

Станислав Александров

