа май ним те анлантарса хавармасть³⁵. Тен, апа урах җёртен тупна?

Квинтилиан Иванов «Шуйттан чури» текстне улшанусем кертиё теме халлехе татакля салтав җук. Пурпёрех текстсене тепёр хут тёрёслесе пайни кирлё. Трагедии җырнисен пуххинче тухна пайё планра катартиинчен чылай чухан, кёске. Автор хай малтан палартнине, паллах, кайран нумай урайлатма пултарна. Апла пулсан, Я. Ухсай шухайшёпе килёшме тивет: «Иванов кайран хайён шухайшне улаштарна пулё, пьеса формине пайрахса каларса, трагедилле поэма җырма тытанна пек туйанать»,—тет вёл³⁶. Ухсай пур җёрте те хай поэт автографё тарых ёҗленё пек катарта, халё вёл алсыру (1907 җулхи «Записная тетрадь») җухална шутланать. К. Иванов хайлавёсене унан шёллё Квинтилиан хай аллипе урах хут җине куҗара-куҗара җырни те палла, анчах та вёл хутсем культ вайхатёнге пётме те пултарчёс, ахар. Самах май җакна та каламалла: Квинтилиан Иванов та савасем җырна. Вёл савасен алсыравёсем те таҗта.

Нумай пулмасть А. Волков журналист ытти җынсем поэт амашёнчен илтнё самаха иккёленмесёр йышанчё: савасамар А. Пушкинан «Романс» саввине чавашла куҗарса юрланна имёш. Автор хайён «Мёнге пуранатан, Силли?» очеркёнге җав юрран чавашла текстне те кайтах илсе катартна, анчах апа хай шанмасёр асанакан Турхан Яккаён текчёле танлаштарман³⁷. Җак куҗару «Революичченхи чаваш литера-

турин» I томёнге те тухнă. А. Волков очеркёంచి текста ҫавăнтипе танлаштарсан, вёсем пёр ҫыннаах пулни тўрех кураанать. Уйрамлахе пите сахал: хайшпер самахсемпе вёсен урӑхларах форминче ҫеҫ теллен-теллен палӑрать. Ҫавӑнпа К. Иванов «Романс» савва хай те куҫарнӑ теме сӑлтав ҫук. Анчах вӑл чирлесе ыртнӑ чухне ҫак юрра юрлама юратнӑ тени — пелтерешле ҫенё факт. Турхан Я. Пелепейре ёҫленё текенсем пур. Тен, икё поэт пёр-перинпе тел пулнӑ? К. Иванов унсӑр пуҫне те ҫак юрӑ текстне ҫын-ҫын урлӑ тупса вулама пултарнӑ. Ана Турхан Я. 1899 ҫултах куҫарнӑ. Унӑн сӑвви-юррисем хай вӑхӑтёнге нумай ҫын аллине ҫитнё, алҫыру халлен самай сарӑлнӑ. Ку текст ун чухнех халӑх хушинче юрӑ вёҫсен сарӑлма та тытӑннӑ. Тен, шӑпах ҫак юлашки сӑлтава пула К. Иванов та ку юрра юрлама вёреннё.

Тепчевҫёсене поэт ҫуралнӑ ял кунсулё те интересленгерме тивёҫ: мухтавлӑ сӑвӑҫ ас-халне, чунне-юнне аҫтан-аҫтан пуҫтарӑннӑ сипет хават панӑ-ши? Малашне ҫакнашкал фактсене ытларах тупса палӑртасчё. Ҫул май кунта ял историйёпе ҫыхӑннӑ икё легенда кертсе хӑварма пулать. Пёрне «Слакпуҫ» ятпа 1930 ҫулта Г. С. Макаров ҫырса хунӑ: «1618 ҫул Хусан кепёрнинчен Шупашкар уесёంచి Тупах яленчен 12 килё килнё. Слакпуҫ ларнӑ ыраҫсем вӑрман пулнӑ. Малтан Слакпуҫне пырса ларакансем хальхи Пелепей хули ыраҫенче ларнӑ. Унтан, хула пулать тесе, хӑваласа янӑ. Вара Силпи ялне килсе ларнӑ. Силпи ял ыраҫнё Слакпуҫенчен тӑватӑ ҫухрӑмра, ҫурҫерпе хевелтухӑҫ енче. Унтан каллех вёсене хӑваласа янӑ. Вара хальхи Слакпуҫ ыраҫне килсе ларнӑ. Слакпуҫ тесе Слак шывёнчен каланӑ: Слакпуҫ шывён пуҫенче ларать, аялта, 20 ҫухрӑмра, Слак ял ларать. 1894 ҫул Слакпуҫенче хайӑ ҫутатчёҫ, краҫҫын ҫутман, ӑна вӑл вӑхӑтра пелмен. 1896 ҫултан краҫҫын ҫутма тытӑннӑ. Ҫитсӑ кёпе вӑйӑ вӑхӑҫёсенче пулман, шав пир кёпе пулнӑ. Пурин те шура пир кёпесем пулнӑ»³⁸.

Теприне 1937 ҫулта И. Д. Юркин ҫырса хӑварнӑ:

«Мӑн Этмене ёлӑк Антоновка тесе ҫыртӑ, тет Мих. Петров. Вёсен яленче кантур пулнӑ. Паранкӑ вӑрҫи вӑхӑтёнге унта темиҫе пин ҫын пухӑннӑ. Кайран 25-шерён хурса, розгапа ҫапнӑ, тет. Вёсен хуранташё ёлӑк Ёпху кӑпирне кайнӑ, ҫавсен ӑрӑвёнчен К. В. Иванов («Нарспи» ҫыраканни) ҫуралнӑ, тет»³⁹.

Халлехе кунта поэтан илемлё самах пултарулӑхё пирки ҫеҫ чаранса тӑма тиврё. К. Ивановӑн картинисемпе фотоукерчёкёсене пухас енёпе те татах тимлемелле. Юбилей ҫитнё май тепчевҫёсем ку телешрен тӑрӑшса вӑй хурасса шанас килет. Поэтӑмӑр Н. Ф. Некрасов художникпе пёрле мастерскойра ёҫленё чух гипсран, тӑмран тёрлё япаласем, ҫав шутра ҫын келеткисем те асталанӑ имеш⁴⁰. Тен, вӑл ёҫсем унта кунта упранса юлма пултарнӑ? Сӑвӑҫмӑр куллен кампа-кампа, мёнле-мёнле ёҫпе хутшӑннине пелме ун ҫинчен тухнӑ асилу пуххисем пуян материал кўреҫчё. Малашне ҫакӑн пек фактсене тата ытларах пухса кӑлармалла, пётметмелле. Чӑваш халӑх генийён кунсулёпе пултарулӑхне ҫутатакан документсемпе тёрлёрён хутсен пуххине йёркелеме вӑхӑт ёнтё. К. Иванов пелнё, унпа пёрле ёҫленё ҫынсене палӑртакан справочник те кирлё.

По собиранию и текстологическому изучению литературного наследия К. Иванова до сих пор сделано немало. Заметный вклад в это дело внесли Я. Г. Ухсай и Н. Ф. Данилов. Итогом их работ явилось первое академическое издание произведений классика чувашской поэзии параллельно на чувашском и русском языках (1957).

В 1960—1980-е годы обнаружены новые художественные переводы (русские и украинская народные песни), а также письменные работы (сочинения и изложения), написанные во время экзаменов в гимназии экстерном. Выявлено немало документов и писем, отражающих жизнь и деятельность К. Иванова. Все эти материалы вошли во второе академическое издание, приуроченное к 100-летию со дня рождения поэта. Стихотворение «Вставай, подымайся!», написанное по мотивам русских песен, отнесено к оригинальным произведениям. А чувашский текст «Осени» включен в раздел переводов, т. к. он является стихотворением К. Бальмонта.

Изучение планов и набросков автора, писем и документов, а также воспоминаний современников о К. Иванове дает основание говорить о том, что в научный оборот не успели войти некоторые произведения и переводы К. Иванова. В последнем издании сочинений они обобщаются впервые.

«Думы старого леса» обычно печатались как отдельное стихотворение. Сравнение его с планами поэта наталкивает на мысль, что оно является частью задуманной поэмы «Старый лес» (Ватӑ вӑрман). Это подтверждается примечанием автора о том, что написанная часть является — «отрывком легенды про чувашского царя». Можно предположить, что К. Иванов мечтал создать историческую поэму. Записанные в начале XX века на родине поэта народные легенды про чувашского царя описывают важный момент истории чувашей — присоединение их земель к России.

По воспоминаниям близких родственников, тяжело больной поэт по заданию И. Я. Яковлева перевел «патриотическую брошюру» о первой мировой войне. Таковой книжкой является сборник разных материалов «Война с Германией, Австро-Венгрией, Турцией». Он вышел в 1915 г. в Симбирске, в нем всего 35 с. Туда вошли «Речь преосвященного Вениамина, епископа Симбирского и Сызранского», «Речь преосвященного Андрея, епископа Уфимского и Мензелинского» и большая обзорная статья Н. А. Бобровникова «Три месяца войны». Возможно, и первый подобный сборник, напечатанный в 1914 г. в Симбирске, переведен К. Ивановым же, но для подтверждения этого пока не имеется прямых сведений.

До сих пор исследователи творчества поэта о переводах религиозной литературы, сделанной им, говорили лишь в общих чертах, при этом не указывались конкретные произведения. Многие факты, в том числе и свидетельства И. Я. Яковлева, говорят о том, что поэт отдал много сил редактированию чувашского перевода «Нового Завета» (1911), «Псалтири» (1912), «Пятикнижия Моисея» (1919), перевел

«Песнь песней» (1913) — рукопись потеряна после смерти поэта.

Из несохранившихся оригинальных и переводных художественных произведений К. Иванова нужно отметить следующие: стихотворение о смерти девушки-родственницы (1904), перевод поэмы Гете «Рейнеке-Лис» (около 1905—1906), сатирическое стихотворение «Поп Яким» (Екким пуп), незавершенная поэма «Маленькая Унесь» (Пёчк Унес), наброски либретто оперы «Нарспи», школьные сочинения по литературе.

По воспоминаниям Н. Сергеева, К. Иванов переводил какие-то произведения Л. Толстого. Сокурсник поэта, возможно, был свидетелем редактирования поэтом чужих рукописей. Данный вопрос требует тщательного изучения. Пока нет достаточных фактов и для подтверждения высказываний о переводе поэтом поэмы А. Пушкина «Медный всадник» и «Полтава», а также его стихотворения «Романс», повести Л. Толстого «Кавказский пленник».

Автор данной статьи предлагает составить в будущем сборник документов, отражающих жизнь и творческую деятельность К. Иванова.

Неплохо было бы иметь и такой справочник, как «К. В. Иванов и его окружение».

Мы убеждены в том, что указанные брошюры «Война с Германией, Австро-Венгрией, Турцией», а также литературные обработки переводов «Псалтири» и другие новые документы, письма и дневниковые записи должны занять достойное место в последующем собрании сочинений поэта-демократа.

Л и т е р а т у р а

¹ Иванов Н. Поэтэн ёмётри еткерё.— Таван Атӓл, 1980, 5 №.

² Краснов Н. Г. Новые материалы к биографии К. В. Иванова.— Сб.: Чувашский язык, литература и фольклор. Чебоксары, 1974, с. 357—363; *вӓлах*. «Поэт та, художник та вӓл...».— Таван Атӓл, 1980, 5 №; *он же*. К. В. Иванов — учитель.— Ялав, 1988, 5 №; *Репин В. М.* Новые документы к биографиям Т. С. Семенова (Таэра Тимкки) и К. В. Иванова.— Сб.: Вопросы метода, жанра и стиля в чувашской литературе. Чебоксары, 1981, с. 171—178.

³ Юмарт В. «Кёркунне» кушару пирки.— Ялав, 1985, 11 №.

⁴ Иванов Н. И. Русские народные песни в творчестве К. В. Иванова.— Сб.: Классик чувашской поэзии. Чебоксары, 1966, с. 217—221.

⁵ Ухсай Я. К. В. Ивановӓн пичетленмен произведенийӓсем пирки.— Хёрлӓ Урал, 1936, Епхӓ, 70 с.

⁶ Чӓваш халӓх сӓмахлӓхӓ. VI т., иккӓмӓш пӓйӓ. Мифсемпе халӓсем. Шупашкар, 1987, 282—284 с.

⁷ ЧНТИ НА, III уйр., 213 упр. ед., 231—232 л.

⁸ Шупушсынни Н. В. 15 сӓлтан (Чӓваш литераторӓсен ашшӓ К. В. Иванов сӓнчен асӓнса пӓр-ик сӓмах).— Канаш, 1922, ноябрӓн 14-мӓшӓ.

⁹ ЧНТИ НА, V уйр., 1233 упр. ед., 7242 инв. №, 43 л.

¹⁰ Савӓнтах, 40 л.

¹¹ Яковлев И. Я. Моя жизнь.— НА ЧНИИ, отд. II, инв. № 754, л. 150—155.

¹² Русский. О предполагаемом издании Библии на чувашском языке.— Сотрудник, Казань, 1910, № 54, с. 861—862.

¹³ Юркин И. Н. Константин Васильевич Иванов пурнӓщӓ сӓнчен аса илсе сӓрни.— ЧНТИ НА, I уйр., 47 упр. ед., 3357 инв. №.

¹⁴ И. Я. Яковлев в воспоминаниях современников. Чебоксары, 1968, с. 107; *Карандаева*. Он учил видеть зорче.— Советская Чувашия, 1980, 11 мая.

¹⁵ *Жиркевич А. И. Я. Яковлев. 1916—1917 сүлсем.*—Коммунизм ялавё, 1990, январён 7-мёшё.

¹⁶ *Лука Эрхипё. К. В. Иванов Чёмпёрти чăваш шкулёнче.*—Чăваш коммуни, 1940, мартан 21-мёшё; *Сергеев Н. С. Константин Васильевич Иванов.*—НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 74, инв. № 234.

¹⁷ *Краснов Н. Г. Новые материалы к биографии К. В. Иванова.*—Сб.: Чувашский язык, литература и фольклор, Чебоксары, 1974, с. 363.

¹⁸ *Яковлев И. Я. Моя жизнь.*—НА ЧНИИ, отд. II, ед. хр. 754, л. 155.

¹⁹ Савантах.

²⁰ *Трубина М. Д. Тăван поэта аса илнисем.*—Сунтал, 1940, 9 №.

²¹ Ухсай Я. Константин Васильевич Иванов. Шупашкар, 1940, 17 с.

²² *Алексеев С. Н. Пёр парта хушшинче.*—Тăван Атăл, 1948, 32 №.

²³ ЧНТИ НА, V уйр., 1214 упр. ед., 7175 инв. №.

²⁴ Савантах, 1233 упр. ед., 7242 инв. №, 43 л.

²⁵ Чăваш халăхён мухтавлă ывăлё. Шупашкар, 1960, 33 с.

²⁶ *Данилов Н. К. В. Иванован литературалла наследстви.*—Чăваш коммуни, 1940, октябрён 19-мёшё.

²⁷ *Рублев М. Р. Годы великих свершений.* Чебоксары, 1959, с. 75.

²⁸ Чăваш халăхён мухтавлă ывăлё. Шупашкар, 1960, 46 с.

²⁹ ЧНТИ НА, V уйр., 1317 упр. ед., 7 л.

³⁰ Дружба, 1956, № 6, с. 117.

³¹ *Юман М. Пёчэксё Кёстен.*—Коммунизм ялавё, 1989, майан 28-мёшё.

³² *Краснов Н. Г. Иван Яковлевич Яковлев.* Чебоксары, 1976, с. 223; сб.: Чувашский язык, литература и фольклор, вып. 3. Чебоксары, 1974, с. 362.

³³ Чăваш халăхён мухтавлă ывăлё. Шупашкар, 1960, 33 с.

³⁴ *Пяртта К. Константин Иванов.*—Канаш, 1918, апрелён 17-мёшё.

³⁵ Канаш, 1940, февралён 18-мёшё.

³⁶ *Иванов К. В. Пёр том. Епхў. 1937, 53 с.*

³⁷ Ялав, 1989, 5 №.

³⁸ ЧНТИ НА, V уйр., 1214 упр. ед., 7177 инв. №, 188 л.

³⁹ ЧНТИ НА, I уйр., 383 упр. ед., 91 л.

⁴⁰ *Краснов Н. К. В. Иванов — учитель.*—Ялав, 1988, 5 №.

НАРСПИИАНА СОВЕТ ТАТА УРАХ СЕРШЫВ ХУДОЖНИКЕСЕН ПУЛТАРУЛАХЕНЧЕ

А. А. ТРОФИМОВ

К. В. Иванов — XIX-пе XX ёмёрсен чиккинчи революциллё, социалла пурнаҗпа философи, литературапа искусство, наукапа техника хаварт аталанна саманан асла сыннисенчен пёри, халахамаран чапё, җуталса таракан иксёлми вайё. Вёл чавашсен профессионалла поэзише искусство тупине җекленё, сәнарләх искусствине (живопись, графика, фотографи) аталантарас тесе вай хунә. Театрпа интересленнё, драмалла произведенисем сырна, декорацисем тунә. Куратпәр ёнтё, питех те анлә тавракурәмлә пулна поэт. Вёл авалхи литература паләкёсене, Ренессанс, Византи, ырас искусствине, хайён вәхәтәнчи художниксен произведенийёсене лайах пёлнё. Пуринчен ытла Леонардо да Винчи, Рафаэль ёҗёсене пысака хурса хакланә. XIX ёмёрти ырас художникён А. А. Ивановән «Явление Христа народу» картина валли сырна эскиз репродукцийё вара поэт ёҗлесе пурәннә пүлёмри сётел умёнче җаканса тәнә. Ансәртран-ши ку? Пёлнё-ши поэт патша правительстви А. Иванова «Иосиф, толкующий сны в темнице хлебодару и виночерпию» ятлә картинишён Җепёр каторгине асатма тапратнине? Художник хай произведенине этемләхён пусмартан хәтәлас ёмётне кәтартас шухәшпа ас-таланине чухланә-ши вёл?

XX ёмёр пусламәшёнче А. Иванов картинисем пирки писательсем, художниксем, композиторсем нумай каласна. Вёсем Н. Н. Крамской, Н. Н. Ге, В. И. Суриков, М. А. Врубель, И. Е. Репин пултарулахне витем панә. Җавнашкәл шухәшсемпе пурәннә искусство тәнчи. Вёсем майёпен Петербургран Атәл тәрәхне, Чёмпёр шукулне те җитнё.

Этемләх культурина пёлни, самана таппине туйса тәни поэта пысәк сәнарлә произведенисем асталала пуләшәҗё. Унан «Нарспи» поэми революцичченхи чаваш литературинче генилле пёлтерёшлё произведени. Хальхи вәхәтра вёл хамәр җёршыври тата чикё леш енчи җылай җёршывсен җёлхисемпе тухна. Кёнекине вара төрлө халәхсен (чаваш, ырас, украинә, тутар, пушкәрт, мари, удмурт, пәлхар, венгр) художникёсем илемлетнё. Нарспиана кёнеке графикисёр пуҗне пысәк формаллә тата илемлетнё монумент искусствинче, станок графикипе живописре, сцена декорацийёнче җирёпленнё. Вёсенче вара төрлө туртәмсем пурри сисёнет. Ку вёл социаллә пурнаҗ аталанәвёпе, кашни тапхәр кәларса тәратнә ыйтусемпе, художникән тавракурәмёпе, әнланәвёпе, пултарулахёпе сыханна. Поэмәна үкерчөксемпе илемлетесси халәхамәр пурнаҗне, республика культурина җёҗ мар, ытти җёршывсен

социалла пурнаҗәпе политика аталанавне, этемләхән иртнә ёмёрсенчи искусствине тата паянхи наукапа техника прогресне, космоса тәпчәс ёҗе пырса тивет. Чаваш искусствинче пысак пултарулаҗпа сырнә произведенисем сахал мар. Анчах Нарспианәри пек философилле шухаҗсемпе, тәнче культурипе сыхәннә палаксем халләхе сукрах-ха.

Сәнләх искусствинчи Нарспианәна К. Иванов хай пуҗарса янә. Вәл сулла сәрпа пир сине ўкернә «Нарспи тәләкә» картина пәрремеш утам пуллә.

1930 султа поэт вилнәренпе вунпиләк сул ситнә май «Нарспи» Мускавра СССР халәхсен тәп издательствинче сапанса тухать. Унччен вәл журналсемпе сборниксенче, уйрам кенекен те пичетленнә. Мускаври каларам унчченхисенчен уйралса тәрать; ана ўкерчәксемпе илемлетнә. Ку вәл Нарспианәра тунә пысак утам. Кенекене ўкерчәксемпе чаваш художникә А. Ф. Мясников илемлетнә. Унта пурә 16 ўкерчәк панә. Хуплашки сине Нарспипе Сетнер вәрманта тәл пулнине тата вәсем юланутпа тарнине ўкерсе кәтартнә. Ку вәл художникшән поэмари чи пәлтерешлә эпизод. Саванпа ўкерчәксен авторә ана мала лартнә та ёнтә. Сәнара вайлатас тесе вәл тәрлә мелсемпе усә курнә. Сакә вара ўкерчәкре сәс мар, шрифтра та паләрать. Поэма ячәнчи саспаллисене художник малалла ўпәнтерсе сырнә, сапла туса, вәсене ытканса пыракан юланутпа сыхәнтарса, вәл произведенин тәп шухаҗшне усса парасшән.



А. Мясников. Вәрманта.
В лесу.

Кёнекери кашни ўкерчёк пысакәшәпе тулли страница йышанать. Аялта ўкерчөкре мён катартние анлантарса панә. Художник метафора, символ, аллегории меләсемпе усә курнә.

А. Мясников Нарспийё поэт «Сарә хёр» сыпәкра сырса катартнә евёр пусне тутәр сыхнә, кәкәрё умне шўлкеме, хулпусси урлә тевет сакнә. Саканпа пёрлех героиня тумәнче вәхәт палли тата художникән хәйне уйрам анланәвё те сисенет. 1930 сұлсенчи хөрупрассем икё аркәллә кәпе тәхәнса сүренё, чёрситти сакнә. Нарспи те вара 1930 сұлсенчи хёр пулса тәнә. Вәл тутәрне те «хёрле» мар, хысәлалла, «майралла» сыхнә.

Сакна та каламалла: автор, сын кәлеткин пропорцине шута илмесёр, әна час-часах «пысәклатса» катартать. Унән Сенттийё, Нарспие Сетнерё те, сәмахран, ватә сынсем пек курәнассё. Тепёр чухне композици хавшакки, анатомине чухлаймани те паларать. Шәпах сәк ситменләхсем ёнтё иллюстрацине «лубок» сёмё парассё.

Сәк туртам поэмән 1937 сұлта Мускавра пичетленнё (вырәсла А. Петтоки кусарнә) титуленче те сисенет. Кёнекене вырәс художникё И. Костылев илемлетнё. Хуплашка сине вәл символ туса сәврака чечек кәшәлөпе ешёл сұлсәллә сәмрәк юман хунәвё вырнастарнә. Кәна ёнтё художник Нарспие Сетнере халалланә парне тесе, поэт пурнәсёпе пултаруляхён йывәсё чөрё тесе анланмалла. Кёнекери кашни сыпәк пусламәшәнче авалхи пёркенчөкпе кёрү тутри тёррисенчен илнё эрешсене вырнастарнә. Вёсем хура тата хёрлө тәслө, пёр-пёринпе киләшсе тәрассё. Сәвә строфисене кашни страницәрах икё енчен тёрё пайёсемпе тәрәхән-тәрәхән укаланә. Сыпәксен вёсәнче пысәк мар кёскёсем ўкернё.

Эрешсене питех те пёлсе суйласа илнё, вёсем кёнекене нацилөх туймё парассё. Поэмәна сәкнашкал меслетпе—халәх тёррипе капәрлатни Нарспиана аталанәвәнче хәйне евёрлө сөнө пулам пулнә.

И. Костылев орнаментпа, А. Мясников ўкерчөксемпе анлан усә курнә пулсан, Ф. Быков вара сәк икё меле пёрле сыхәнсарса аталантарма пуслать. Унән ўнер меслечё те урәх. Вәл гравюра мелөпе ўкерет. Художник, хәй пәллә гравер пулнә май, кёнеке тытәмне лайхә анланнә. Әна вәл тәпәл-тәпәл курәнмалла тәвәть. Кёнекене ултә ўкерчөк («Силпи ялө», «Төлпулу», «Туй», «Тарни», «Нарспи ёсё», «Ате-анне») кёртнё. Сыпәксен пусламәшне тата вёсне шурә-симёс эрешсемпе капәрлатнә.

Хуплашка сине урхамахне чөлпёрәнчен тытнә Сетнер Нарспие каласса тәнинё ўкернё. Киләшүллө композициллө вәл. Хәмәр, симёс тата хёрлө-шупка сәрсем әна әшә туйәмлә тәвәссё. Пысәк мар ўкерчөк кунта поэмән тәп геройёсене сәнлакан пәләк пек тухса тәрәть. Кёнеке К. Иванов портречөпе усәлать. Әна автор чән-чән пысәк әсталәхпа ўкернё. Хурапа шурә тәссем, түрө те авкаланчәк йёрсем пёр-пёринпе киләшсе тәрассё. Поэт сәнё усәмлә, сәнарәнче интеллектуалләх пәларать. Сәкнашкал капәрлатмалли мел авалхи гравюра техникине аса илтерет. Шәпах сәкә ёнтё поэта витёмлө монумент сёмё пама пуләннә.

Художникән пысәк әсталәхё кёнекери иллюстрацисенче те аван

куръанать. Анчах, шел пулин те, Ф. Быков Нарспийё хайён сән-пөвөпө чаваш хёрне мар, иртинё ёмёрти вырăс писателёсен персонажне (самаран, Н. Островскин Катеринине) аса илтерет. Художник произведение епле анланни, унън идеалё мёнле пулни Сетнер, Михетер тата ытти сӓнарсенче те сисенет. Самӓх май каласан, 40-мёш сӓлсенче хушпу-тухъя тӓхӓнасси, шӓлкеме сӓкасси республикӓри ялсенче йӓларан тух-напа пёрех. Кунта, паллах, сӓнё саманара кивви сӓине тиркевлён пӓхнин сӓлтавё те пур. Ф. Быков ўкерсе кӓтартнӓ сӓипуфра сурпан-масмак, алка-шӓлкеме сук. Сӓпла вара поэмӓри сӓнарсемпе художник сӓнарёсем пёр-пёринпе килёшсех тӓмассё. Сӓавнашкал хирёсӓлӓх сӓн-питре, кӓмӓл-туйӓмра, геройсем хӓйсене хӓйсем мёнле тыткаланинче те палӓрать.

Иллюстрацисен хӓшпёр сӓтменлӓхёсем сӓнчен асӓннӓ май гравю-рӓсен пахӓлӓхё пирки тепёр хут каласа хӓварас килет. Сӓнарлӓх ис-кусствинчи Нарспианӓра Ф. Быковчен те, кӓйран та ксилографи мелё-пе никам та усӓ курман. Вӓл йёркеленё композици, уйрӓмах «Силпи-ялё» ўкерчӓк сӓнарлӓх искусствинче ёсӓлекен нумай-нумай ӓстасен пултарулӓхне витём панӓ.

Ытти художниксем хушшинче Г. Харлампьев та хӓйне евёр стиль-пе уйрӓлса тӓрать. 1947 сӓлта «Нарспин» сӓнё кӓларӓмё тухать. Ўкерчӓксемпе ӓна Г. Харлампьев художник илемлетнё. Кёнеке ху-лашкине вӓл хёрлӓ тата симёс тёссемпе эрешленё. Кашни сыпӓк пу-сламӓшёнче ункӓ евёрлӓ ўкерчӓксем вырнастарнӓ. Вёсене ёмёлке (си-луэт) меслечёпө кӓвак сӓрпа сӓптарнӓ. Ансат мел темелле. Сӓав вӓхӓт-рах сӓк пӓчӓк сӓс ўкерчӓксем пысӓк иллюстрацисем евёр тарӓн шухӓш-лӓ. Художник пёртен пёр кӓвак тёспех витёмлӓ сӓнарсем тунӓ. Сӓакна та каламалла: Г. Харлампьев, тӓп героиня сӓнне сӓнарланӓ май, Нар-спие малтанхи хут тухъя тӓхӓнтарать.

Г. Харлампьев ёсёсем пирки сӓпла пётёмлетсе калама пулать: вёсем хӓйсен мелёпе халӓх искусствине сӓывӓх тӓрассё, формипе вара вырӓс классикинче палӓрнӓ графика листисене аса илтерессё.

К. Иванов поэмине иллюстрацилесси, ӓна сӓнарлӓх ўнерё енчен пӓх-са тӓпчесси сӓлран сӓл ўссе пырать. Художниксем поэт сёршывне кая-кая килессё, унти йӓла-йёркесене, халӓх тӓхӓнакан тума тишкёрессё. 1940 сӓлсенче сӓакнашкал ӓстасен ретёнче П. Сизов палӓрса тӓрать. «Нарспире» унӓн ўкерчӓкёсем пусласа 1948 сӓлта кун курассё. Ытти художниксемпе танлаштарсан, П. Сизов поэмӓна тарӓнрах анланас-шӓн, сӓнарсене сӓвӓс сӓрнӓ хӓватпа вӓй парасшӓн тӓрӓшӓть. Сӓавӓнпа та ёнтё кёнеке пусламӓшёнче вӓл Нарспие Сетнере пысӓккӓн, пилӓк таран ўкернӓ портрет пек кӓтартать. Сӓакӓн пек туни геройсен пит-кусне, кӓмӓл-туйӓмне лайӓхрах усса пама пулӓшӓть. Укӓ-шӓрсӓллӓ тухъя тӓхӓннӓ, пуян шӓлкемепе тевет сӓакнӓ хёр каччӓпа юнашар тӓ-рӓть, иккёшӓ те вёсем тарӓн шухӓша кӓйнӓ.

П. Сизов шӓхличё калакан сӓмрӓк кётӓсӓ те хӓйне майлӓ кӓтартнӓ. Ача умёнчи путексем юрӓ сӓеммипе сиккеленён туйӓнассё. Усӓмлӓ, тарӓн шухӓшлӓ сӓнар тӓвас тёллевпех автор Тӓхтамана та пӓчченсӓ ўкернӓ. Ўкерчӓкре пӓлёмрен хӓвӓрт васкаса тухса каякан Нарспин сӓрӓмё сӓс курӓнать. Лашалла вылякан Сенттипе унӓн Нарспи инкёшне те художник пысӓк ӓсталӓхпа сӓнласа панӓ.



П. Сизов. Туй.
Свадьба.

Маларах асанна графиксем поэмари туй сыннисене ура хуҗса, сиксе ташланине катартаҗҗе. П. Сизов ташаҗи вара, сапайла вата сын, васкамасар җавранать. Унан таши — җаваш таши.

Кенекери сыпаксен веҗенчи пещек укерчексем те пысак шухашла. «Нарспи еҗе» сыпак, самахран, җакан пек укерчекпе веҗленет: героиня пит-куҗне аллисемпе хуплана та ташта васкаты. Тупере җамрак уйах җутататы. Тавралаха асамла тенче хупарласа тараты. Авалхи җаваш йалипе юпа җине лаша пуҗ шамми тахантартса лартна. Унтах җахан кранклататы. Кусем — хаярлах символесем. Шел пулин те, художник җакнашкал символсемпе теп иллюстрациенче уса курайман. Хашпер укерчексенче асталах җитейменни те палараты. Җакна художник хай те туйна пулас. Вал җенерен те җене эскизсем таваты, поэман шалти тенчине керсе анланашан тарашаты. 1959 җулта Җаваш кенеке издательствин унан еҗсемпе илемлетне поэмана пысак форматпа калараты. П. Сизов укерчекесене вал вахатра пысака хурса хаклана. «Нарспин» җак каларамне перремеш хут суперхуплашкапа хуплаштарна. Унта урхамах җинче ытканса пыракан Нарспине Сетнере укерне. Суперхуплашки айенчи хыта хуплашка хура-хамар тесле. Ун варрине ыткан теспе Нарспи санне ырнаштарна. Кенекинче хура тушыпа тата акварельпе укерне 45 укерчек, кашни страницарах херле эреш ярапи пур, сыпак пуҗламашенчи саспаллисене пысаклатса, терепе укаласа җаптарна.

Укерчексенчен уйрамах акварельпе капарлатнисем паха. Весем композици тытамепе тата тессен җыханавепе җеҗ мар, санарлахпа та җуле шайра тарасе. Самахран, ака валак уменче таракан Сетнерпе Нарспие илер. Тап-тап тухьялла, майсыххипе тевет җакна, виҗ аркалла, терелле кепе тата ата таханна, варам җиветле хухем пике йываҗ витри тулнине манса кайсах тарашыв юхнине санаты. Яштака пу-силле Сетнер те ун җинчен куҗне илмест. Инҗетре ту-сартла Силпи тавралахе куранаты. Херпе качкан җак самантри камал-туйаме витрери шыв пекех тулли те таса.

Художникан перкенчек айенче ларакан Нарспине хер җумесене санлакан укерчекте те анасла пулса тухна. Вал пысак картина евер туйанаты. Кашни херен пуҗенчех хайне уйрам шухаш-туйам. Җав вахатрах весем Нарспишен инкекле пурнаҗ пуҗланнине систереҗе. Автор патша саманинчи туй телей ыранны тамак илсе килнине усамлан санарлаты. «Сетнерпе Нарспие вармантан тытса килни», «Туй», «Нарспи еҗе», «Нарспине амаше» тата ытти укерчексене те лайах енчен палартмалла. Весенче елекхи саманари җаваш сыннине пумарлахпа ирексерлех пусарса тани, геройсен драматизме куҗкеретех.

П. Сизов поэт пуранна саманана, вал җырна вилемсер поэман шалти тенчине тепленрех анланма тарашаты. Кашни укермессеренех җене меслет шыраты. 1967 җулта пичетленсе тухна кенекене вал линолеум җине касса каларна укерчексемпе илемлетне. Линогравюра җелхи, паллах енте, уна пелсе уса курсан, произведение хайне евер сем параты. Петр Владимирович вара җак мелпе питех те аста уса курма пелет.

Автор суперхуплашка җине Нарспи санне ырнаштарна. Шарҗалла, кемел тенкелле, эрешле (кунта вал вута пелтерет) тухья таханна хер

мёскённён шухаша путнă. Ҙакна хурапа хёрлѐ тѐс, васкавлăн туртнă шурă йѐрсем вайлатса ярассѐ, чуна хѐсекен туйăм җуратассѐ.

Ку кѐнекери ўкерчѐксем маларах тухнă кăларăмсенчи иллюстрацисемпе пѐр шайра тăрассѐ. Хайшпѐрисене кайт урăхлатса художник 1959 җулта тухнă кѐнекере куҗарнă. «Нарспи еҗе» сыпак вѐҗенчи пѐчѐк ўкерчѐке, авă, пысаклатса, сыпак умне лартнă. Хура пѐлѐтсем хушшинчи хёрлѐ уйăхпа җатан юпи җине тăхăнтарнă лаша пуҗ шамми талпăнса утакан Нарспи сăнарне тата пулса иртнѐ еҗсене вайлатса кăтартассѐ.

Ўкерчѐксенче художник символпа аңаслă уса курма пѐлни лайăх сисѐнет. Хуплашка җине вай, сăмахран, җурхи чечек тавра явăннă хура җѐлене ўкернѐ. Вай җѐскене сакшан. Ку ѐнтѐ илемлѐхе тискерлѐх тапăнине пѐлтерет. «Икѐ туй» сыпакра вара туй ўчѐсем вулаккан енелле мар, хысалалла, тайлак-тайлак хѐреслѐ кивѐ җава патнелле каяссѐ. Хёрлѐ-хура сăрсем чунра сивлек туйăм җуратассѐ, инкек пуласса систереҗсѐ. Туй тени, саванăҗ илсе килмелле пек, анчах поэмăра вай хăрушлаха туйтарать. Туй пурнăҗран уйрăлмалли «уяв» пулса тăрасть. Художник җак шухаша витѐмлѐн усса панă.

П. Сизовн 1959 җулта тухнă иллюстрацийѐсенче Сетнерпе Нарспие илемлѐ, яштак, патвар, нимѐнрен те хăраман җамрăксем евѐр кăтартма тăрайши сисѐнет пулсан, ку иллюстрацисенче вѐсем вара урăхларах е поэт җырса панине җывăх.

1960 җулсен вѐҗенче П. Сизов поэмана тата та тѐплѐнрех тѐпчет, геройсен шалти тѐнчине кѐме тăрашай, вѐсен драматизмла шайине тарайрах курать. Ҙапла җине тăрса еҗсени художника җенѐ сăнарсем аҗсталама, произведение нумайенлѐн курма пулайшай.

1971 җулта Мускавра П. Сизов хатѐрленѐ «Нарспи» ятлă открыткасен комплекчѐ тухнăчѐ. Ана художник линогравюра мелѐпе касса тунă. Комплектра пурѐ 17 еҗ. Вѐсем поэмăн содержанине туллин җутатса парассѐ.

Пѐтѐмѐшле илсен, П. Сизов пултарулайхѐнче «Нарспие» халалланă иллюстрацисен, ўкерчѐксемпе эскизсен шучѐ пине җитет. Уйрăмах вай 1960 җулсен вѐҗепе 1970 җулсен пуҗламашѐнче пархатарлă еҗслерѐ. Художник еҗсѐсем хайсем Нарспинана пулса тăчѐс. Кѐске вăхат хушшинчех вѐсем халахра анлăн сарайчѐс. Хамăр республикара тата җавашсем пурăнакан ытти республикасемпе облаҗсенче Нарспие Сетнер сăнарѐсене П. Сизов ўкернѐ пек курса аңланма пусларѐс. Унăн пултарулайхѐ уйрăмах хай тѐллѐн вѐреннѐ художниксемпе аҗтасен искусствине пысак витѐм пачѐ. Тутар АССР-чи, Ўльянов, Қуйбышев, Саратов облаҗсѐсенчи нумай-нумай тѐрѐҗсѐсемшѐн, пир тѐртекенсемпе йывăҗран касса илемлетекенсемшѐн П. Сизов еҗсѐсем хайне еверлѐ эталон пулса тăчѐс.

Маларах эфир «Нарспие» мѐнле капăрлатасси вăхатран, художник тавракурăмѐнчен, унăн аҗталайхѐнчен килет, тенѐчѐ. Ҙакă вай 1950 җулта Мускавра тухнă кѐнекере те лайăх паларать. Ана С. Голяховский илемлетнѐ. Ўкерчѐксене гравюра мелѐпе аҗсталанă. Автор поэма геройсене сăн-пит енчен те, җипуҗран та «украинлатса» ўкернѐ. Ку вай җутсанталака сăнласа кăтарнă еҗсенче те сисѐнет. Паллах ѐнтѐ, пѐр халахан шедеврѐ тепѐр халахшан та хайѐнни пек туйайнниче

япӕххи сук темелле, анчах произведение, поэт чӕлхине ӕнланса сӕтей-
менни сапах та пӕшӕрхантарать.

1950 сӕлсенче, 1930 сӕлсенчи пекех, Нарспианӕра ӕкерчӕксӕр гра-
фика, урахла каласан, тӕрӕ-эрешпе илемлетес туртӕм аталанать. Са-
махран, 1958-мӕш сӕлта Куйбышев издательствы кӕларнӕ кӕнеке хуп-
лашкипе титулне А. Аверьянов художник хӕхӕм тӕрӕсемпе илемлетнӕч-
чӕ, сыпӕк пусламӕшӕнчи саспаллисене те авалхи эрешпех укаланӕччӕ.

1960 сӕлсенче совет графикан ӕнерӕнче линолеум сӕине касса пичет-
лесси анлӕн сарӕлчӕ. Пирӕн республикӕра сӕк меслет ытларах П. Си-
зов кӕмӕлне кайнӕччӕ. 1965 сӕлта Мускавра тухнӕ «Нарспи» вара
линографюра мелӕпе вырӕс художникӕ В. Носков илемлетрӕ. Унӕн
иллюстрацийӕ тӕпӕл-тӕпӕл композициллӕ. Хӕвӕрт туртнӕ тӕрӕ тата
васкавсӕр авкаланчӕк йӕрсӕм, хурапа шуӕ лаптӕксем ӕкерчӕксене
пӕрре ачашлӕх, лӕпкӕлӕх, тепре ирӕксӕр хускалу, драматизм сӕмӕ пама
пулӕшассӕ, Художник хӕй ӕссӕне пысӕк ӕсталӕхпа тунӕ. Анчах, шел
пулин те, вӕсенче наци колоричӕ поэмӕра сӕурса кӕтартнин шайне сӕи-
теймест.

1970 сӕлсенче Нарспиана аталанӕвӕнче тӕрлӕрен улшӕнусем, сӕнӕ
ӕссӕмсем палӕрассӕ. Сӕксенчен пӕри вӕл — поэмӕна А. Миттов ӕкерчӕ-
кӕсемпе пичетлесе кӕларни. Художник поэт ӕсне хӕйле ӕнланнӕ. Сӕ-
вӕнпа та ӕна хӕйне евӕрлӕ иллюстрацилеме тӕрӕшнӕ. Суперхуплашкан
пичӕ сӕине Нарспи, хысӕл енне Сетнер сӕнӕсене вырнастарнӕ. Титулпа
контртитул кӕткӕс тытӕмлӕ, пысӕк сӕнарлӕ. Унта эрешпе юнашар сӕр-
ме купӕс пайне, тӕватӕ хӕлӕх ӕкернӕ. Ирӕклӕн вӕсекек чӕвӕл-чӕвӕл
чӕкес музыкӕн илемлӕ кӕввине палӕртнӕн туйӕнать. Титулпа контрти-
тулӕн иккӕмӕш пайӕнче авӕнчӕк чечекпе Нарспи сӕнне ӕкернӕ. Автор
«Тупмаллине» те, К. Иванов сӕнчен каланӕ умсӕмахне те эрешлемесӕр
хӕварман. Кӕнекере силуэт мелӕпе ӕкернӕ миниатюрӕсем сахал мар.
Вӕсем хӕйсен илемлӕхӕпе те, техника тӕлӕшӕнчен те сӕулӕ шайра тӕ-

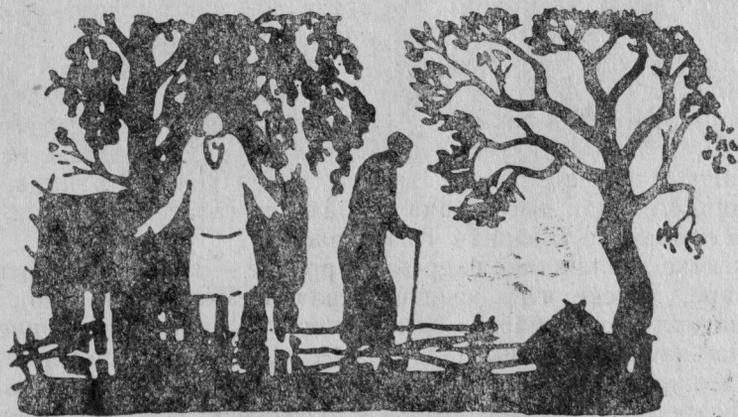


А. Миттов. Сетнерпе Нарспи.
Сетнер и Нарспи.

раççё. Страницәсене катартакан цифрасене шанкәрав куракё евёр ўкерчёк сине вырнастарнә. Çакә вара кёнеке кашни листине узмассерен чунра ашә туйәм суратать.

Поэмәри тёп иллюстрацисем вунтәватә листа синче. Вёсене пурне те рама ашне вырнастарнә. Кәна ахальтен туман. Художник çакнаш-кал меле, кәткәс тытәмпа сыхантарса, картина сёмё парасшән.

А. Миттов ёсёсен чи паха енё — поэма чёлхине куша курәнакан сәнарсене кусарни. Тепёр уйрәмләхё — ўкерчёке поэзилени. Çак мелсем час-часах халәх тавракурәмёпе пултаруләхё витёр тухаççё. Сәмахран, пёркенчёк айёнци Нарспие пёрле утакан тухъяллә икё хёре кәтартнә иллюстраци халәх әстисен пултаруләхне сывәх. Çакна кавир майлашавё, чаршав эрешё, хёрупраçсен кёлеткисем лайәх сирёплетсе параççё. Автор символпа, метафорәпа та тәтәшах усә курать. Акә «Нарспи ёсё» иллюстрацире кантәкран ўкёкен уйәх сүтинче чашкәракан сёленсен ытамёнче тин сёс «сыләха» кёнё сын тәрать. «Симёк иртсен» ўкерчёкре эфир хура сәхан сәнарне куратпәр, вәл хаярләх паллине пёлтерет. Хәшпёр иллюстрацие художник философиллё шухәшпа витёрнё. Сәмахран, «Сарә хёрте» инсетрен тәсәлакан уяв картине кәтартнә. Әна Нарспие Сетнер ертсе пыраççё. Вёсем хыçсан арсынсемпе хёрарәмсем, хёрсемпе каччәсем васкамасәр утаççё. Уяв — пурнәсан пёр пайё, карта — пурнәс палли. Çак символ искусство урлә, әруран әрәва куçса, паянхи вәхәта, пирён пата ситнё.



А. Миттов. Ашшёпе амәшё.
Родители.

Шел, полиграфи бази вәйсәртараххипе ўкерчёксем илемлё тёслё, таса та усәмлә пулса тухайман. Сәмах май çакна та каламалла. П. Сизов пултаруләхё А. Миттова та витём панә. Çакә уйрәмах «Хушәлкара» ўкерчёк композицинче усәмлән курәнать.

1976 сүлта Чәваш кёнеке издательстви «Нарспие» пёчёкрех форматпа вырәсла сәпса кәларчё. Анчах ку кәларәмра та полиграфи кәлтәкёсене пулах иллюстрацисем таса та усәмлә пулса тухайман.

1979 сұл Мускавра К. Иванован «Суйласа илнисем» кёнеки тухрё. Унта поэмәпа пёрле поэтан ытти произведенийёсем те кёнё. Кёнекене линогравюра мелёпе О. Коняшин илемлетнё. Унан иллюстрацийёсем афишәпа плаката аса илтерессё.

Сўлерех эпир поэмәна кашни художник хайне евёр аңланать тенёччё. Нумайайшё аңа Нарспи портречёпе е поэт сәнарёпе, е Силпи ялён ўкерчөкөпе илемлетме пуслассё. В. Агеев вара сак традицирен паранса, урәхларах ўкерчөке тепе хурать. Унан Нарспийё саламат тытнә Тәхтаман умне чөркүсленсе ларнә («Килчө ыра суркунне», 1980 с.). Пуринчен ытла унан буквине ырламалла. Кунта художник йәбра айёнце тёл пулнә Нарспие Сетнере кәтартнә. Пёчөкөсөс пўрнеске пысакәш ўкерчөк темелле. Анчах унан, халәх каларәшле, тешши тутә. Сакна та асархатән: В. Агеев ёсне Чөрөлөх самани (Ренессанс) искусствинчен килекен витём сәпнә. Художник поэт пултаруләхне чәвашсен культура аталанавён пысак тапхәрёпе сыхантарать. Савәнпа «Нарспие» те вәл йәлтах урәх енчен пәхса хаклать.

1980 сұлсенче Нарспиана малалла аталанса пычө. Техника енчен те, сәнарпа шухәш телешёнчен те пирён искусствәра сўмлә пуләмсем паләрчөс. 1985 сұлта Чәваш кёнеке издательстви «Нарспие» пысак мар формата ятарласа парнелөх пичетлесө кәларчө. Ўкерчөксемпе аңа Э. Юрьев илемлетрө. Поэма пичетленичен кәшт маларах аңа валли тунә уйрәм картинәсене Шупашкарта ирттернё «Анлә Атәл» выставкәна тәратнәччө. Куракансене вёсем питех те килөшрөс.

Чи малтанах сакна каламалла: автор хай умне калама сук кәткәс задачәсем лартнә. Вёсенчен пёри — поэмәна художник куёпе пәхса, аңа тарәннән туйса, хайне евөрлө ўкересси, тепри — ўкернё чухне усә курнә мелсене поэма чөлхиң виçипе, сәнләхөпе тачә сыхантарасси, виçсөмөшө — ўкерчөкпе поэмәна сөс мар, кёнекене хайне сәнар парасси. Сәпла вара, Э. Юрьев ёсө «иллюстраци» сөс мар, вәл кёнеке искусстви те. Хуплашка, форзац, титул, эрешлө хут, кашни страница, кашни ўкерчөк чаплә поэмән пысак сәнарне пәхәнса тәрассө, унан теп шухәш-не илемлөх хәвачөпе тарәннән усса парассө.

Акә, кёнеке хуплашкине илер-ха: варринче — тухъяллә Нарспи сәнө, унан сәнарө. Кёнеке ятне эрешпе укаланә. Ўкерчөкне вара ылтән йөрпе тәваткал туса сәварнә. Кунта эпир классика искусствипе чәваш эреш әстин паянхи эстетикалла туйәмөсем, мелөсем пёр-пёринпе тачә сыхәнса тәнине куратпәр. Форзац сине хөвел ытамёнце парка ўсөкен хәмла туратне ырнаштарнә. Пысак мар ўкерчөк, темелле. Анчах кунта пирён ума тарән шухәшлә та пысак пөлтерөшлө сәнар тухса тәрәть. Унта сүтсәнталәк илемө те, халәхәмәр мөн авалтан килекен пурнәс йөрки те сәнланнә. Кёнеке поэт портречөпе уәлать. Қалех пысак пөлтерөшлө вәл. Аңа художник каллех классикалла искусствәпа эрешө пөрлөштерсе тунә. Төрөпе укаланә сәвәс сәнө мрамортан касса кәларнә барельефа аса илтерет.

Кёнекере 12 пысак ўкерчөк («Сарә хөр», «Нарспие Сетнер», «Туй умён», «Юмәс патёнче», «Тарни», «Сетнерпе амәшө», «Ирөксөрлөх», «Тавәру», «Нарспи ёсө», «Вәрманти телпулу», «Ашшөпе амәшө умөнче», «Вилём»). Төрөссипе каласан, вөсеңө ўкерчөк тени те ыранлах мар.



Е. Голяховский. Сетнерпе Нарспи.
Сетнер и Нарспи.

Кашни пысак асталәхпа ўкернә картина тәшне тәрать. Акә, пәрремәш еҗе илер-ха. Мал енче — тухъя таһәннә, тевет сыхнә Нарспи. Леререх, ав, сәрт синче — каҗхи вайя, уяв карти. Уйах сүтинчи тавралах асамләхпа пәркеннә. Каҗхи чатәр айенче илемпе илемсәрләх, чухәннипе пуянни, юратупа тискерләх пәр ытавра. Ҙакна художник Нарспи кәмәлә тата йәмра туратисен хумханәвә урлә кәтартать. Ҙавра уйах пичә теләнчен туртәннә пеләтлә түпе җак шухайша вайлатма пуләшәть.

Хай еҗәнче автор төрлә техника меләсемпе уса курнә. Ирәклән туртса тунә вәрәм йәрсен пәрләхә, сәмахран, ват йәмрасен сәнарне усамлән кәтартать. Пәр телте кунашкал йәрсем — малти планра, хупхуран куранса тәраҗсә, теләр телте вәсем кемәл тәспе витәнеҗсә, иңсетрине кәтартасҗә.

Нарспи сӑнне ўкернӗ чухне Э. Юрьев ытларах хӗрлӗ-хӑмӑр сӑрсемпе усӑ курнӑ. Ку вӑл халахӑмӑрӑн авалтан килекен юратнӑ тӗсӗ, шурӑ, хура тӗссемпе пӗрлешсе, философилле шухӑш суратма пулӑшӑть. Сетнере кашни ўкерчӗкре тенӗ пекех сенкер тата шурӑ сӑрсемпе ўкернӗ. «Тарни» ўкерчӗкре вара унӑн тумӗ Нарспинни тӗслӗ. Сӑк символ пӗр туйӑма, икӗ таса вӑй илемӗ пӗрлешнине пӗлтерет.

Автор ўкерчӗксене кӗнекере мӗнле ырнастармаллине шута илсе тунӑ. Акӑ, «Туй умӗн» ўкерчӗкре Нарспипе унӑн ютӑшӗсем — сылтӑм енче, хӗрарӑмсем — сулахайра. Сӑв вӑхӑтрах икӗ ен те пӗр-пӗринпе тачӑ сыхӑнса, пӗр композици тытӑмӗнче тӑрашӗ.

Э. Юрьев ӗсӗнче поэмӑпа унӑн геройӗсене сӗс мар, иртнӗ саманана, халах пурнӑсӗпе культурине, йӑли-йӗркисене тимлӗн тӗпчесе пӗлӗн лайӑх куранӑть. Художник тунӑ сӑнарсем уҫӑмлӑ, психологи енчен битмӗлӗ. Кунта унӑн Нарспианин тепӗр паллӑ енне те палӑртмалла. Кӗнекери уйрӑм листасем пысӑк ўкерчӗксем пулса станок графикине пӑхӑнса тӑрашӗ. Сӑв вӑхӑтрах вӗсем кӗнеке искусствин шалти тытӑмӗнче тӑрса, синтез мелӗпе, ӑна вӑйлатма пулӑшаҫӗ.

Нарспианӑра ытти тӑванла республика художникӗсем те сахал мар паха ӗссем тунӑ. 1963 сӑлта поэма Киевра украинла пичетленсе тухнӑчӗ. Ӑна Г. Тидинян илемлетнӗ. Автор кӗнеке хуплашкине тӗрелесе кӑвак, сенкер, ылтӑн сӑрсемпе капӑрлатнӑ. Поэма ытти нумай-нумай кӗнекесем пекех поэт портречӗпе уҫалӑть. Титул сине тата сыпӑксен умне хӗрлӗ тӗслӗ эрешсем ырнастарни ўкерчӗксене наци сӗмӗ парӑть.

1958 сӑлта «Нарспи» сармӑсла тухрӗ. Унӑн хуплашкипе фронтиспиҫе Л. Аказев, тӗп ўкерчӗкӗсене П. Сизов илемлетнӗчӗ.

Сӑв сулах поэма тутар художникӗ З. Хусаинов ўкерчӗкӗсемпе пичетленчӗ. Вӑл хуплашкана чечек ӗмӗлкипе тата эрешпе капӑрлатнӑ. Кӗнеке ятне тӗрӗ евӗр тунӑ, ку вӑл сӑнарлӑха вӑйлатӑть. Сыпӑксен умне тата хыҫне пӗркенчӗкпе сулӑк эрешӗсем ырнастарнӑ, сӑкӑ та калас шухӑша тата та лайӑхрах уҫса пама пулӑшӑть.

Удмуртсем К. Иванов произведенийӗсене тӑван чӗлхепе 1962 сӑлтапа вулашӗ. Поэмӑна И. Булдаков илемлетнӗ. Сине шурӑ йӗрсем ырнастарнӑ кӑвак хуплашка лӑпкӑ юханшыв ытамне аса илтерет. Ун сийӗн симӗс сулсӑллӑ йӑмра турачӗ уртӑннӑ. Титул сине йӑрӑс ўснӗ чӑрашсем ўкернӗ. Уҫланкӑра Сетнерпе амӑшӗн сурчӗ ларӑть. Художник ўкерчӗкӗсем пысӑках та мар темелле, сӑпах та вӗсем Нарспианӑна пуялатма пулашаҫӗ.

К. Иванов поэми совет сыннисемшӗн сӗс мар, ытти сӗршыв халахӗсемшӗн те пысӑк произведени шултанӑть. 1960 сӑлсен пуҫламӑшӗнче вӑл чикӗ урлӑ кӑсса хӗвеланӑҫ вулаканӗсем патне ситрӗ. 1961 сӑлта «Нарспи» пӑлхарла тухрӗ. Ӑна И. Кирков художник ўкерчӗкӗсемпе илемлетнӗ. Автор ӑсталанӑ сӑнарсем хӑйне евӗрлӗ. Кӗнекен суперхуплашки сине чул керменӗн кӑвак кантӑкӗнчен пӑхса тӑракан пӑлхар тумӗ тӑхӑннӑ пикене ўкернӗ. Вӑл решеткеллӗ читлӗхре. Ирӗксӗрлӗхри илем сине, е тӗрӗсрех каласан, Нарспи пичӗ сине сӑтӑ ўкнӗ. Вӑл шанчӑклӑх палли пек туйӑнӑть. Кӗнеке хуплашки синех урмахӑпа Сетнер пырӑть. Тӗперен хӗвел сӑтатӑть, таврара йывӑҫсем ўсӗҫӗ. Художник кӑвак, хурапа хӗрлӗ тӗссен майлашӑвӗпе усӑ курнӑ. Ку вӑл кӑмӑла



Л. Аказеев. Нарспи ёё.
Преступление Нарспи.

ҫёклентерекен майлашу. Художник кёнеке ятне араб саспаллисен формипе сырнӓ. Ҷакӓ хуплашқари кантӓк кўлепинче те уҫамлӓ. Автор сӓнарсене пӓлхарсен мусульман тенне йышӓннӓ хыҫҫӓнхи культури витёр кӓларса, поэмари пулӓмсем XX ёмёр пуҫламӓшепе ҫеҫ мар, авалтан килекен этемлех историпе ҫыхӓннӓ, тесе каласшӓн. Ҷавна пула ёнтё «Нарспи» тесе ҫырнине чул палӓксен ҫырӓвён сёмне панӓ. Ҷавӓнпа пёрлех художник наци туйӓмне палӓртма тӓрӓшнӓ, хӓй ӓнланнӓ тӓрӓх, ҫаваш халахён сӓнлӓхне шыранӓ. Паллах ёнтё, И. Кирков шу-хӓшё йӓлтах терёс тееймёпёр. Ҷав вахӓтрах вал тунӓ сӓнар хӓйевёрлех-пе уйрӓлса тӓрӓть.

Нарспиана аталанӓвёнче пӓлхарсемпе пёрле венгрсем те пыҫӓк та чаплӓ ёҫ турёҫ. 1977 ҫулта классикӓмӓр поэми Эгер хулинче пичетленсе тухрё. Ана Е. Урай иллюстрациленё. Кёнекере ултӓ ўкерчёк. Вёсене искусствари уйрӓм стильсен синтезёпе капӓрлатнӓ. Тумёсем



И. Кирков. Нарспи.

те темиşe тёрлѣ халӑхан пулни лайӑх палӑрать. Хуплашка ҫинче автор Сетнерпе Нарспин вӑрманти тӑлпулӑвне кӑтартнӑ. Нарспи угро-финн халӑхесен тумӑпе. Авторӑн ӱкерес мелӑнче пысӑк шырав пурри уҫӑмлӑ палӑрать. Пӑр енчен вӑл лубок ӱнерне аса илтерет, тепӑр енчен — Византипе вырӑссен турӑш живописне. Художникӑн сӑрт-тусене ӱкерес мелӑнче эфир византиецсен витӑмне куратпӑр. Ҫакӑ вӑл Сетнерпе ур-хамах кӱлепинче те лайӑх палӑрать. Ҫав вӑхӑтрах чулсем хушшинчен юкса тухакан ҫӑлкуҫ шывӑпе лаштра йывӑҫ ӱкерчӑкесенче Хӗвелтухӑҫ искусствин сӑмӑ пур. Ҫуртсене вара халӑх ӑсти евӑр ӑсталанӑ. Ку хутӑнче Нарспи тухъя тӑхӑннӑ, майҫыххи, шӱлкемепе тевет ҫакнӑ. Кӑс-кен каласан, хӑр ҫинче — ҫаваш эреш-капӑрӑ, анчах художник ӑна мусульман хӑрӑмӑсен тумне тӑхӑнтарнӑ.

Ҷакнашкал уйрәмләхсем ытти иллюстрацисенче те сисёнеҗҗё. Иккёмёш ўкерчёкре — Сетнерпе Нарспиё тытни, Е. Урай ик-виҗ йываҗпах сём вәрмана кәтартать. Вәрманти юланутҗасем вара җак йываҗсен леш енче тәнә пек туйанаҗҗё.

Иллюстрацисенчи уй-вәрмансемсёр пуҗне ытти пейзажсем те хайне еврёлё. Виҗсёмёш ўкерчёкре акә тусем хушшине вырнаҗнә яла санланә чух художник авалхи живопиҗ паллисемпе уса курнә. Унан санара вай-латмалли мелёсем пирки те асанса хаварас килет. Тёп выранта — каласа парасси (повествовани). Тёслёхе Нарспи «ёсёпе» паллаштара-кан ўкерчёке илер. Ҷулте тухъяллә хёр хатёрленё апатне йәтса тәрать. Унран инҗе мар трон еврёлё тенкел җинче Тәхтаман яшка җиет. Аял енчи ўкерчёкре вәл йаванса кайнә. Пёр сәмахпа каласан, поэмара мён пулса иртнине художник җапла йёркипе каласа парать.

Чикё леш енчи Нарспиана пирки сәмах хускатнә май эфир җакна та каласа хаварасшән. Ытти җёршывсенчи культура деятелёсем К. Иванов пултаруляхёпе паллашаҗҗё җеҗ мар, ун урлә вёсем җавашсен иртнё кун-сулне те әнланма тәрәшаҗҗё. Ку пире уйрәмах савантарать. Урәх халәх пурнәҗне тёлпес ёсре вара ўкерчёк җёлхепе юнашар тәрать. Анчах халлёхе вәл поэмәпа пёр тан мар. Апла пулин те венгр художникё, пәлхар графикё пекех, хайён умне пысәк проблема лартнә. Иллюстрацисене тунә чух вәл К. В. Иванов поэми җине халәх историйё витер пәхни сисёнет.

Нарспиана кёнеке ўнерёнче җеҗ мар, искусствән ытти пайёсенче те аталаннә. 1930-мёш җулсен вёсёнче вәл живописре тарән тымар ярать. Җаваш җёршывё К. Иванов җуралнәнранпа 50 җул җитнине паллә тума хатёрленнё май пирён художниксем ку темәпа нумай ёслесҗё, ятарласа произведенисем хатёрлесҗё. 1940 җулта картина галерейинче поэта халалланә выставка уҗалать. Ку вәл республикәри культура пурнәҗсёнчи пысәк событи пулнә. Выставкана тәрәтнә ёссенчен нумайәшё паянхи кунччен упранса юлайман. Анчах җакә паллә: мухтавлә юбилеё хатёрленекенсен шутёнче уйрәмах Ю. Зайцев хастарлә ёсленё. Вәл «Нарспин юлашки саманчё», «Туй» картинәсем валли эскизсем тунә, «Туй» ярәмё вуникё уйрәм сценәран тәмалла пулнә. Художник җыравёсем тәрәх хәшпёр ёссен ячёсем паллә («Михетер килкарти», «Тара кёнисем сара пички умёнче», «Шурә лаша җинчи юмәҗ», «Нарспи парни», «Нарспи хайён тантәшёсемпе», «Тарни», «Силпи»). Ку произведенисенчен тәваттәшё сыхланса юлнә. «Нарспи хайён тантәшёсемпе» халъхи вәхәтра Җаваш государство музейёнче, «Туй», «Силпи», «Тарни» ЧАССР Министрсен Совечё җумёнчи наука тёлчев институтён архивёнче упранаҗҗё.

Чи малтанах җакна асәрхаттармалла. «Нарспи хайён тантәшёсемпе» ёҗ композици тёлёшёнчен «Туй» эскизён пёр пайне җывах тәрать, е, урәхла каласан, вёсем тытәм тёлёшёнчен, те, колоричёпе те пёр-пёринпе җыхәннә. Ҷав вәхәтрах «Нарспи хайён тантәшёсемпе» җырса пётернё уйрәм произведени шутланать. Пысәк мар кавир җинче шұлкемепе тевет җакнә, хура шупәр тәхәннә Нарспи тәрать. Вәл шурә пёркенчёк айён куракан җине тўррён пәхнә. Ун йёри-тавра хёрлё тум тәхәннә пи-кесем. Автор вёсем мёнле кәмәл-туйәмлә пулнине те лайәх кәтартнә.



Е. Урай. Вәрманта.
В лесу.

Ҙапах та кунта Ҙакна асархаттармалла: иртнә әмәрсенче чәваш хәрү-
раҕәсем хәрлә тумпа җүремен. Хәрлә улача кәпе 1930—1940 җулсенче
анлан сарәлнә. Ҙапла вара Ю. Зайцев та поэмәна хай пурәннә вәхәт-
па җураҕтарма тәрәшнә. Пәтәмәшле илсен, художник тунә сәнарсем
әнәнемелле пулса тухнә. Произвәденире психологизм та, драматизм тени
те пур.

«Туй» картина эскизән рами җине хыҗал енчен такам «Туй.
Нарспие Тәхтаман», тесе җырса хунә. Анчах ку автор алли мар.

Ҷакна та палартмалла. Маларах асанна ёс композиципе ку произведенири хура шупарла хёр таракан выран пёр тытамра пулни кускеретех. Ҷакна шута илсе эфир «Туй» картина Нарспианан пёр пайё тесе таклянах калама пултаратпяр. Эскиз автор шухаш-ёмёчепе пысак картина шайне сёкленмелле пулна. Вёл хайён каткас тытамёпе чанахах та ахаль туя сёс мар, халәха санлакан анла эпикалла произведени евёр туйанать. Пир синче ваттисемпе пёчөк ачасене те, ватам сула ситнисемпе яшсене те катартиә. Қашниннех хайне уйрам камал-туйам. Тёрлө тёллө кёпе-тумтир, хушпу-тухъя наци колоритне палартса тарасёсё. Ҷаванпа пёрлех картинара сынсен социалла танмарләхне те туйса илетён. Пуянсем ташласа таракан утсем утланна. Вёсем умёнче, кёреке курки йатса, сынсем тарасёсё. Сылтәм енче таракан икё вата — чухансен йышёнчен.

Художник ўкернё эпизод пўртре мар, сўтсанталак ытамёнче пулса иртет. Ку вёл сўтсанталакпа этем пёрлөхне катартать. Янкяр кавак, симёс, хёрлө сарсем калас шухаша усса пама пулашаёсё.

1939—1940 сўлсенче Ю. Зайцев К. В. Иванов пултарулаёхепе тата унан сурална сёрё-шывёпе сыханна ёссем нумай ўкерет. Вёсенчен чылайашё Чаваш АССР Министрсен Совечё сўмёнчи Наука тёпчев институтён архивёнче упранаёсё. Акә пирён умра савсенчен пёри. Шур хут листи сине художник хамар тёллө акварельпе икё сын кёлетки ўкернё. Сулахай кётесре автор хай ячепе хушаматне тата «Шафраново станцийё, «Нарспи», 1939 с.», тесе сырса хунна. Листа синче вярәм шупар таханна старик тарать. Вёл сылтәм аллине сёкленё, урисене урлан ярса пусна. Унан санёнче каппайчаклях паларать. Хуса умёнче — пусне тайна чухан. Пёчөк сёс ўкерчөк, темелле. Анчах композици тёлёшёнчен вёл килешўллө, тапал-тапал. Чан-чан астаёа алли тунна ана. Ку кәна та мар. Художник пурнаёсан социалла енне, танмарләха палартама пултарна.

Иккёмёш листа синче акварельпе тата гуашьпа Нарспи сәнне ўкернё. Ун сине тин сёс ялтартатса сўталса кайна сисём сўти ўкнё. Вёл ана туса чарасла аллине сўле сёкленё, тепёр аллипе куёсене хупланна. Хура-кавак, симёс, кёрен те хёрлө сарсем камала сўсентересёсё, канасарлях суратаёсё. Ку вёл Нарспи вярманта сўтсанталак хаярлаёхепе пёр-пёччен, куса-кусан тёл пулна самант.

1950 сўлсенче Ю. Зайцев «Нарспи» ярама малалла аталантарать. Пёр пысак мар хут листи сине вёл хёве хупна сёнё сынна ўкернё (ЧНТИ архивё, 1956 с.). Нарспи хай сёс. Вёл читлөхри кайак пек ништа кайса кёреймест. Қаштаран сакна машар кивё самата, арчапа сўпсе — пёр-пёрне курайман сынсен япалисем. Кутник сакки синчен усанса анна сивитти куранать. Урайёнче сарә кин яркаёсем сапаланса выртаёсё. Вёсем кунта мён пулса иртнине анлантарса параёсё, хёртен арам пулнине пёлтересёсё. Кёлете Тәхтаманан хура вярәм сахманёпе шурә тўмеллө туй калпакё хәрушлях символё пек куранаёсё.

Сәмах май сакна каламалла. Ю. Зайцеван нумай-нумай ёсёнче Нарспи сакнашкал санарла. 1940 сўлсенчи произведенисемпе 1956—1957 сўлсенче ўкернисем хушшинче тача сыхану пурри уссанах куранать.

Тепёр ўкерчөк «Нарспи. Машарлану касё» ятла (ЧНТИ архивё,

KONSZTANTIN IVANOV

NARSZPI, SZÉP LEÁNY

Е. Урай. «Нарспи» кёнеке хуплашкине илемлетнё шрифт.
Обложка книги «Нарспи», оформленная в виде шрифта.

1956 с.). Унән айне «Консультанчё И. Кошкинский» тесе сырнă. Кунта художник çав келет ашчиккинех ўкернё. Çаматăсем çаканса тăраççё, мал енче сўпçепе арча лартиă. Анчах пур япалана та урăхла ырнаçтарнă. Кутник сакки çине чатăр, унпа юнашар тырă сўпçi ўкернё. Тăхтаман тумё ыранёнче вăл хай тăрать. Саламатпа, лап-лап пусса Нарспи патне сывхарать. Юрату тёрёслёхне шыракан юн тёслё тумпа. Хёрлё синчи хура сър ун хаярлăхне вайлатса кăтартма пулăшать. Тăхтаман умёнчи Нарспи сенкер-шурă кёпепе. Вăл сылăхсър, çамăл лёнёш евёр курăнать. Хай сивёччён, упăшки çине хăрамасър пăхать.

Ю. Зайцев ку тапхăрта акварельпе гуашьсър пуçне произведенийсем сулă сърпа та тавать. 1957 султа вăл «Тăхтаман вилёмё» ятлă картина сырса пётерет. Шухăшёпе вăл маларах асаннă ёçсемпе сыханнă. Анчах кунта пуянн пурнăçри тискерлёхне мар, унн вилёмне кăтартнă. Хăрушă самант. Ырăпа усал пёр-пёринпе кёрешёççё. Тёттём пўлеме яриех уçнă алакран тата пёр куçлă пёчёк тёнё-чўречерен тул сути кёрет. Сылăхлă ёç синчен халлёхе никам та пёлмест-ха. Нарспи урайне йăванса кайнă Тăхтаман урлă васкавлăн каçать. Вăл тинех тăшман-хуçа пўлёмёнчен ирёке — сўçанталăк ытамне тухать. Картина хайён тытăмёпе те, сăрăсен килёшўлехёпе те драматизмлă.

Ю. А. Зайцев пысăк калăплă произведенийсем тата графика ёçсем тунипе пёрлех чăваш театрё валли декорацийсем те сахал мар асталанă. 1940-мёш султа вăл Л. Н. Родионован «Нарспи» поэма тăрăх лартиă диплом спектаклё валли 15 костюм эскизё хатёрленё*. Çак ёçсем пурте художник тавракурăмё анлă пулнине, К. В. Иванов пултарулăхне вăл чăн-чăн хавхалануна тёпченине кăтартса параççё. Авторан Нарспиани нумай енлё. Вăл ватăр сула яхан чăмăртанса искусствăмаран тёрлё формисенче аталаннă.

* ЦГАЛИ, ф. 650 (ГИТИС), оп. 2, д. 1541, 1940, л. 20—34.

«Нарспи» поэмана Ю. А. Зайцев евэр хайён пултарулахёиче уйрам пысак ярэм туса хуня тепёр художник вэл — живописце графика асти, поэт ентешё И. Т. Григорьев. Слакпуспа Хушялка сыннисене, унти сунт-санта лака, Силпи тарыхне лайх пелекенскер, вэл сак темана тараннан анланса илсе, айна санырлах искусствиче тулли усса парас тесе сирём сул ытла вай хуня, сёре яхан терле произведени укерне. Художник терле жанрта еслене. Сула сарпа вэл картинасем туня, линогравюрасем асталана, акварельпе тата гуашьпа укерне, кенеке валли укерчексем хатерлене. И. Т. Григорьев Нарспиани 1960 сулсен пушламашёиче тевеленет. Ку вяхатра вэл «Хушялка яленче», «Силпи катинчи хурсем», «Кетусачи юрри», «Таван кеве», «Силпире», «Ялти ир», «Нарспипе Сетнер», «Суллахи ир», «Тахтаманана ханалани» ятла есsem асталать. Уйрамах гуашьпа тата акварельпе укерне санырсем сепеслехпе паларса тарасёе. Вёсенче ытларах аша туйампа лэпкалах, васкавсарлах сисенет. Художник каласа парас меле ытларах камаллать.

1970 сулсенче И. Т. Григорьев акварель ярэмне малалла аталантарать («Поэт сёршывё», «Сялкус умёиче», «Сумяр», «Саванясла юра», «Варан, Сетнер!», «Аслати» т. ыт. те). Вэл хайён палитринчи сарасен тесёе анларах уса курма тарашать. Саванпа перлех унан повествованипе лирика мелёсем сумне ытарлах та хутшанать.

1978 султа Чаваш кенеке издательствиче ятарласа ача-пача валли хатерлене «Сентти» ятла кенеке санырса тухать. И. Т. Григорьеван акварельпе укерне вунвице есе кене унта. Вёсем ытларах сарасен пуянлахёиче уйралса тарасёе.

1980-мёш сулсен пушламашёиче художник «Нарспи тарни», «Нарспипе Сетнер», «Нарспипе Сентти», «Тарни» ятла уйрам укерчексем хатерлет. Сак есsemпе вара унан 1960 сулсенче пусланя акварель ярэмёе вёсленет. Автор вёсене укерне чух акварельпе гуашьсар пусне час-часах тушыпа та уса курна. Илемлех мелёсем вара маларахри тапхарсенче уса курнисемех, анчах санырсенче драматизм вайланни паларать.

И. Т. Григорьев акварель графикаине пур камалтан юратна. Сав вяхатрах вэл айна тивестерсех те ситереймен. Савна пулах-и, тен, художник сёне меслет — линогравюра суйласа илет. 1970 сулсен пушламашёиче вэл кёске вяхатрах «Юратупа хаярлах», «Нарспи тарыхавё», «Тарни», «Сетнер патёиче», «Варманти телпулу», «Юра» тата ытти нумай-нумай листасем пичетлене.

1975—1981 сулсенче укерне пысак произведенисен шутне «Валак умёиче», «Кетусачи юрри», «Хурлахля ир», «Нарспи тарыхавё», «Тавару» ятла есsem кересёе. Линогравюра ярэмёиче ватаря яхан листа. Ку ярэм И. Т. Григорьев пултарулахёиче те, чаваш санырлах искусствиче те хайне евэрле уйралса тарать. Ку есsemе иллюстраци теме сук. Кашни листа уйрам произведени шайёиче тарать. Санырсем таран шухашля, петемлетулле. Укерчексем те урахла. Автор сын пит-кусне, келеткине, усентарансемпе йывасене, сёрпе тупене асарханса палартна пёчек-пёчек йёрсемпе мар, анля лаштаксемпе укерет. Тарыхулля камала е хаярлаха катартна чухне композицине хаварт туртна пусамсемпе палартать. Сапайлахпа шаллах санылахёиче вара васкавсар

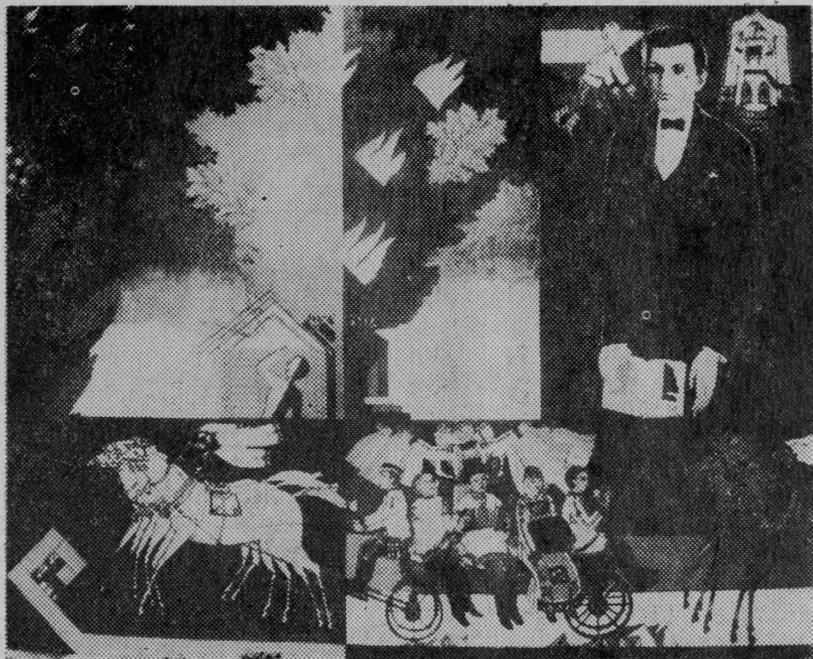
йёрсем тәтәшах төл пулашсә. Художник усә курнә хурапа шура төссен пелтерешә урахларах. Вёсем пёр-пёринпе килёшсе тарса, хирёсүллә саманта, усал вая е пёр вай тепёр вая сәнтернине систерессә. Сакнаш-кал мелсем художника драматизмла кәткәс психологине усса пама пулашассә тата автор шухашне философиллә суламлә тәвашсә.

Вәхәт иртнөсемён художник курәмә анләланса пырать. К. В. Иванов поэзийен хәватне те вәл сәнелле курать, таранраххән әнланать. Пуфра капланнә шухашсем графика чиккинчен тухашсә, пысак сәнар-сем сураташсә. 1980—1981 сүлсенче вара И. Т. Григорьев «Хаяр каҗ-хине» тата «Валак умәнчи тәпулу» ятлә ёссем сырать. Вёсене сүллә сәрсемпе пёрне — картон сине, теприне пир сине үкернә. Қаләпәшәпе ку произвөденисем пысак мар. Урахла каласан, вёсем эскизсене аса илтерессә. Апла пулин те вёсенче витәмлә сәнарләх пур. Художник туйәмөсем поэт тәнчине сывәх, вәл әна әнланни курәнать.

1970 сүлсен вёсәнче Нарспиана илемлетсе тунә монумент искусствинче те аталанма пуслать. Ана пусарса яраканөсенчен пәри — Праски Витти (В. П. Петров) художник, 1978 сүлта вәл Тольятти хулинчи «Факел» кёнеке магазинне «Кёнеке — сүтә сәлкусә» паннона илемлетнә. Ана йывәсран касса тунә, сәрсемпе сәрласа капәрлатнә. Унан композицийә тәватә пайран тәрать. Пёрремөшәнче — К. В. Иванов портречә. Савәс шап-шура кәпе тәхәннә, пилёкне пиҗиххи сыхнә. Икә аллипе вәл пурнәс йывәсне тытнә. Йывәсә усса хунә кёнекене аса илтерет. Ун сине Сетнерпе Нарспие вырнаштарнә. Сәпла искусствән сәнарлә чөлхипе художник-монументалист пирән поэзи классикә К. В. Иванов таса юрату йывәсә лартнә, тесшән, сав йывәса паянхи әрәва парнелөшшән.

1980—1981 сүлсенче Праски Витти Сөнә Шупашкарти Спорт керменне те савнашкәл ёс ярамөпе илемлетрә. Вәл «Манән сөрәм» ятлә. Ярамән пёр пайне К. В. Иванова тата «Нарспи» поэмәна хәлалланә. Произвөдени тытәмәнче икә меслет пәләрять: илемлетнә монумент чөлхипе эреш традицийә. Композицире сём авалтан килекен космогони туйәмә пур. Сөрпе түпене Пурнәс йывәсә сыхантарнә. Йывәсәпа юнашар К. В. Иванов тәрать. Аллине вәл кёнеке тытнә. Кёнеки сүнче — Нарспие Сетнер. Туй хәләхә урапасем сине ларса тухнә, юра юрлать, кулсә калать. Пәри ав, сәмрәкраххи, шапәрпа асамлә кевә ёнерет, хәрарәм-сем сёлкә-тутәр сулса юрлашсә. Савәк уяв темелле. Анчах... пурнәс уяв мар иккен. Лере, Пурнәс йывәсә айәнче, сурт сунать. Тәнче тәнелә пушарпа хөрелнә. Вут сүләмөсем татәла-татәла түпенелле вёсөссә. Хәрушә инкекрен хәтәлас тесе кайәк-хурсем тәста васкашсә. Хаярләх-па та, ултавлә саванәспа та тулнә тәнче темелне әнланма йывәр кәткәс асамләха путнә. Поэтән пёр хулпусси төләнче — пёркенчәк айәнчи Нарспи, тепёр хулпусси патәнче — түперен анакан Сетнер. Художник вёсене, таса юратушән көрөшсе вилнөскөрсене, пирешти евөр туса кәтартнә. Ку вәл хәләхән авалхи мифла әнләнәвә. Сәпла Праски Витти ёсәнче эфир поэма содержанине те, несёлсен тавракурәмәнчи шухашлава та туйса илетпёр.

Произвөдени тытәмөпе сәнарләхне пәхса тухнә май тата сәкна каламалла: авторән перспектива тәвас мелә хәйне евөрлә, әна вәл



В. Петров (Праски Витти). К. В. Иванов сәнэ. Ҷөнэ Шупашкарти Спорт керменэ. Портрет К. В. Иванова. Дворец спорта в Новочебоксарске.

тәрәхән-тәрәхән ырнаштарнә уйрәм лаптаксенчен йөркелет. Сәрәсен төсөсем те час-часах җав мелех пәхәнса тәраҗҗе. Художник эрешпе питех те ырнашулла, виҗелле уса курать. Җакнашкал эреш унан икё җерте тел пулать: пәри — тумсенче, тепри — произведени тытәмәнче. Вёсемпе типтерлө уса курни илемлетсе тунә монумента этнографи сёмәнчен хәратать. Автор симметри саккунне лайах пелет. Пурнәҗ йываҗне, кайақ-хур картине сулам пайәркисене, Нарспие Сетнер ёмёлкисене йалтах симметри йөркине пәхәнтарнә. Пурнәҗри килешүлөх пәсәлнине кәтартнә чухне вара художник җак симметрие аркатать. Куратпәр ёнтө, Праски Витти ёҗсене философилле шухаш витерсе тәрать.

Художникән монументла Нарспииани җаваш сәнарләх искусствинче җәннипех те пысак пулам. Унан тепөр пысак җитөнөвө вәл — җак темәна эмальре аталантарни. Художникән кунашкал мелпе илемлетнө ёҗсене икө пая пайлама пулать: нумай төслисем тата пөр төслисем. Эмальпе асталанә Нарспииана илемлетнө монумент искусствини пекех пуян. Акә хәшпөр произведенисене 1982 җулта К. В. Ивановпа унан поэмннчи персонажсене сәнланә ёҗсене илсе пәхар. Төнче тискерлөхпе тулнә. Сәвәҗ хыҗәнчи йываҗ хуҗәлса аннә. Нарспие Сетнер пурнәҗран уйрәлнә җынсен җыләхлә чунөсене җаврәннә. Икө чухән — Сетнер амәшөпе ашшө төнче җәтсе тәрайми ылхануца җул җине тухнә.

Акă тепĕр ёс. Вăл икĕ пайран тăрать. Пĕринче — çамрăк качçă хайĕн урхамахне çавăтнă, тепринче — Нарспи. Вĕсем хушшинче пурнăç палли — таканччи. Таканччипе, халăх ăнланнă тăрăх, çĕр амăшĕпе тўпе ашĕне халалласа ирттернĕ сурхи уяв вăхăтĕнче ярăннă. Хăшĕсем пĕр-пĕринпе паллашнă, савăннă, теприсен таканччи çине ирĕксĕртен лармалла пулнă. Хăшпĕрисем ўксе те аманнă. Автор сăнарланă икĕ çамрăк пурнăç таканччи çине тăма ёлкĕреймен-ха. Вĕсем хайсен пуласлăхне те, вăхăтсăрах хăрушă вилĕм килессине те пĕлмеççĕ.

Ўкерчĕкне тунă чухне художник хайне уйрăм мел суйласа илнĕ. Хай сăнласа паракан пулăма вăл пысăк тĕнче евĕр кăтартать. Сўлти авăнчăк йĕр тўпе услăхне палăртать. Варринчи тўрĕ йĕр вара тĕнче икĕ танмарлăхран танине пĕлтерет.

Çак халь эфир пăхса тухнă икĕ произведенири сăнарлăх мелĕсем ытти ёсене те тĕл пулаççĕ. Ўкерчĕксен содержанине вĕсем философилле пысăк шухăшпа витереççĕ.

1981 сўлта Венгрири Кечкемет хулинче эмаль искусствипе ёслекен художниксен Тĕнче симпозиумĕ пулса иртнĕчĕ, выставка йĕркеленĕчĕ. Праски Виттин эмалĕсем вара çав выставкана тăратма тивĕçлĕ пулчĕ. Çав сулах унăн «Нарспи» ярăмĕнчи хăшпĕр ёсĕсене Будапештпа Сентендре сыннисем курса савăнчĕ. Кунсăр пуçне вĕсене, Шупашкарсăр пуçне, Мускавпа Ярославльте, Тольяттипе Сочире тата ытти хуласене те кăтартнă. Хальхи вăхăтра Праски Виттин «Нарспи» ятлă триптихĕ Венгри Республикинчи эмаль искусствин наци музейĕнче (Кечкемет хули), «Уяв», «Уйрăлу», «Тĕлпулу», «Сетнер сăнĕ» ёсĕсем Сочире картина галерейинче, виçĕ произведени — РСФСР художество фондĕнче, улттăшĕ — Чăваш государство художество музейĕнче упра наççĕ. Художник ёсĕсем уйрăм сынсен аллинче те пур. Сочире, Т. Н. Батракова искусствовед патĕнче, сăмахран, «Нарспи», Шупашкарта, çак статья авторĕ килĕнче «Нарспипе Сетнер» ятлă ёсене курма пулат.

XX ёмĕр пуçламăшĕнче К. В. Ивановăн хайĕн пултарулăхĕнче тĕвĕленме тапратнă Нарспиана паянхи куна çити нумай-нумай произведенисемпе пуянланчĕ. Халĕ вăл сăнарлăх ўнерĕн пур жанрĕнче те аталанать темелле. Паян кун вăл монумент искусствин таранах сĕкленчĕ. Нарспиана нумай нациллĕ Совет сĕрĕнче сĕç мар, чикĕ урлă касса, ытти сĕршыв художниксен пултарулăхĕнче те пысăк вырăн йышăнчĕ, тĕнче умне тухса тăчĕ. Вăл чăвашсен культура ситĕнĕвĕ, халăхамăрăн мулĕ.

РЕЗЮМЕ

К. В. Иванов, являясь классиком чувашской поэзии, вошел в историю культуры народа и как талантливый живописец, график, художник сценического искусства. Он хорошо знал творения мастеров эпохи Возрождения, был влюблен в произведения гения русской живописи А. А. Иванова.

Написав работу «Сон Нарспи» как иллюстрацию к своей бессмертной поэме, К. В. Иванов тем самым положил начало созданию Нарспианы. И тема эта впоследствии получает развитие почти во всех видах

и жанрах изобразительного искусства. Кроме книжных иллюстраций, ей посвящены станковые графические листы — акварели, офорты, линогравюры, а также живописные полотна, произведения сценографии, монументально-декоративного, декоративно-прикладного искусства. Герои поэмы вдохновляют в создании новых произведений не только чувашских художников, они находят отражение и в творчестве русских, украинских, азербайджанских, татарских, башкирских, марийских, удмуртских художников. Образы, созданные классиком чувашской поэзии, запечатлены в графических работах мастеров изобразительного искусства Болгарии, Венгрии. Нарспиана расширяет свои границы, обогащается новыми произведениями и художественными средствами, используемыми в них. Однако ни в одном виде и жанре изобразительного искусства пока нет произведения, которое по своей художественно-выразительной, образно-психологической силе стояло бы в одном ряду с поэмой «Нарспи».

О МУЗЫКЕ В ПОЭЗИИ КОНСТАНТИНА ИВАНОВА

М. Г. КОНДРАТЬЕВ

Тема «Константин Иванов и музыка» обширна и достойна отдельного изучения. Достаточно сказать, что его поэма «Нарспи» как никакое другое произведение чувашской литературы вдохновила уже нескольких композиторов на создание трех опер и балета. В музыкальное искусство постепенно входят и другие произведения поэта. Об этом говорится в различных по жанру и степени глубины исследованиях музыковедов, популярной брошюре В. Харитонова «Константин Иванов тата музыка» (1971), пока не исчерпавших проблемы. Настоящая же статья представляет собой заметки о другой стороне темы, практически не затронутой до сих пор, — музыке в самой поэзии К. В. Иванова.

Музыкальность поэзии К. В. Иванова — одно из ее коренных свойств. Людские отношения и характеры раскрываются поэтом почти в каждом произведении и через **музыкальное** их преломление — в песнях, а также в приемах и образах, заимствованных из музыкально-поэтических традиций родного народа, отчасти и из мировой литературы*. Полны разнообразных звучаний и картины природы, созданные им.

Музыкальное начало в творчестве Константина Иванова могло иметь два источника. Во-первых, мир народного музицирования и музыкально-поэтической эстетики, в котором он родился и вырос. Во-вторых, мир современного ему русского и через него европейского искусства, с которым юноша Иванов так или иначе соприкасался в губернском городе, обучаясь в Симбирской чувашской учительской школе и трудясь в яковлевской переводческой комиссии.

Сведения о последнем (т. е. о музыкальном быте и культуре Симбирска тех лет), как и о музыкальной подготовленности самого поэта (т. е. его способности воспринять и освоить этот мир), весьма скудны. В Симбирске начала века работали частные театры, в том числе и оперные, бывали концерты гастролеров (например, крупным событием были концерты оркестра под управлением Сергея Кусевицкого в 1910 году). В какой мере Иванов мог посещать их — неизвестно, хотя в воспоминаниях современников зафиксированы факты посещения спек-

* Возможен еще один аспект музыкальности поэзии, раскрываемый, скажем, Б. Эйхенбаумом в книге «Мелодика русского лирического стиха» или Л. Фейнбергом в книге «Сонатная форма в поэзии Пушкина». Это также особый предмет, остающийся за рамками наших заметок.

таклей в городе. В 1913 году он принимал непосредственное участие в постановке сцен из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» (в качестве художника-декоратора). Постановка осуществлялась силами воспитанников школы. В эти годы совместно с будущим композитором Федором Павловым им вынашивалась идея создания национальной оперы на сюжет «Нарспи». В своеобразном «музыкальном» видении мира, кроме народных традиций, несомненно, сыграл свою роль и творческий метод поэта, содержащий существенные признаки европейского романтизма, что справедливо подчеркивается некоторыми исследователями его творчества¹.

Как и все ученики Симбирской чувашской учительской школы, Константин Иванов изучал азы музыкальной грамоты. Свидетельством этого стала страничка из его «Записной тетради» за 1906 год с названиями разных тональностей и несколькими нотными знаками (любопытно, что они записаны обычным способом, а не цифровым, принятым тогда в школе)². Эти знания применялись воспитанниками при пении в учебных хорах, имевших в репертуаре произведения русской и зарубежной классической музыки. Именно в период пребывания Иванова в школе ее хоровой класс достиг наивысших художественных результатов, чуть позже (в 1911 г.) возник оркестр, исполнялись отрывки из опер и вокально-симфонических произведений. В числе близких друзей Константина Иванова был и будущий композитор, уже тогда проявивший себя как ярко одаренный хоровой дирижер, Федор Павлов. Нередко они вели разговоры о музыке. Известно, что поэт любил и знал чувашские и русские народные песни. Об активном отношении к последним говорят хотя бы переводы некоторых из них на чувашский язык, в том числе двух революционных песен: «Марсельезы» («Вставай, подымайся!») и «Дубинушки». Приезжая на каникулы в родную деревню, поэт любил играть с детьми, заучивал с ними русские народные песни³. Сам поэт, видимо, не обладал внешне выраженными музыкальными способностями. Он мог принимать участие в общем музицировании. Сохранилось описание вечеринки, где присутствовал Иванов: «Компания была очень веселая. Пили кислушку, шутили, пели песни. Особенно запомнилась песня «Быстры, как волны». Пел и К[онстантин] В[асильевич]. Но не помню, чтобы он выделялся своим пением»⁴. По свидетельству дальней родственницы поэта П. И. Игнатьевой (Кухаревой), Иванов как-то сказал: «Петь я не умею, а слушать люблю»⁵. Однокашник поэта по школе объяснял это пониженным с детства слухом К. В. Иванова («Юрлама вӑл пӗлместӗ, мӗншӗн тесен унӑн хӑлхи вӑтӑрех илтсе каймастӗ»⁶).

П. В. Пазухин упоминает о «юных собирателях мотивов народных песен первого сборника»⁷, о том, что именно учащиеся, ровесники К. В. Иванова по возрасту, были основными поставщиками материала для «Образцов мотивов чувашских народных песен...», изданных в Симбирской школе в 1908 году. В числе других песен есть в сборнике и тексты Белебеевского уезда Уфимской губернии. Но, по-видимому, он уже тогда был всерьез увлечен литературным творчеством и не занимался музыкально-фольклорной деятельностью (хотя интерес к фольк-

лору с его стороны подтверждается, например, записями текстов песен и языческих молений 1906 года, текстов песен 1909—1911 годов, которые вместе с мелодиями в записях П. В. Пазухина опубликованы в «Образцах...» 1912 г.*).

Внутреннее же музыкальное чутье было присуще К. Иванову как широко одаренной натуре (кроме литературы, проявившей себя и в работах по живописи). Об этом можно судить на основании, например, анализа сохранившегося плана трагедии «Раб дьявола». Поражает не только обилие музыкальных (и вообще «звучащих») эпизодов, но их ключевое положение в действии. Одно их перечисление занимает едва ли не треть плана:

1 действие: ...Проносится гул войны... Песня веселья... Песня безумия...

2 действие: ... Поют, славословят павших... Песня и хохот дьявола. Похоронное пение... Гром гремит, дьявол хохочет... С пением начинают засыпать могилу.

3 действие: ...Грустная песня матери... В выси гремит гром... Пение духа-хранителя... Гремит гром, в окно хохочет дьявол...

Здесь явственно проглядывают приметы европейской романтической драмы. Несомненно знакомство и с «Фаустом» Гете, насыщенным хорами духов, песнями персонажей. Замысел Иванова по насыщенности музыкой и ее драматургическому значению похож скорее на план оперного сценария, нежели драматического произведения.

Подобную же по типу — «оперную» — структуру имеет одна из глав поэмы «Нарспи» — XII («В лесу»). Ее внешнее и внутренне-психологическое действие основано на музыкальных выразительных средствах. Начинается она с картины шумящего, волнующегося леса. В двадцати шести начальных строчках — здесь целый набор звукоизобразительных глаголов (некоторые повторяются несколько раз):

Шавлять, кашлять сём вярман,

Тамәкри пек ахәрать...

...ўхәрет...

Аса сапать, шартлатать...

Сумәр ... кәрлет...

...шай-шай шәхәрса...

Шавлять, йәрет, ахәрать.

Буквально:

Шумит и воев дремучий лес,

Как бездна ревет...

...кричит...

Гром гремит, громыхает...

Дождь... шумит...

...шумно свистя...

Шумит, рыдает, ревет.

* Факт, что Иванов сам не пытался записывать мелодии, а у себя на родине доверил это приехавшему к нему другу — Пазухину, есть еще одно свидетельство его нежелания углубляться в музыкальные занятия. Хотя возможности для этого были: в родных местах Константина Иванова доньше сохранилась одна из богатейших песенно-музыкальных традиций чувашского народа. С конца XIX века здесь собрано свыше тысячи образцов песен и наигрышей.

Появляется Сетнер. Он поет, и его песню уносит буря. Происходит чудо: он слышит издали чей-то плач, но и его поэт представляет в виде песни:

Такам юррин сассисем
Кёрет Сетнер хълхине.

Парень слышит чью-то песню,
Чутко ловит каждый звук*

Результатом песенного диалога становится встреча героев. Пением же укрощается гнев природы, она откликается другим, уже умиротворенным, звучанием:

Хура пёлёт саланса
Петрè вәрман хьсёнче.
Хёвел пэхать шәратса,
Кайък юрлать йавинче.

Дымный след последней тучи
Таёт в жарком блеске дня,
Солнце льется в лес дремучий,
Песни птиц летят, звеня. (Пер. Б. Иринуна).

Но преступление все-таки совершено, в природе живут и другие звучания:

Анчах вәрман ашёнче
Хура кайък чайлатать:
Ай, Тэхтаман, Тэхтаман,
Нарспи чунне вэл шыраты!

Но к Нарспи из глухомани
Черной птицы рвется стон:
«Не забудь о Тохтамане!
Не тебя ли ищет он?» (Пер. Б. Иринуна).

Глагол чайлатать (пищать, щебетать, скрипеть — о снеге) использован в «Нарспи» всего дважды, кроме цитированного места (о крике птицы, олицетворяющей душу убитого Тохтамана), также в качестве характеристики звучания свадебной вольнки-шибыра:

Шәпәр сасси чайлатать,
Туя ячәс пусласа.
Заиграл шибир уныло,—
Свадьбу начали всерьез.

Такая связь через редкое слово (в лексике традиционной народной песни практически отсутствующее) наводит на размышление о характере музыки свадебных сцен поэмы. Ее естественное богатство — громкозвучные песни, припевки-такмаки, ритмы массовых плясок, инструментальные наигрыши, звон бубенцов женихова поезда — обильно насыщают соответствующие главы (четвертую, шестую, седьмую,

* К цитатам из произведений Иванова здесь и далее дается русский поэтический перевод П. П. Хузангая (за исключением отдельно оговоренных случаев).

волынка дважды упоминается и в третьей главе). Но означают они отнюдь не сплошное веселье. На этом фоне, пока скрытно от окружающих, начинается разворачиваться душевная драма героев. Случайно ли и исполнителем жестокой воли отца Нарспи (а, может, и всей общины), преследователем несчастных беглецов является тот самый маттур ша́пáрçá (удалец волынщик), чей инструмент непрерывно гудит (чáйлатать) на свадьбе. Человек, овладевший волшебством музыки (вспомним традиционное благоговение чувашей перед народными музыкантами), не обязательно несет в себе доброе начало. В данном случае он — орудие слепой губительной мести. Поэтому и музыка свадьбы при всей ее объективной красоте приобретает зловещий оттенок, последний рефлекс которого отсвечивает и в хриплом крике таинственной птицы в XII главе.

Музыкальному началу (конкретно: пению песен) отводится достаточно важная роль в других жизненных ситуациях в произведениях поэта. Так, в сказке-балладе «Тимёр ты́лá» («Железная мялка») трижды спасающее Чегесь заклинание предстает в человеческом образе песни, и автор не забывает напомнить каждый раз:

Ты́лла сиссе са́рá кин
Юра́ юрлать, чу́птарать...
Татах юрлать юррине...
Иёрсе юрлать юррине...

Гонятся, — вдова смекает, —
С песней лошадь понукает...
Снова песню запекает...
Запекает песню, плача...

Колдовство же злой ведьмы-старухи передано, хотя и звучно, но подчеркнуто вне музыкального интонирования:

...Иёс та́псалла́ ха́пхана
Уса́ть че́лхе каласа:
«Шалт-шалт ты́лла́м, шалт ты́лла́м...»

...И ворота с петлей медной
Открывает речью гневной:
«Лязгай, мялка, бей, стучи...»

С песнями войны хоронят убитых (в сохранившихся отрывках из трагедии «Раб дьявола», ср. вышечитированный план этого произведения):

Вилнисене юра́па
Шáтáк áшне пы́тарчэс...

Павших братьев опустили
С песней в общую могилу...

С песней трудятся и в поле, и дома:

Тыра выраҫсё юрласа...

С песней рожь густую жнут...
(«Талах арәм»)

Ёҫчен ҫаваш вăкăр пек
Юрла-юрла ёҫ тавать.
(«Нарспи»)

Наш чуваш, как вол, в работе,
С песней взялся он за труд.

Е пурҫан сип илет те
Юрла-юрла терё тавать...

Или с песней ярким шелком
Начинает вышивать...
(«Нарспи»).

С песней справляют домашние обряды и общаются с родными:

Ёҫкё-ҫикё тунă чух,
Ёҫсе-ҫисе ларнă чух
Юррисене юрлаҫсё,
Куҫсулёпе кулаҫсё.

В дни, когда пиры справляют,
Пьют, едят и угощают,—
Песни на устах у всех
И звенит сквозь слезы смех.
(«Хальхи самана»).

Во всех подобных ситуациях картины пения проникают в поэзию Константина Иванова лишь отчасти из родной фольклорной традиции. Поэт избегает в них даже намек на этнографическую конкретность, почти не цитирует фольклорные тексты, не воспроизводит деталей обряда *. В меньшей мере просматривается влияние литературной европейской, в частности, русской традиции.

Например, в атрибутике «домашней жизни» народа и в самой тональности чувств К. В. Иванову оказываются созвучны образы русских славянофилов, как их описывает А. К. Толстой в стихотворении «И. С. Аксакову»:

Поверь, и мне мила природа,
И быт родного нам народа —
Его стремленья я делю
И все земное я люблю,
Все ежедневные картины:
Поля и села, и равнины,

* Из всех приведенных «песенных ситуаций» только домашнее застолье может быть названо традиционным для чувашского быта. Ни земледельческий труд, ни похороны (в формах, упоминаемых Ивановым) не имели развитой музыкальной традиции. На родине поэта, как показывают современные исследования, не сохранилась и песенная традиция на посиделках, с которыми связано рукоделье (хотя она известна в других местах).

И шум колеблемых лесов,
И звон косы в лугу росистом,
И пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков...

Разница, главным образом, видится в том, что чувашский поэт не ограничивается описанием прелестей народного быта, не делает прямых признаний в любви к ним. Его искусство глубоко вскрывает человеческие отношения. И здесь он мог бы сказать словами А. К. Толстого из того же стихотворения:

Гляжу с любовью на землю,
Но выше просится душа...

* * *

Народность поэтического мышления К. В. Иванова, связь с миром родного фольклора многократно констатировались иванововедами. Хочется подчеркнуть при этом, что она достигается не столько внешним подобием формам, выработанным народом, сколько скрывается в самой структуре образного мышления поэта. Так, в поэму «Нарспи» пришли из фольклора отголоски древнего культа солнца⁸, тонкая звукопись и цветопись языковых средств⁹. В этом ряду следует рассматривать и своеобразный культ народной песни и — шире — звучаний мира вообще.

Наполненность звуковыми образами — одна из самобытных особенностей чувашской народной поэзии*. В ней множество упоминаний о звучаниях природных явлений — шума леса, грозы, журчания вод, голосов животных и птиц. Никакое совершающееся движение не беззвучно. «Чарик та марик темесен, кёлте урапи хускалмась» («Пока не скрипнет чарик-марик, не тронется с места воз со снопами»), — поется в песне.

Особое место занимает в этом мире звучаний человеческое пение. К песне испокон веков чувашаи испытывают нескрываемые нежные чувства. Их выражение в поэзии можно назвать своеобразным культом песни. Достаточно перелистать сборник «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», изданный в Симбирске в 1908 году и, конечно, известный Константину Иванову, чтобы увидеть устойчиво повторяющиеся поэтические мотивы «песни о песне». В них песни и пение предстают как воплощение высшей красоты, радости жизни, ума.

* Отчасти, быть может, и вследствие естественных свойств чувашского языка. Именно на его материале впервые в лингвистике начала разрабатываться теория звукоподражательной лексики. Современный автор пишет: «...Одними из самых богатых звукоподражательными словами/мимемами/имитативами являются тюркские языки, но даже среди них особо выделяется старочувашский, в котором, как еще задолго до нас показали исследования выдающегося чувашоведа-тюрколога Н. И. Ашмарина и его последователей, около двух тысяч самостоятельных слов-имитативов, кроме того — производящие корни свыше 90% природных ... слов являются в разной степени погашенными мимемами-подражаниями»¹⁰.

Тем, как поет человек, поверяются его достоинство, его духовный мир:

Хушрĕс пире ватĕсем юрлама,
Пирĕн айван ĕссене сĕнлама¹¹.

Велели нам старики петь —
Наши наивные умы испытать.

В разных местах книги повторяется и мысль о песне как доброй памяти о людях:

Вĕренсе юлĕр пирĕн юрĕсене,
Эпир асĕра килсен юрлама¹².

Разучите наши песни,
Чтобы петь, когда нас вспомните.

Поэтому и в стихах чувашского поэта нет ничего более естественного, чем звуковой пласт, наряду с почти столь же яркими зрительно-цветовыми образами. Так, в поэме «Нарспи» образуется целая драматургическая система звучащих образов, играющая существенную роль в раскрытии содержания произведения. Параллельно, временами — в узловых точках драмы — смыкаясь, проходят сквозь поэму звучания двух миров: природы и человека. Они едины в экспозиционной части (I—III главы). Зима покидает край, плача и шумя ручьями, весна наступает с пеньем птиц. Люди отзываются: девушки позванивают серебром украшений, пастушок ладит свирель, на улицах слышатся говор взрослых, крики детей, пенье подгулявшего в праздник мужичка, голоса возвращающегося стада. Все сливается в единую весеннюю симфонию:

Кайĕк юрри, сын сасси
Ян-ян ярать таврана,
Суркуннехи хавас юрĕ
Килсе кĕрет хĕлхана...

Гомон птиц, радушный говор,
Ясный смех звенит вокруг.
И весенние напевы
Вдаль летят, лаская слух.

Лишь в самом конце третьей главы впервые наступает затишье, контрастом предвещая грядущую драму (но и ночная тишина имеет свою звуковую партитуру: ее голоса — храпенье, тьяканье собаки, пенье петуха и, пока не слышные никому, горестные вздохи мучимой предчувствиями Нарспи).

Неотрывен от звучаний и портрет главной героини. Кроме безличного (как у всех) звона украшений, бречанья ведер у источника, ее отличает в хороводе очаровывающий голосок «кайĕк сасси евĕрлĕ» («словно голос певчей птички»). Существенна деталь: она любит петь и вне хоровода, рукодельничая. Эти вскользь брошенные штрихи портре-

та «аукнутся» в последних строчках поэмы * (отметим их переключку и с цитированной фольклорной «песней о песне»):

Ун хурлăхлă юррисем
Юлчĕс сынсен асĕнче.

Но ее печальных песен
Не забыли на селе (Пер. Б. Ирина).).

Центральные эпизоды произведения — главы с четвертой по восьмую — связаны с картинами свадебного гулянья, об их музыкальности уже говорилось. Здесь получает развитие контраст с тишиной. Пятая глава «У знахаря» поражает «молчаливостью», полным отсутствием музыкальных ассоциаций. Шестая глава вновь включает звучания природы.

Последние главы, стремительно ведущие к развязке, построены на чередовании звучащих (в том числе двенадцатая глава, являющаяся, несомненно, музыкальной кульминацией поэмы) и внемузыкальных (девятая и тринадцатая главы) эпизодов. Здесь контраст все чаще проникает во внутрь глав: в десятой — голоса природы взволнованно реагируют на преступление, но в доме и во всем селе стоит мертвая тишина; в одиннадцатой — безмолвие, но слышна песня пахаря; в четырнадцатой — в ночной тиши свершаются убийства, и возникает шум. Напоминая здесь же о песнях Нарспи, автор отчетливо выделяет музыкальную линию из всех звуковых образов поэмы и ставит точку в ее развитии.

* * *

К. В. Иванов — поэт, как говорится, «от бога» — не ставил перед собой задачу быть «народным», изучая и воспроизводя народные формы. Он шел от мироощущения народа, а не от внешних примет. Думается, об этом говорит полное отсутствие в его стихах одной из основных форм народнопесенного стиха его родного края (и о материалах «Образцов...» 1908 и 1912 годов следует сказать то же) — многосложника «анатри»**. Семислоговой силлабический стих поэмы «Нарспи» практически совпадает с народнопесенным «такмаком». Но о полной их тождественности не позволяют говорить немногочисленные строки, не совместимые с фольклорным музыкально-поэтическим каноном, требующим обязательной цезуры между четвертым и пятым слогами (при нормативном числе слогов). Двуслоговая группа, как правило, не об-

* Как отзовется в сцене пахоты одиннадцатой главы и песня мужичка из начала поэмы.

** Кстати, нет примеров этой формы и среди известных собственных записей Иванова. Только в песенке «Сумър», взятой им из сборника 1912 года (и подвергшейся небольшой переработке для публикации в «Чувашском букваре») мы видим ее. Т. е. поэт был с ней знаком. Использовали ее и другие чувашские поэты конца XIX — начала XX веков.

разует музыкального мотива (полуфразы) в чувашской народной песне. В «Нарспи» же есть такие строки:

2 — 3 — 2	Анчах мёнле йёрсен те, Хёвел хёртнёсем хёртет (Гл. 1)
2 — 3 — 2 5 — 2	Сумър сырма пек* юхать, Лупашкасенчен кёрлет (Гл. 12)
2 — 3 — 2	Вайлә тавал тапранса, Сетнер юррине илсе, Вёсет йёрсе, ахърса.
2 — 3 — 2	Вайлә тавалпа пёрле... (Гл. 12)

С этой точки зрения еще более уникальна восьмислоговая структура, не допускающая деления стиха на полустихи:

2 — 4 — 2	Сивё куçсулёпе йёрет... (Гл. 1)
-----------	---------------------------------

С другой стороны, следующие случаи отступления от семисложности — при увеличении числа слогов до пяти перед цезурой:

3 — 2 — 3	Тепёри хирёс макарать (Гл. 12)
3 — 2 — 3	Саванса утать икё чун, Çичё ютён мён ёс пур? (Гл. 12).

или же до четырех после цезуры:

2 — 2 — 4	Вилнё чуна вэратаён... (Гл. 12)
-----------	---------------------------------

фактически просто воспроизводят обычные дробления, нередкие в народнопесенном «такмаке»**.

К. В. Иванов нашел удачное применение и сравнительно редкой для чувашского фольклора (возможно, поздней для него) форме народного стиха — трехъячейковой, имеющей в строке 5—6 слогов, обычно попарно объединяемых: 5—5, 5—6, 6—5, 6—6. Она близка по ритму русскому пятисложнику (иногда называемому «кольцовским»). На родине К. В. Иванова эта форма встречается редко. Известны, например, записи пейта о Саке и Соке (вероятно, заимствованном из татарского фольклора). В симбирских сборниках 1908 и 1912 годов, доступных поэту, почти нет ее образцов, кроме единичных строк в припевах двух песен¹⁴ и единственной целой песни «Кайрам сырлана»¹⁵:

* Сочетание *сырма пек* «реке подобно» не может по смыслу принять внутрь себя цезуру.

** Обращает на себя внимание факт, что эти примеры обнаруживаются в основном в *песнях* Сетнера, которые автор, возможно, слышал про себя как реальное пение (а на основе пения легко осуществляются подобные дробления). Цитированный стих 116 фольклорен в буквальном смысле. Эта строка встречалась в «Образцах...»¹³.

5	Кайрәм җырлана
5	Таран җырмана
5	Татрәм җырлине
5	Пиҗсе җитлине...

Ввиду важности выяснения истоков стихотворной формы у Ивана приведем также образец еще реже встречающихся шестислоговых полустихов из более поздних фольклорно-музыкальных записей¹⁶:

6—5	Кантәк витәр пәхрәм / сүмәр җунине,
6—5	Тула тухса пәхрәм / тәмла юхнине;
6—5	Малтан аса илтәм / хурләх курнине,
6—5	Кайран шухәшларәм / ырләх курнине...

Близость чувашского 5—6-слового стиха русскому пятисложнику позволила Иванову легко и органично передать ритм стихов А. В. Кольцова на чувашском языке. Чувашский поэт предпочел пятисложность даже в строках, где сам автор ее не придерживался:

Оригинал:	5	Сивё сил вёрет,
	5	Хаяр сил вёрет;
	5	Пёлечё шавать,
	5	Хуп-хура пёлёт...
	4	Дуют ветры,
	5	Ветры буйные;
	4	Ходят тучи,
	5	Тучи темные...

5—6-слововой стих народного склада был органично использован Константином Ивановым и при переводе «Песни про ... купца Калашникова», созданной М. Ю. Лермонтовым в традициях русского былинного стиха, более свободного по слоговой структуре:

5—5	Эй асла патша, / эй Иван ёмпұ!
5—5	Сан җинчен эфир / юрә хутәмәр,
6—5	Ху юратнә чуру, / сыхлавсу җинчен
6—5	Тата паттәр хуҗа / Калашник җинчен...

В оригинале же:

5—7	Ой ты гой еси, / царь Иван Васильевич!
7—4	Про тебя нашу песню / сложили мы,
7—4	Про твое любимого / опричника
7—6	Да про смелого купца, / про Калашникова...

Впрочем, чувашский поэт иногда позволял себе и отойти от чистой 5—6-сложности, оставаясь в рамках национально-чувашских фольклорных форм и вполне в духе ритма оригинала, но не повторяя его буквально:

7—7	Ай, ачисем, юрләр-ха, кёслёрсене майласа!
7—7	Ай, ачисем, ёҗёр-ха, ёҗёрсене астуса!

У Лермонтова же:

6 — 6

Ай, ребята, пойте — только гусли стройте!

6 — 6

Ай, ребята, пейте — дело разумеете!

В свете этого нельзя не согласиться с тезисом М. Я. Сироткина, указавшего на творческое использование в переводе «Песни...» ритмики чувашских народных протяжных песен¹⁷, с одним уточнением: 5—6-словые песни не относятся к протяжным в чувашском фольклоре (да и само применение понятия «протяжная песня» в нем остается проблематичным).

Источники и литература

¹ *Артемьев Ю. М.* Образная система поэмы К. В. Иванова «Нарспи» // Художественный образ в чувашской литературе и искусстве. Чебоксары, 1987. С. 69—83.

² Записная тетрадь К. В. Иванова. Научный архив НИИ ЯЛИЭ, отд. VIII, ед. хр. 146, инв. № 1017. Л. 60—61. Фотокопия рукописи.

³ *Иванов Н. И.* Русские народные песни в творчестве К. В. Иванова // Классик чувашской поэзии. Чебоксары, 1966. С. 214.

⁴ Научный архив НИИ ЯЛИЭ, отд. V, ед. хр. 1214. Л. 197 об. Выражаем признательность Г. Ф. Юмарту за указание источника.

⁵ Там же. Л. 181; также: *Иванов Н. И.* Цитируемая работа. С. 212.

⁶ Чăваш халăхĕн мухтавлă ывăлĕ. Шупашкар, 1960. С. 87.

⁷ Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1912. С. 2.

⁸ См.: *Артемьев Ю. М.* Цитируемая работа. С. 73—74.

⁹ *Хлебников Г. Я.* Художественное мастерство К. В. Иванова в поэме «Нарспи» // Классик чувашской поэзии. Чебоксары, 1966. С. 25—92.

¹⁰ *Корнилов Г. Е.* Имитативы в чувашском языке. Чебоксары, 1984. С. 178—179.

¹¹ Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1908. С. 48.

¹² Там же. С. 50.

¹³ Там же. С. 53. Абсолютно точное совпадение см. в сборнике: *Максимов С. М.* Чăваш кеввисем. 1-мĕш пайĕ. М., 1924. С. 49.

¹⁴ Образцы мотивов... 1908. С. 45; Образцы мотивов... 1912. С. 37.

¹⁵ Образцы мотивов ... 1912. С. 58.

¹⁶ Научный архив НИИ ЯЛИЭ, отд. VI, ед. хр. 291, № 112.

¹⁷ *Сироткин М.* Константин Васильевич Иванов (Критико-биографический очерк) // Константин Иванов сырнисен пуххи. Шупашкар, 1957. С. 16.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПОЭМЫ К. В. ИВАНОВА «НАРСПИ»

Ф. А. РОМАНОВА

Сценическая история поэмы К. В. Иванова «Нарспи», как и сценическая история любого большого художественного произведения, предоставляет исследователям-театроведам, литературоведам возможность выявить идейно-художественную ценность поэмы с точки зрения сценического искусства, найти новое подтверждение ее широкой популярности среди народа, определить место и значение поэмы в истории Чувашского драматического театра, проследить путь освоения театром национальной классики.

Поэма «Нарспи» довольно рано обратила на себя внимание молодого чувашского драматического театра. Она была поставлена на сцене уже в 1922 году. А текст первой ее инсценировки был опубликован в Казани в 1921 году Чувашским отделом Наркомнаца тиражом в 5000 экз. На титульном листе скромной по виду книги указан лишь автор поэмы — К. В. Иванов, но инсценировщик не указан. Кто он? Некто Григорьев, упомянутый в одном архивном документе (при перечислении поставленных пьес в театре в 1922 году было записано: «Нарспи», автор Иванов, переделка Григорьева»)¹? Или им мог быть Г. В. Тал-Мрза — поэт, драматург, актер и режиссер, переводчик многих пьес для молодого чувашского театра, он же руководитель драматического коллектива в частях Запасной армии Восточного фронта. Однако, кроме предположения, что эта инсценировка могла быть сделана человеком эрудированным как в литературном, так и сценическом искусстве, каким был Тал-Мрза, других доводов пока нет*. Предполагалось также, что это — инсценировка П. Н. Осипова. Но такую версию «опроверг» сам Петр Николаевич в виде ответа на критику его инсценировки, поставленной театром в 1922 году (о чем речь пойдет ниже). Драматург утверждает, что его инсценировка не публиковалась и публиковать ее он не собирается («саптарасшан пулман», «манан «Нарспи» сапанманскер», «песанна саптарасшан эпё ку таранччен тарашман»)².

Таким образом, исследователям предстоит установить автора, первым дерзнувшего перевести любимое народом поэтическое произведение на язык драмы. Разумеется, это не единственная попытка инсцениро-

* Разве что еще почерк карандашных пометок на экземпляре книги из фонда книжной палаты Чувашской АССР, напоминающий почерк Г. В. Тал-Мрзы.

вать классическую поэму нашего поэта. «Нарспи» как потенциальное драматическое произведение много раз привлекала внимание литераторов и театра. Более того, с самого начала она стала для Чувашского драматического театра эталоном художественности.

Кроме первого инсценировщика к поэме обращались П. Осипов, Ф. Вуколов-Эрлик³, С. Ялавин⁴, В. Алагер и А. Калган, Я. Ухсай, И. Молодов⁵. Из семи инсценировок на сцене Чувашского драматического театра были поставлены три в семи постановках (дважды ставилась инсценировка П. Осипова, четыре раза — В. Алагера, А. Калгана, один — Я. Ухсай)*. Ставили поэму как пьесу и на Чувашском радио: впервые — в январе 1936 года (режиссер и исполнительница роли Нарспи — У. Тимофеева, Сетнер — Ф. Трофимов, Михедер — И. Молодов, Тохтаман — П. Медиков). Поэма Иванова вдохновляла композиторов на создание опер. Можно смело утверждать, что ни одно поэтическое и прозаическое произведение чувашской литературы не инсценировалось так много и не привлекало к себе столько внимания театра, как «Нарспи». И это вполне объяснимо. По художественной структуре она удивительно близка к драме. Литературовед Н. С. Павлов в статье «Драматические элементы поэмы «Нарспи» К. В. Иванова» справедливо выделял ее высокие драматургические достоинства, подчеркивая, что она представляет собой готовую канву для драмы, что «целым рядом своих существенных компонентов она закладывала основы для чувашской драматургии»⁶.

О самом авторе и его произведении чувашскими учеными написано немало работ. Но, как заметил литературовед Г. Хлебников, подлинное творение искусства неисчерпаемо, как природа⁷. В то же время, оглядывая сценическую историю поэмы, отдавая должное создателям спектаклей разных лет, можно сказать, что и театр еще не создал такой вариант постановки, который полностью бы удовлетворял каждого зрителя, знакомого с текстом оригинала поэмы. Но каждая новая постановка поэмы была и будет порождением своего времени. Театр обязан увидеть и выделить в произведении те мотивы, которые были бы созвучны данному моменту, и так трактовать его, чтобы спектакль отвечал настроению, духовным запросам сегодняшнего зрителя. Литературное произведение имеет собственную жизнь. И с этим нельзя не считаться. Однако, как и во всяком классическом сочинении, в «Нарспи» есть непреходящие, вечные ценности, и театр должен их учитывать.

Следует отметить как положительный момент, что драматурги-сценаристы, отталкиваясь от природы сценического искусства, стремятся проникнуть и в удивительный мир прекрасного, содержащийся в поэме. Но нельзя упускать из виду, что основной акцент произведения — это его высокий гуманизм, прославление человека и человечности. Ценность, которую сразу даже трудно совместить с юным возрастом создателя — 17 лет. И понять его можно, лишь обратившись к фактам его человеческой и творческой биографии.

* 1922, 1930, 1941, 1945, 1948, 1960, 1979 гг.

Непреодолимая ценность поэмы — в ее истинной народности, в раскрытии во всей глубине национального характера героев, в показе широкой панорамы чувашской действительности (глубокое проникновение в жизнь народа, любовное отображение быта, обычаев и обрядов, костюмов). Все это зримо, живописно, узнаваемо, а потому и дорого. Особую роль играет в поэме природа. Она едва ли не одно из главных действующих лиц, которое способствует наиболее полному раскрытию характеров героев. Более того, Нарспи и Сетнер в поэме не что иное, как суть самой природы, ее порождение — ведь они не то что не хотят, они не могут преступить законы естества, изменить своему чувству любви, отказаться от борьбы за право выбора, за духовную свободу и независимость. Подчиниться законам мира социальной несправедливости для них значит предать человеческое, природой определенное начало. Неразрывность связи героев с природой — это одна из сильнейших поэтических начал произведения. Когда же постановщики, режиссеры, художники недооценивают эту сторону поэмы, они обедняют и ее главную идею.

Выигрывают те авторы инсценировок, которые с большим уважением, с доверием, с трепетной осторожностью относятся к первоисточнику. Любое вторжение в текст поэмы, привнесение в него инсценировщиком «дополнений» не приносили успеха. А когда в эту работу включались такие поэты, как Я. Ухсай, то рождалось другое, новое произведение. Раскрытие истинной художественной ценности произведения специфическими выразительными средствами — долг театра.

Нельзя забывать также о том, что поэма имеет свой подтекст, образ, облеченный в слово, каждая художественная деталь многозначны. Сетнер и Нарспи почти не выражают своих чувств словами. Если образы Тохтамана, Михедера, его «старухи» имеют законченную, яркую, но раз данную авторскую характеристику и в течение всей поэмы она остается неизменной, то образы главных героев вырисовываются постепенно, с развитием сюжета, здесь много нюансов, красок, деталей. И задача инсценировщика, тем более режиссера театра — раскрыть это поэтическое своеобразие. К тому же нельзя не учитывать то, что чувашский зритель чуть не с пеленок знает поэму. Он не беспристрастен. Тем ответственнее и труднее задача театра. Тут многое зависит от мастерства актеров. А в постановке «Нарспи» в этом отношении были немалые достижения. История театра запечатлела исполнение ролей Тохтамана актерами П. Медиковым, Г. Фадеевым, И. Молодовым, Б. Алексеевым, В. Родионовым, Михедера — И. Шевле, И. Илларионовым, Г. Фадеевым, В. Кудряшовым, жены Михедера — Д. Кузьминой, Е. Шорниковой, В. Кузьминой как большое творческое достижение. Запомнился зрителям и яркий образ Нарспи (в исполнении О. Ырзем, А. Долговой, Р. Ананьевой, Т. Еруслановой, В. Кузьминой, Н. Григорьевой), Сетнера (И. Максимов-Кошкинский, А. Ургалкин, Г. Терентьев, В. Семенов). К актерам в этих ролях у зрителя, естественно, особо повышенные требования. И это создает для исполнителей свои особые трудности, которые зачастую толкают их к далеко неполному воплощению созданных в поэме образов. Так, не многим режиссерам и акт-

рисам удается воплотить образ Нарспи в развитии. Часто ими опускается изначальная авторская характеристика героини. Вспомним хотя бы строки, которые чаще всего игнорируются при создании этого образа героини (здесь нельзя не прибегнуть и к оригиналу, ибо поэма еще не имеет удачного во всех отношениях перевода):

Вайасенче ун сасси
Кайак сасси евёрлэ,
Ахалтатса кулнй чух
Сирёп сын ку темелле.
Вайа саланичченех
Савантарать сассипе...

Как у пташки, чисто льется
Серебристый голосок,
Будто утром у колодца
Льется струйка на песок.
Смех Нарспи — для хоровода
Радость общая всегда...

Тёдэкре те саванать...

Сладко спится ей и снится
Сон хороший до утра.

Юрла, юрла тёр тавать...

А она цветистым шелком
Расшивает полотно...⁸

Вряд ли кто из видевших разные постановки поэмы сможет вспомнить такую Нарспи — веселую, жизнерадостную, трудолюбивую, звонкоголосую в хороводах, девушку, полную непосредственности, но и сдержанную, скромную. Чаще всего театры упускают первое представление поэтом своей героини. Между тем это очень важный момент в развитии образа. Здесь, с одной стороны, идет проникновение в народную психологию, постижение национального идеала человеческого характера, с другой — изначальное становление самой героини. Ведь именно этому юному, богато одаренному от природы существу предстоит пройти тернистый, оказавшийся таким коротким, жизненный путь, сформироваться как сильной, героической личности. Становление образа театр сможет проследить, лишь внимая слову поэмы с первых ее строк. Чем ярче, убедительнее будет раскрыт в спектакле образ Нарспи, каким он дан поэтом в начале, тем значительнее предстанет он в финале. Однако этот момент зачастую выпадает и из поля зрения исполнителей. Одна из распространенных трактовок образа такова, что актриса, покоренная лирическим, драматическим содержанием роли, с первых картин, говоря театральным языком, «играет результат», с самого начала предвосхищает роковой финал.

Не менее сложен для воплощения на сцене образ Сетнера. Во многих постановках он дается весьма приближенно. Роль эту чаще всего играют в плане ампула героя-любownika. И на второй план отходят глубокий психологизм героя, его (решимся на такое утверждение) философский склад ума, его духовная зрелость. Трудность актера-исполнителя роли Сетнера в том, что лишь между строк поэмы можно уловить черты его натуры — его чувство собственного достоинства, цельность, силу характера. Уловить, как мучителен его поиск спасения Нарспи и, значит, своей любви, насколько зрел он в сравнении с

Нарспи, в трезвой оценке социального зла окружающего мира («слишком много в мире зла!»), как пронизателен он и мудр. И все это в сочетании с поэтическим, лирическим началом образа. Из ряда исполнителей, пожалуй, ближе всех к поэтическому оригиналу был образ Сетнера, созданный артистом А. Ургалкиным (1941, 1948 гг.).

В сценическом искусстве должно быть аксиомой то, что работа над каждым классическим произведением для любого театра становится школой мастерства. Постановки «Нарспи» в Чувашском драматическом театре как раз и становились уроком мастерства, ступенью к творческому совершенству.

Выше было сказано, что Чувашский драматический театр впервые обратился к поэме К. Иванова в 1922 году, премьера спектакля состоялась 27 января*. С него и начинается сценическая история «Нарспи». Для театра это было трудное во многих отношениях время. Прошло всего полтора года, как он переехал из Казани в столицу только что образованной Чувашской автономной области. Переехал далеко не в полном актерском составе — труппа формировалась заново. Вновь пришедшие в театр актеры учились прямо на сцене в ходе работы над новыми спектаклями. В этом была одна из причин того, что предыдущий сезон (1920—1921 гг.) не принес театру никаких творческих успехов.

Почти все шедшие на сцене спектакли были лишь повторениями репертуара казанского периода. Особенно остро ощущал театр голод на новые чувашские произведения, на которых молодежи легче было бы постигать грамоту актерского мастерства, а зрителю — знакомиться с театром.

Огромные трудности развития театра были связаны и с общим положением в стране и Чувашии. Экономическая и политическая жизнь области осложнилась голодными 1921—1922 годами. Объявление о предстоящей премьере спектакля «Нарспи» соседствовало с сообщениями с мест, шедшими под заголовками: «Среди умирающих от голода», «Когда же придет помощь?!», «Голодающие дети»...⁹

Сложной была и политическая обстановка. В январе 1921 года на территории Чувашии вспыхнул мятеж, вошедший в историю как «чапанное восстание». После его подавления враги Советской власти изменили тактику. Они стали убивать коммунистов, сельских активистов из-за угла, под покровом ночи. Новое утверждалось в преодолении величайших трудностей. И появление в это сумрачное время сценического варианта любимого народом произведения было воспринято как большое событие в жизни народа. Оно связывалось с идеей духовного возрождения нации, с утверждением идеала прекрасного, той нравственной ценности, что веками складывалась в народе. Константина Иванова сравнивали с Пушкиным, а в самом произведении видели источник жизни: «Нарспи» возрождает душу, задохнувшуюся в темноте и духоте», — писал один из рецензентов¹⁰. Хотя в силу изложенных причин в художественном отношении спектакль был далек от совершенства, мно-

* По другим данным — 28 января.

гие зрители прощали театру недостатки постановки. Для них дорого было то, что на сцене воссоздавалась жизнь его народа, что перед ними были любимые герои: «Я еще не видел такого праздника. Нет слов, чтобы выразить свою радость... Как родниковая вода чист чувашский язык. Перед глазами — жизнь чуваш, их обычаи, перед глазами на время спустившаяся на землю крылатая птица Нарспи и испепеливший ее сердце, словно голубь, с устремленной душой, Сетнер... Спектакль не без недостатков. Но писать о них у меня не поднимается рука. Склоняю голову перед его создателями»¹¹, — таким возвышенным слогом приветствовал театр писатель и благодарный зритель Д. П. Петров-Юман, оценивая спектакль как культурное явление. Единомышленников у него было немало. И они по-своему были правы. Но были правы и те, у кого «поднялась рука» на спектакль, кто попытался выявить его недостатки. Ибо в своей оценке они отталкивались от самой поэмы¹².

Автором инсценировки был в будущем известный, а пока лишь начинающий чувашский драматург П. Н. Осипов*, которому едва исполнился 21 год. Конечно, работа над шедевром чувашской литературы — поэмой Иванова — для него была настоящей школой мастерства. Но — лишь первой ступенью этой школы. К инсценировке, поставленной в 1922 году, и к следующей (тоже — П. Н. Осипова), поставленной в 1930 году, рецензенты предъявили суровые, но и обоснованные претензии. Более снисходительны были к актерам. Основные замечания сводились к упреку в отступлении от текста поэмы, в сокращении содержания, смещении событий. В первом варианте действие начиналось сразу со свадьбы в доме Михедера, во втором акте она проходила в доме Тохтамана. Тут же, на свадьбе, Нарспи, подсыпав в пиво яд, отравляла ненавистного мужа. Пропускалась одна из поэтических сцен — нежданная встреча Нарспи и Сетнера в лесу. Действие последнего акта происходило в доме Сетнера. По существу, сюжетная линия развивалась по внешним событиям. Для развития образов, для раскрытия психологий персонажей драматургического материала театру явно не хватало.

Судя по письму П. Осипова в редакцию журнала «Сунтал»¹³, позднее (в 1930 году) он вернулся к этому литературному опыту, ввел новые бытовые сцены: в деревне Сильби, эпизод, где Сентти утешает свою тетку Нарспи, уточнил сюжетную линию. Но и новый вариант опять же многих не удовлетворил. Довод был один: «И все же поэма воздействует сильнее»¹⁴.

Да, суровы были критики спектаклей, и исходили они из благих желаний. Но подобные события в культурной жизни народа, как постановка указанного спектакля, выглядят совершенно иначе, если учесть социально-политическую обстановку того времени. На сцене

* Мои сомнения в авторстве П. Н. Осипова, высказанные мною в книге «Театр, любимый народом» (Чебоксары, 1988, с. 49) рассеялись после вновь выявленных материалов. Но следует оговориться: впервые поставленная и впервые напечатанная инсценировка (Казань, 1921) принадлежит разным авторам.

театра «Нарспи» впервые появилась в то время, когда в чувашском литературоведении наметились тенденции не в меру ретивого пересмотра культурного наследия прошлого. 14 июля 1923 года газета «Чувашский край» сообщала, что на состоявшемся собрании членов союза чувашских писателей и журналистов «Канаш» было признано, что «Нарспи» «не является образцовым произведением для трудящихся масс чуваш и по нему молодым писателям не следует учиться». Надо отдать должное принципиальности Чувашского театра, который в тот же год свой очередной сезон открыл спектаклем «Нарспи» (15 декабря 1923 года). Когда же некоторые чувашские критики, став в 30-х годах на путь вульгарного социологизма, пытались принизить роль и значение творчества К. В. Иванова и его «Нарспи», Чувашский театр вновь обратился к поэме. Новая премьера состоялась 19 февраля 1930 года.

В объективной оценке творчества К. В. Иванова, в утверждении мысли о высокохудожественности его произведений спектакли, конечно же, сыграли свою положительную роль в трудное время становления национальной культуры.

Обращение к классической поэме К. В. Иванова имело огромное значение для развития и становления самого театра. Как отмечалось выше, впервые ее поставили тогда, когда в репертуаре театра, по существу, не было новых чувашских пьес, тогда как национальный театр не может развиваться вне национальной драматургии. Поэтому с радостью было воспринято коллективом известие о появлении инсценировки поэмы. У театра появилась реальная возможность выразить свое отношение к утверждению национального самосознания, приблизить свое искусство к народу, завоевать так недостающего ему зрителя, почувствовать собственную необходимость в его жизни. Но слишком ограничены были силы. Спектакль ставил недостаточно опытный в режиссуре Ф. Паймук и ни о какой определенной, разработанной трактовке поэмы не могла идти речь. Очень мало было репетиций, театр имел бедную костюмерную и т. д. И тем не менее, его коллектив верно уловил мысль поэта. Хотя и интуитивно, но театр стремился на материале поэмы рассказать о духовном богатстве народа, о жизни чувашского села во всей национальной самобытности. И спектакль стал довольно красочным зрелищем, показывающим жизнь и быт патриархальной чувашской деревни, рассказывающим о судьбе двух влюбленных. Спектакль покориł зрителей своей узнаваемостью: на сцене воссоздавалась жизнь деревни во всем разнообразии ее красок. С соблюдением всех ритуалов проходили сцены свадеб — в доме невесты, отдельно — в доме жениха. Со сцены звучали знакомые с детства свадебные, молодежные песни, народные мелодии. И в зале царил праздничное настроение. Не случайно свою рецензию на эту постановку известный чувашский писатель Д. Юман назвал «Чăваш уяв хуше (театр)», т. е. «Чувашский праздничный шалаш (театр)».

Однако настораживали отсутствие опыта, непрофессионализм актеров. Беден был реквизит. Костюмы, украшения и другие необходимые вещи пришлось доставать самим исполнителям ролей, привозить из родных деревень. В результате на сцене произошло смешение

костюмов и уборов верховых, низовых и средненизовых чувашей. На это обратили внимание ценители спектакля. Один из них предостерегал, что недооценка художественного оформления в дальнейшем может отразиться на развитии сценической культуры театра¹⁵. Но зрители великодушно не замечали подобных «мелочей». Их покоряла достоверность легко узнаваемой деревенской жизни, воссозданной на сцене.

Одним из значительных моментов спектакля, вошедшим в историю театра, было исполнение роли Нарспи первой чувашской актрисой О. И. Ырзем. Позднее она дважды возвращалась к ней, дополняя и обогащая ее. По сути, с этого образа и началась ее настоящая работа профессионала. И она создает целую галерею образов чувашских женщин, которые позволили позднее сказать о ней как об актрисе, обладающей исключительным чутьем национального характера. К работе над ролью Нарспи О. И. Ырзем отнеслась с большой ответственностью, прекрасно понимая, что создаваемый ею образ не должен расходиться с тем, который уже имелся в сознании каждого зрителя, знакомого с поэмой. Конечно, в силу сложившихся обстоятельств, актрисе не удалось добиться желанного — слишком мало было времени, отпущенного для работы над образом. Но собственное актерское чутье подсказало ей верный путь: из всего арсенала красок, каким был создан портрет героини, она отобрала те, которые были особенно близки ей — поэтичность, лиричность Нарспи, ее чистоту и целомудрие. Актриса стремилась создать близкий к народному идеалу образ прекрасного. В ходе репетиций она обращалась к реальной действительности; перед ее глазами были близкие ей люди, в том числе двоюродная сестра, которая повторила путь Нарспи. Обращение к прототипам изучения жизненных реалий — та основа, которая служила материалом для творческой работы. Но на таком пути актера подстерегает опасность создания стереотипа, простого копирования жизни. О. Ырзем же создавала образ обобщающей силы, исходя из собственного опыта, но опираясь на народный идеал красоты.

В последующие годы над образом Нарспи работали и другие актрисы. Интересна работа Ф. Д. Дмитриевой. В результате зрители познакомились с драматическим образом чувашской девушки Нарспи.

Положительную оценку дали рецензенты исполнителям и остальных ролей: И. Максимуму-Кошкинскому (Сетнер), И. Шевле, И. Илларионову (Михедер), Д. Кузьминой и У. Тимофеевой (жена Михедера). Более чем скромно выглядела игра актера Кузьмина в роли Тохтамана. Вообще в спектакле недостаточно полно раскрыты отрицательные персонажи, силы, олицетворяющие зло.

В 1927 году художественное руководство театра возглавил П. Н. Осипов, и в 1930 году он поставил сделанную им ранее инсценировку знаменитой поэмы К. В. Иванова. Новая постановка вызвала живой интерес зрителей, хотя и слышались упреки, что театр предложил «укороченный» вариант поэмы, тем не менее посетители тепло встретили спектакль. На этот раз стержневой была сюжетная линия спектакля Нарспи — Тохтаман. Создавая образ героини, О. Ырзем много

использовала из того, что ею было найдено при первом исполнении роли. Но не только. Тохтаман в исполнении актера П. Медикова был суров. Это человек определенных принципов и убеждений, крепко стоящий на земле. Сам постановщик открыл в П. Медикове нового актера: он приехал в Чебоксары вместе с П. Осиповым в 1927 году, в актерскую работу включился также с помощью Петра Николаевича в Казани. Многообещающую творческую заявку, сделанную в спектакле «Нарспи», он вполне оправдал, создав позднее весьма неоднозначные образы Степана («В деревне» Ф. Павлова), Сатина («На дне» М. Горького), Ивана Грозного («Василиса Мелентьева» А. Островского).

Одним из главных недостатков была слабая игра актера, исполнявшего роль Сетнера. Рядом с нежной и светлой Нарспи—Брзем Сетнер выглядел слабавольным, даже перепуганным («чётрекен хӑрав-ҫӑ») юношей. Авторы рецензий не назвали имя исполнителя этой роли, но не пожалели слов, чтобы выставить его в неприглядном свете.

Были в спектакле и свои небольшие постановочные открытия. Режиссер П. Осипов попытался воссоздать на сцене особую лирико-поэтическую атмосферу, прибегнув к светлым, музыкальным оформлениям (звездная ночь, мерцающий огонек лучины, тихая, предвещающая трагедию музыка...). И все это не осталось незамеченным.

Для театра, который пережил трудный период становления, когда он оказался даже на грани развала, обращение к чувашским пьесам, в том числе и к «Нарспи», оказалось счастливым обретением*. С творческими успехами коллектива в зал вернулся зритель.

Между спектаклем «Нарспи» 1930 года и следующим обращением театра к поэме проходит десять лет. Это были годы, насыщенные трагическими событиями, когда в коллективе появилась неуверенность в завтрашнем дне. Но в это время в его коллектив впервые влилась группа актеров и режиссеров со специальным театральным образованием и шло постижение опыта передовой русской театральной культуры, основ актерской школы Станиславского. Творческое становление происходило и через обращение к пьесам классиков—А. Островского, М. Горького, Ф. Шиллера, Ж. Мольера; современников—Н. Погодина, А. Корнейчука, В. Киршона; чувашских авторов—П. Осипова, И. Максимова-Кошкинского, Н. Мраньки, Н. Айзмана, А. Калгана и других. Театр обрел широкое признание зрителя, в 1933 году ему присваивается наименование академического. И когда театр снова обратился к поэме, в составе труппы уже были яркие, самобытные актеры. Это был коллектив единомышленников.

Премьера новой постановки «Нарспи» состоялась 18 марта 1941 года, когда поэма и его автор получили широкое признание в народе и заняли достойное место в духовной жизни республики. К 50-летию поэта 28 мая 1940 года Совет Народных Комиссаров ЧАССР принимает постановление о праздновании юбилея К. В. Иванова. И эта славная дата отмечалась во всех городах и селах Чувашии. В. Ивани-

* Репертуар театра 1927—1930 годов состоял только из пьес чувашских авторов, не было ни одной переводной, ни одной классической пьесы.

шин с искренней увлеченностью работал над оперой «Нарспи». В 1940 году в исполнении чувашских артистов прозвучали отрывки из оперы, в марте 1941 года — в исполнении артистов Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — по Всесоюзному радио. В этой обстановке глубокого почтения к поэту и его творчеству началась подготовка к созданию спектакля «Нарспи» в Чувашском академическом театре.

Рождался он в атмосфере творческого подъема, всеобщей заинтересованности. По инициативе Чувашского обкома партии молодые литераторы В. Алагер и А. Калган написали инсценировку, наиболее приближенную к оригиналу. Позднее были новые попытки инсценировать ее, но до последнего времени театр продолжал отдавать предпочтение варианту А. Калгана и В. Алагера. Причины, вероятно, кроются в том, что инсценировщиками были опытные мастера слова, освоившие законы сцены.

К созданию спектакля привлекались другие творческие коллективы: Чувашский ансамбль песни и пляски, симфонический оркестр, учащиеся Чувашского театрального училища, вплоть до швейной артели имени Ленина, Альгешевской артели «Вышивка», где готовились костюмы. Художником спектакля был приглашен уже известный тогда живописец Ю. Зайцев, за музыкальное оформление взялся композитор Г. Лисков. Новая постановка спектакля вызвала небывалый зрительский интерес. Газеты посвящали ей целые развороты, 25 мая «Красная Чувашия» сообщала, что за семь дней (неделю спектакль шел каждый вечер) его посмотрело 3700 человек — заявки шли от предприятий, колхозов, райцентров.

Спектакль не сходил со сцены, насколько это было возможно в то суровое время, и в годы Великой Отечественной войны. Более того, яркие, сильные, до конца верные своим идеалам герои, высокие гуманистические мотивы этого замечательного произведения К. В. Иванова оказались нужными в драматические годы войны. Спектакль как лучшая работа театра был включен также в юбилейную программу, посвященную 25-летию театра, которое торжественно отмечалось в апреле 1943 года. То, что он очень современен, утверждает в рецензии И. Тукташа и Л. Агакова *, высоко оценивших значение постановки в том, что спектакль стал выражением возросшего чувства национального достоинства, гордости и преклонения перед гением поэта.

Постановка 1941 года знаменательна во многих отношениях, в том числе и в творческом. Она знаменовала собой новый этап в развитии театра. В 1937 году коллектив возглавили — сначала талантливый режиссер и педагог, ученик К. С. Станиславского Е. А. Токмаков, потом — первый чувашский режиссер с высшим специальным образованием (окончил ГИТИС) — К. И. Иванов, а в 1940 году в театр вернулся

* Авторами рецензии «Большая победа» (Чуваш коммуни, 25 марта 1941 года) были талантливый писатель, тонкий стилист, отличавшийся объективностью суждений, И. Тукташ и писатель, профессиональный театральный критик (окончил ГИТИС) Л. Агаков.

выпускник того же ГИТИСа Л. Н. Родионов. Все они были приверженцами мхатовской театральной школы, исповедовали одну веру — актерскую систему Станиславского. Тогда в коллективе повелась упорная, систематическая учеба по повышению его профессионального уровня, сценической культуры. Авторы открывали новые неисчерпаемые возможности своего творчества, постигали основы искусства перевоплощения. В эти годы один за другим появлялись спектакли, свидетельствовавшие о стремительном творческом взлете коллектива. Среди них был и спектакль «Нарспи».

Новое обращение к поэме оказалось этапным и в том отношении, что этой постановкой театр добился и принципиально нового прочтения национальной классики — он прорывался к социально-эпическому, историческому материалу поэмы. «Талантливый режиссер нашел очень верный стиль. Убедительными реально-правдивыми красками передал он и историческую обстановку поэмы, раскрыл картины чувашской жизни, внутренний мир героев»¹⁷. Так писали рецензенты о новой постановке. Это было дорогое признание. Особенно если учесть, что спектакль ставил молодой режиссер, но уже достаточно хорошо заявивший о себе первой работой — спектаклем «Чакка» по поэме С. В. Эльгера. «Нарспи» стала дипломной работой Л. Н. Родионова. В своей режиссерской экспликации, хранящейся сегодня в Центральном государственном архиве литературы и искусства, он писал: «Поэма — это песня народа... Большая песня, симфония о жизни чувашей... Песня о большом человеческом чувстве — о любви, о могучих, величавых людях, но и об окружающем их мире, законы которого не позволяют им жить свободно и радостно»¹⁸. Молодому режиссеру в значительной степени удалось осуществить собственное видение поэмы. Проявив ценные в его профессии организаторские способности, он смог направить усилия невиданных ранее в стенах театра творческих сил — хора, оркестра, участников массовок. Это было яркое, красочное, истинно народное зрелище, воспроизведение всего богатства национальных красок, но и печальная песнь о героях поэмы. При обсуждении дипломной работы преподаватель ГИТИСа Б. Берновский отметил, что Л. Родионова как режиссера подстерегала опасность увлечься бытовыми подробностями в воссоздании жизни на сцене, в разработке характеров. Вовсе не отказываясь от бытовой достоверности, поскольку события связаны с определенной средой и бытом, режиссер сумел создать на сцене особую поэтическую атмосферу, создать спектакль, достойный творения К. Иванова, перекликающегося с рядом поэтических произведений мировой литературы.

В моей записной книжке имеется маленькое интервью, взятое у Юрия Антоновича Зайцева 25 ноября 1966 г. На вопрос, в каком стиле он пытался оформить спектакль, ответил: «Вряд ли я тогда думал о стиле. Очень хотелось передать красоту чувашского края, чувашских костюмов. Я много ездил по деревням, делал зарисовки».

Вместе с художником Ю. А. Зайцевым, композитором Г. Лисковым — знатоком чувашского музыкального фольклора, вместе с труппой актеров Л. Н. Родионов создал невиданное по массовости, по кра-

сочности представление. Выразительны были хороводы, молодежные игры, свадьба, и воспринимались они не как вставные номера, что нередко встречалось раньше, а как органическая часть сценического произведения. Поэтична была сцена у родника, когда встречу влюбленных предвосхищала далекая песня Сетнера, к которой с нежностью прислушивалась Нарспи. Эта же песня как главная музыкальная тема спектакля, как пароль героев звучала в сцене их встречи в лесу после смерти Тохтамана. В жестокую борьбу вступали герои с миром социального зла, патриархальных традиций. Сила, красота, мужество, человеческое достоинство Сетнера и Нарспи оказывались несовместимыми с алчностью, жестокостью мира тохтаманов и михедеров. Применительно к данному спектаклю тут нет оговорок. Общему замыслу спектакля больше отвечал образ Сетнера, созданный А. Ургалкиным, чем Нарспи А. Долговой. В его игре в значительной степени воплотилось то, что вложил в этот образ сам поэт, что впоследствии (в 1945, 1948 годах) развил и актер. Сетнер Ургалкина — это чувашский юноша, которого природа щедро наградила: у него ясный, открытый взгляд, сильный и красивый голос, густая шевелюра, он широкоплеч, высок и строен. А душу имеет чистую и горячую. И актер тонко и ненавязчиво, с профессиональным мастерством раскрыл незаурядную натуру своего героя. Да, Сетнер нежно и искренне любит свою Нарспи, но в нем сильно и чувство человеческого достоинства — он не выпрашивает любовь девушки и в этом видит естественное проявление духа. Сдержанный и скромный, что отражало черты национального характера героя, Сетнер — Ургалкин полон лирического порыва. В то же время он мудр и суров в оценке жизненной ситуации. По признанию рецензентов, суть ивановского Сетнера актер раскрыл в ответственной, хотя внешне малодейственной, но полной внутренних переживаний сцене его встречи с Нарспи у родника, в монологе героя о страшном мире «зла и мук», где бесильна «могучих пара рук».

Нарспи была первой большой ролью вчерашней выпускницы театрального техникума А. Долговой. Молодая актриса горячо, всей душой отдалась этой работе. В ее исполнении было немало трогательных, берущих за душу сцен. Подкупали душевность, мягкость природы ее Нарспи. На сцене она держалась искренне и естественно. И чувство безысходности своей героини она раскрывала убедительно. Зрители замечали, как порою актриса обливалась настоящими слезами, и это глубоко их трогало. Однако ее Нарспи, особенно рядом с ургалкинским Сетнером, оказывалась несколько приземленной, бытовой. Как утверждал один московский критик, «в актрисе явно недостает того внутреннего и внешнего обаяния, которое требуется для образа Нарспи»¹⁹. Та крепость природы ивановской Нарспи, что свидетельствует о силе ее характера, решительности, и убежденность в правоте своего поступка — всего этого не доставало в сценическом образе, предложенном актрисой. Но работа над этой сложной ролью не пропала даром. Во множестве своих последующих ролей А. Долгова раскрывается как очень органичная, жизненно достоверная актриса. В ее игре преобладают мягкие, теплые тона.

Важна была в спектакле сила разоблачения мира «зла и мук». В полной гармонии, стилевом единстве создавались актерами образы этого мира. Еще одну творческую победу одержал тогда П. Медиков в роли Михедера — образа сложного: с одной стороны, это — любящий отец, с другой — бездушный торговец любимой дочерью. Таким его и показал актер на сцене. Под стать ему, но придерживающейся жестоким вековым традициям была его жена в исполнении тогда юной, но успевшей заявить о себе Е. Шорниковой. Е. Шорникова рано раскрылась как актриса яркого характера, огромного творческого диапазона. В ее искусстве психологический реализм органично сочетается с театральностью, наличием особых красок, определяющими ее как истинно национального художника. Образ жены Михедера Шорникова создавала резким, четким рисунком: это была жадная, острая на язык женщина, для которой сила традиций, власть денег выше материнских чувств.

В 1945 году театр попытался восстановить спектакль. В роли Нарспи выступали А. Долгова и Р. Ананьева, в роли Михедера П. Медикова сменил Г. Фадеев. Но сил у театра для нового прочтения поэмы явно не хватало. Спектакль остался незамеченным. А вот следующая постановка «Нарспи», премьера которой состоялась 22 декабря 1948 года, оказалась этапной в истории театра. Спектакль вновь был поставлен режиссером Л. Родионовым. Исполнение главных ролей сохранилось за А. Ургалкиным (Сетнер), И. Молодовым (Тохтаман), Е. Шорниковой (жена Михедера), Г. Фадеевым (Михедер). Все же это было новое сценическое произведение, спектакль своего времени. Он будто вобрал в себя и величайшую трагедию только что отгремевшей войны, мудрость и силу народа, и веру человека в торжество справедливости и правды. Несмотря на трагический сюжет, театр создал жизнеутверждающий спектакль, полный отрицания прошлого, устремленный в будущее²⁰, как писали тогда рецензенты.

Новым сценическим произведением он был и в творческом отношении. В эти годы коллектив театра пополнился молодыми актерами — выпускниками первой чувашской студии ГИТИСа, учениками народного артиста СССР М. М. Тарханова. С самого начала самостоятельной жизни они заявили о себе как хорошо подготовленные специалисты, талантливые художники. Режиссура театра смело поручала им ведущие роли, а многие из них продемонстрировали все то богатство знаний и сценическую культуру, которые они получили в институте. Среди них была и Т. Ерусланова, которая выступила в роли Нарспи. Образ, созданный этой молодой актрисой, во многом определил новое звучание спектакля. Если в ранее созданных образах героини поэмы, при всей лиричности, сильнее звучала тема обреченности, то в Нарспи Еруслановой прежде всего проявились сила воли, решительность и страстное желание отстоять свое право на человеческую свободу, на любовь. В трактовке образа читалось: только такая Нарспи могла решиться преступить законы и железные традиции окружающего ее мира. Мужественная непреклонность, продиктованная всепоглощающим чувством любви, помогла ей бросить вызов жестокому миру. Нарспи Еруслано-

вой была достойной подругой Сетнеру Ургалкина. И уходила она из жизни несломленная, непобежденная²¹.

В новой постановке особенно зримым стали моральная чистота, возвышенность, благородство Сетнера—Ургалкина. «Он беспредельно добр и чуток ко всему хорошему, честному, но и беспощаден ко всему злему в мире. Мечтательный деревенский юноша, стремящийся к счастью, становится суровым, готовым к жестокой борьбе человеком»²², — писали рецензенты. В эти годы в театре формируется сильный ансамбль труппы, в которой проявляется яркая самобытность искусства актеров. Еще в пятидесятые годы, вскрывая своеобразие искусства чувашских актеров, московский критик писал: «Мастера чувашской сцены органично сочетают в своем творчестве острое, чрезвычайно чуткое ощущение современности с подлинно национальной формой выражения. Сочетание это рождает на сцене искусство, мажорное по звучанию, непосредственное по выражению, масштабное по силе чувств, поэтическое по мироощущению»²³. Такими мастерами чувашской сцены были актеры старшего поколения О. Ырзем, среднего — Б. Алексеев. В спектакле «Нарспи» они исполняли отнюдь не главные, но крайне важные в предложенной ими трактовке образов роли. Выразительна и трогательна была небольшая сцена, связанная с образом матери Сетнера в исполнении О. Ырзем... Вот привели пойманных и связанных Нарспи и Сетнера. Затертая толпой в стороне, покорная судьбе, стоит безмолвная, униженная нищетой мать Сетнера — О. Ырзем. Лишь изредка, кончиком головного платка вытирает набегающие слезы. Но вот Михедер (Г. Фадеев) с жестокой яростью, с плетью в руке набрасывается на юношу — и как преображается мать! Отбросив страх и робость, в порыве отчаяния, одним движением бросается под плеть, чтобы прикрыть собой сына. Какое сложное переплетение чувств! Здесь и бездумная решимость матери, и страх забитой нуждой женщины, безграничная мольба в глазах. Это передается через особую интонацию в голосе, через вскинутые к Михедеру руки. А сколько было в ней лучистого материнского счастья, радости, доброты, когда Сетнер и Нарспи оказались вместе в ее бедной избушке! Образ матери Сетнера в исполнении О. Ырзем вырастал до собирательного образа чувашской женщины. Игра актрисы впоследствии вдохновила художницу Р. М. Ермолаеву на создание портрета актрисы в роли. Живописное произведение и сегодня украшает собрание картин Чувашского художественного музея.

А вот исполнение роли Дружки Б. Алексеевым — сама стихия народного таланта. Его герой — из числа тех, которые считаются любимцами односельчан, являются неременным действующим лицом всех празднеств. Участие такого Дружки на свадьбе — честь для хозяина. Изящно, ловко, артистично ведет свою роль Дружка—Алексеев. Ярко, озорно, с веселым речитативом, с какой-то внутренней мелодией и в определенном ритме проговаривает он знакомый текст приветствия главы свадьбы. Будто внутри у него заложена тугая пружина — такая в нем кипела бурная энергия творца. Так и читалось: Дружка—Алексеев знает себе цену как признанный мастер своего ремесла. Отсюда его

гордый, полный достоинства взгляд, его довольно независимое отношение к Тохтаману. Вскрывая содержательность отнюдь не главной роли, он демонстрировал ее через виртуозную актерскую технику.

Спектакль «Нарспи» постановки 1948 года долгое время, переходя из сезона в сезон, оставался гордостью театра, наиболее посещаемым зрителем.

Не просто оценить спектакль «Нарспи» 1960 года. Вновь обращаясь к любимому народом произведению, театр решил поставить новую инсценировку, сделанную Я. Г. Ухсаем. Талантливый поэт, самобытный художник, он много времени уделял изучению жизни и творчества своего земляка К. В. Иванова, создал о нем несколько произведений. Не давала покоя и «Нарспи». Еще в 1940 г. он заключает договор на «составление инсценировки»²⁴. Лишь через двадцать лет (помешала Великая Отечественная война) он предложил ее театру. Это не была инсценировка в обычном понимании слова. Большая по объему (в ней 165 страниц машинописного текста — на две пьесы), совершенно оригинальная по содержанию. К ее созданию Я. Ухсай подошел как самостоятельный мастер слова. Талант поэта, яркая творческая индивидуальность художника явились результатом того, что Яков Гаврилович создал самостоятельное произведение по мотивам поэмы К. В. Иванова. Видимо, он и сам убедился, что его создание далеко от оригинала и не стал даже публиковать его. К счастью, рукопись ухсаевской «Нарспи» сохранилась и находится в литературной части Чувашского академического театра. В произведении Ухсаия есть все действующие лица поэмы, но введено и множество новых: Тимеш — брат Тохтамана; большая роль отводилась свату, был и «Мерке этем» — потешник, и старухи, извещающие Сетнера о тяжелой жизни Нарспи в доме Тохтамана, девушки-подружки Нарспи. Включен ряд новых и расшифрован подтекстовый смысл многих сцен поэмы. Как самостоятельное произведение оно написано отличным, образным, точным, но своим, «ухсаевским», языком. Здесь множество тонких наблюдений, немало ярких бытовых сцен из жизни чувашской деревни, ее обитателей. Однако произведение Я. Ухсаия во многом уступает оригиналу. Поэтический взлет Иванова как бы притяннут к земле. Дело в том, что у Я. Ухсаия — свой мир, своя поэтическая система, отличная от эстетики автора оригинала поэмы. Получив инсценировку в столь неприемлемом объеме, театр вынужден был пойти на значительные сокращения текста. Это ухудшило творение Я. Ухсаия. Как и раньше, в спектакле было много массовых сцен: красочные хороводы, свадьбы, ярко были (из атласного шелка!) костюмы девушек. И исполнителям главных ролей предлагалась довольно сложная задача — раскрыть суть ивановских героев в предлагаемых инсценировщиком обстоятельствах. Удалось достичь определенных успехов. На роль Нарспи неожиданно для многих была назначена В. Кузьмина, актриса драматического склада. Не все удалось ей в исполнении роли, не хватало, может быть, особой поэтичности, возвышенности образа, но это было новое, оригинальное его прочтение. Так, автора статьи о Чувашском театре в журнале «Театральная жизнь»²⁵ покорило «счастливое сочетание искренности и глубины с

отточенным мастерством» В. Кузьминой—Нарспи. В созданном ею образе он увидел лиричность и страсть, женственность и мужество, свободолюбивую натуру.

Из новых исполнителей особенно выделялся Б. Алексеев в роли Тохтамана. Внешне тихий, незаметный старичок, в то же время он оказался человеком безжалостным и беспощадным²⁶. Эти два актера, по существу, и определяли трактовку поэмы на сцене. Трактовку, которая задержала их на полпути к поэме. Спектакль недолго продержался в репертуаре театра.

Новое обращение к поэме «Нарспи» произошло в период, который сегодня театроведами обозначен как «режиссерский» театр 70—80-х годов. Он обратился к национальной классике, что вытекало из самой специфики национального искусства, ибо самобытность театр может проявить главным образом через свою национальную драматургию, через произведения, отвечающие высоким требованиям поэтической традиции. «В стихии народной песни»²⁷, «Из родника фольклора»²⁸— под такими заголовками шли обзорные статьи о гастрольных спектаклях театра в Ленинграде. «В чувашском театре бережно хранят национальные культурные традиции, соединяя их с правильным пониманием задач, стоящих перед сегодняшней сценой. Не случайно такие черты народного характера, как любовь к труду, лиризм, несгибаемое мужество обнаружили себя на сцене во время гастролей академического театра имени Иванова»²⁹,—писалось в газете «Правда» после гастролей театра в Москве.

Действительно, произведения, отражающие историю, психологию народа, вырастающие из истоков народных художественных традиций, становятся доброй основой для ярко национального спектакля. Прав ленинградский рецензент, заметивший, что чувашские актеры покоряют тем, что свободно и естественно владеют стихией народного искусства, обладают незаурядными вокальными и пластическими данными, владеют чувством ансамбля. Коллектив действительно оживает, когда получает возможность испытать из «родников фольклора».

Но театр понимает, что каждое новое время, новый этап в развитии самого искусства требуют обновления собственных эстетических принципов, поиска новых, близких современной стилистике форм и средств выражения. Не всегда эти поиски приносят желаемый результат. Но то, что театр и его деятели в поисках,—бесспорно. И в этом смысле спектакль «Нарспи» 1979 года был весьма показателен.

В 1979 г. театр вернулся к инсценировке А. Калгана и В. Алагера. И вновь зрители с особой любовью отнеслись к популярному в народе произведению, вновь с удовольствием окунулись в знакомый мир поэтических образов, мир звуков и красок. Спектакль пользовался успехом. Но как произведение сценического искусства он был не однозначен.

Как и в прежних постановках «Нарспи», режиссер Л. Родионов с любовью отнесся к элементам народного творчества. Музыка, песни, хороводы, обряды—все это снова стало неотъемлемой частью спектакля. Как заключал ленинградский рецензент, спектакль был «не просто насыщен музыкой и песнями, он был сообразован по законам

музыкального произведения. Выражением того, что песня — душа народа, его смех и стон, раздумья и печаль», — писали о нем в одной из ленинградских газет³⁰.

Показательно и другое признание, высказанное о спектакле в том же Ленинграде: «Чувствовалось, что это (соблюдение точностей — этнографических, фольклорных. — Ф. Р.) не просто антураж, красивая заставка или какой-то задний план, а это сама жизнь спектакля, на этом основано его художественное решение»³¹. Используя народные мелодии и оригинальные сочинения композиторов Ф. Васильева и Г. Лебедева, театр как бы высветил поэтическое начало произведения, его внутреннюю музыкальность.

Достаточно ясно читалась главная идея спектакля, желание воспеть душевную чистоту, величие человека, вступившего в борьбу за нравственную, внутреннюю свободу, желание разоблачить эгоизм и собственничество, уродующие человеческое в человеке. Все это было.

Но как никакая другая постановка, этот спектакль 1979 г. выявил весь драматизм переломного момента в творческих поисках театра. Обозначились некоторые противоречия между старыми добрыми традициями актерской исполнительской школы и новыми поисками режиссуры, особенно в сценографии. Нельзя сказать, что эти противоречия вносят какую-то дисгармонию. Для непосвященных они могли остаться и незамеченными. Да и актеры, особенно молодые, довольно легко отнеслись к предложениям режиссера и сценографов. Стремилась к полному раскрытию своих творческих возможностей.

Художники спектакля В. Мазанов и Н. Максимов отказались от бытового решения, прибегли к подчеркнутой условности. Сценическую площадку изображал срезанный многовековой дуб с его выразительными кольцами, показывающими возраст дерева. На этом довольно громоздком сооружении разворачивалось действие. И если отдельные сцены (пролог, финал) не мешали восприятию происходящего, в сугубо бытовых картинах, где сами детали жизни и быта по поэме становятся едва ли не действующими лицами (вспомним из поэмы: «что ни день, с гвоздя нагайку муж снимает...», «Все в избе осиротело — стол, скамья», и т. д.), это активное вмешательство в поэму нарушало ее поэтическую гармонию.

В то же время в спектакле были и такие находки, которые создавали определенное настроение... Тревога, предчувствие драматического исхода и ощущение поэтичности, музыка захватывали душу зрителя с первых же сцен спектакля. Паутинный рисунок цепей на суперзанавесе, березка с надломленной веткой, тревожные аккорды музыкального вступления и лейтмотив спектакля — лирическая, задумчивая песня Нарспи — усиливали ощущение тревоги. При всем трагизме в финале спектакля улавливался и оптимистический настрой: тянулись к свету молодые березки, сквозь мрак и тучи упрямо пробивался луч солнца. И подхватывали песню погибшей Нарспи ее подруги («ее печальных песен не забыли на селе»). Шел по земле сказ о Нарспи и Сетнере, о людях сильной и чистой души, сумевших бросить вызов миру зла.

Наибольшей удачей этого спектакля явилось исполнение роли Нарспи Н. Григорьевой. Со своим богатым, любящим, добрым сердцем вся она была уготована природой для счастья и радости. Во всем чувствовался характер жизнелюбивой, цельной натуры. Жестокие испытания, выпавшие на ее долю, лишь укрепляют ее характер. Не думала заранее, не помышляла Нарспи Григорьевой о преступлении (отравлении ненавистного мужа Тохтамана). Актриса шаг за шагом раскрывала мотивы ее поступков: они продиктованы обстоятельствами, условиями жизни, хотя и в тексте нет слов, объясняющих действия героини. Лишь позднее, при встрече с родителями в доме Сетнера, Нарспи—Григорьева произносит слова, которые раскрывают суть ее преступления: «Эх, отец, нет злей напасти, чем с немилым жить свой век. Не в одном богатстве счастье, в жизни дорог человек!» И эта фраза становится идейной основой всего спектакля.

Высокого трагического звучания достигает заключительный монолог Нарспи, отповедь всему безнравственному, жестокому.

Сложная в своей простоте роль Сетнера не во всем оказалась под силу актеру В. Семёнову. За скупыми словами роли и не менее скупыми действиями героя в поэме сконцентрирована вся сложная гамма его характера — одержимость в любви, тонкость переживаний, магнетизм чувств и высокое достоинство человека сильного, умного. В игре актера была какая-то недосказанность. Да, его Сетнер искренне и горячо любит свою Нарспи, да, в нем сильно чувство собственного достоинства, которое придает ему силу и сознание собственной правоты. Но недоставало выражения той поэтической недосказанности, что так сильно в самом произведении.

Традиционными (в хорошем смысле слова), сочными, яркими, расцвеченными тонкими и точными психологическими, жизненно-бытовыми наблюдениями были в спектакле образы отца (В. Кудряшов) и матери Нарспи (В. Кузьмина), Тохтамана (В. Родионов). Но именно здесь, в игре этих удивительно жизненно правдивых актеров чувствовалось противоречие, когда добрая традиционность чувашской актерской школы столкнулась с новой стилистикой театра. Художники, отказавшись от бытовой достоверности изображаемого, усложнили свои взаимоотношения с актерами и особенно с исполнителем роли Тохтамана В. Родионовым. Для наиболее ярких представителей актеров старшего поколения, как В. Родионов, весьма характерна свобода действий. Образ ими создается из многосложных житейских подробностей, уходящих в подтекст, их изящество и убедительность. И удачные актерские находки, как правило, встречали полное понимание зрителя, который все замечает, на все реагирует. Через такие бытовые детали, как разутые лапти, развязанный, волочащийся по полу пояс, актер передавал состояние утомленного работой человека. Зритель внимательно следил, как Тохтаман—Родионов смачно, облизывая деревянную ложку, ел свой последний в жизни обед, как со свойственной этому человеку бережливостью подбирал со стола и отправлял в рот хлебные крошки... И все предложенные актером бытовые наблюдения, извлеченные из «кладовой памяти», играли на образ. Но «не вписывались» они в ту услов-

ность, что было предложено художниками, не контактировали друг с другом. И тогда еще, в дни премьеры, нам приходилось писать, как важно здесь сохранить чувство меры, вводить новшество в строгом соответствии с традициями театра³².

Однако в следующий сезон театр допустил другую крайность. На сцене появились декорации чуть ли не в духе театра тридцатых годов с их иллюзорным бытовизмом: с «живописными» задниками, изображавшими то деревенский пейзаж, то улицу с домами и т. д. В конце концов театр отказался и от этой крайности, так и не найдя «золотой середины».

Так постепенно накапливалась проблема взаимоотношения режиссерского, постановочного мастерства с традициями актерского искусства. Обратили на это внимание и московские критики. Автор одной из статей в журнале «Театр» разглядел в спектаклях Чувашского театра иллюстрацию к проблеме «режиссерского присутствия в актерском театре». И свою рецензию он завершил вовсе суровым резюме: «Излишки постановочного темперамента, прямолинейность наглядной образности — лишь досадная очевидность того, что режиссерский «курсив» пока мало органичен этому театру, главное богатство которого — актеры, вдохновенные, темпераментные, незаурядные люди, влюбленные в свое дело»³³. Речь, конечно, шла не только о «Нарспи», но и об общих проблемах развития театра, постановочного искусства. Просто тенденции, о которых писалось в журнале, в «Нарспи» выявились более обнаженно. Предостережение было своевременным. На всех этапах развития актер в чувашском театре был и остается его главной ценностью. Вероятно, есть такие духовные ценности, такие нравственно-эстетические памятники народа, к которым нужно подходить с особой осторожностью, ибо они не терпят грубой реконструкции. Как нельзя, к примеру, перестроить Кижы, не нарушив их тончайших связей. Это духовная связь с историей, нравственными, эстетическими традициями народа. Нельзя грубо вторгаться с новшествами и в такой памятник, каким является поэма «Нарспи».

Вернемся к той постановке спектакля, которая оставила о себе хорошую память. Он был богат сочными жанровыми картинками народной жизни, что придавало ему особый колорит. Актеры, особенно старшего поколения, преподнесли великолепный урок мастерства, который проявился в любви к эпизодам, в умении мельчайшими штрихами показать картину эпохи. Так, в манере самой поэмы рождались сцены-эпизоды. В сцене свадьбы, например, в стороне, опираясь на клюку и время от времени вытирая глаза уголками фартука-сапуна от набегавших слез, стояла бедно одетая старая женщина. В этой эпизодической роли выступала Д. Столярова — актриса удивительно точных, тонких, верных и органических для образа жизненных наблюдений. И думалось: а не вспоминает ли она свою горькую молодость? Вот она подслеповатыми глазами пытается разглядеть — не найдется ли и для нее монета из тех, что бросил жених, одаривая девушек мелочью. Или вот такой эпизод. Предвкушая возможность погулять на свадьбе, приспособливает свой

инструмент сельский музыкант (П. Иванов). А с каким напряженным вниманием следил зритель за поведением Сплетницы в логически точном, актерски сочным исполнении С. Михайловой! И как затихал зал, когда со сцены раздавались душераздирающие причитания матери Сетнера, для которой с гибелью сына погас свет жизни. Великолепно сыграла эту роль Н. Яковлева. А маленькая, почти бессловесная роль батрака Семендея в исполнении И. Иванова—актера молодого поколения — позволяла уже по-новому взглянуть на людей, окружавших Нарспи и Сетнера. Это не покорные, безучастные и безвольные крестьяне, а люди, имеющие собственный взгляд на мир, сочувствующие влюбленным и пытающиеся облегчить их судьбу.

Как видим, в постановке «Нарспи» 1979 года много поучительного. Из всех работ, выполненных в разное время и разными режиссерами, последняя оказалась наиболее плодотворной, творческой. Тем более досадны упущения, неиспользованные возможности. С одной стороны, как мы уже указали выше, спектакль был благожелательно встречен зрителем, с другой — выявил некоторые противоречия в трактовке идейного замысла поэта, образов и в сценическом их воплощении.

Возвращаясь к мысли о богатейших возможностях поэмы для показа ее в сценическом варианте, можно с уверенностью сказать, что гениальное творение классика чувашской литературы еще ждет своего достойного воспроизведения на сцене театра.

Л и т е р а т у р а

1. ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 341, л. 12.
2. *Осипов П.* Хисеплĕ редактор (Письмо редактору).— Сунтал, № 1, 1926.
3. ПА Чувашского обкома КПСС, ф. 1, оп. 11, д. 120, св. 598, л. 18, 1940.
4. *Айман Н.* Четыре пьесы.— Красная Чувашия, 21 сентября 1950.
5. *Молодов И.* Каҫар мана.— Сб. пьес. Чебоксары, 1983.
6. *Павлов Н. С.* Драматические элементы поэмы «Нарспи» К. В. Иванова.— Ученые записки. Вып. IV. Чувашский гос. педагогический институт. Чебоксары, 1956.
7. *Хлебников Г. Я.* Художественное мастерство К. В. Иванова в поэме «Нарспи».— Сб. «Классик чувашской поэзии». Чебоксары, 1966. С. 25.
8. *Иванов К. В.* Нарспи. Перевод Б. Ирнинина. Чебоксары, 1976. С. 16—17.
9. Газ. «Канаш», 26 янв. 1922 г.
10. *Сурла.* «Нарспи».— Сунтал, № 11, 1925. С. 38.
11. *Юман.* Чăваш уяв хушĕ.— Канаш, 1922, 5 февр.
12. *Чĕкес С. (С. Фолин).* Театральный отдел.— Канаш, 1 февр., 1922; *Куракан (Зритель).* «Нарспи».— Канаш, 23 декабря 1923; *Сурла.* «Нарспи» с предисловием к статье С. Фомина.— Сунтал, № 11, 1925; *Куракан (Зритель).* «Нарспи».— Канаш, 22 февраля 1930; *Нямань М.* О «Нарспи».— Канаш, 24 февраля 1930; *Агаков Л., Морковников В.* «Нарспи».— Самра̄к колхозник, 3 марта 1930.
13. *Осипов П.* Письмо редактору.— Сунтал, № 1, 1926.
14. *Зурла.* «Нарспи».— Канаш, 22 февраля 1930.
15. *Сурла.* «Нарспи».— Сунтал, № 11, 1925.
16. *Агаков Л., Морковников В.* «Нарспи».— Самра̄к колхозник, 3 марта 1930.
17. *Тукташ И., Агаков Л.* Большая победа.— Чăваш коммуни, 1941, 25 марта.
18. ЦГАЛИ, ф. 650, оп. 2, д. 1541, л. 2 а, 8.
19. Там же, л. 18.
20. *Сергеев Г., Эхель А.* Творческая победа Чувашского театра.— Красная Чувашия, 2 февраля 1949.

21. Там же.
22. Там же.
23. *Иокар В.* Рожденное жизнью.— Театральная жизнь, № 4, 1958.
24. ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 212, л. 98.
25. *Рубб А.* В поисках своего репертуара.— Театральная жизнь, № 21, 1960.
26. Там же.
27. *Романов П. В.* В стихии народной песни.— Ленинградская правда, 11 сентября 1985.
28. *Машин П.* Из родников фольклора.— Вечерний Ленинград, 12 сентября.
29. *Вишневецкая К.* Постигая характер.— Правда, 27 августа 1981.
30. *Романов П. В.* В стихии народной песни.— Ленинградская правда, 11 сентября 1985 г.
31. Говорят театральные критики. Послесловия к гастролям.— Советская Чувашия, 22 сентября 1985 г.
32. *Романова Ф. А.* «Нарспи».— Советская Чувашия, 18 апр. 1979.
33. *Наумов А.* Гастроли Чувашского драмтеатра имени К. В. Иванова.— Театр, 1981, № 12, с. 38.

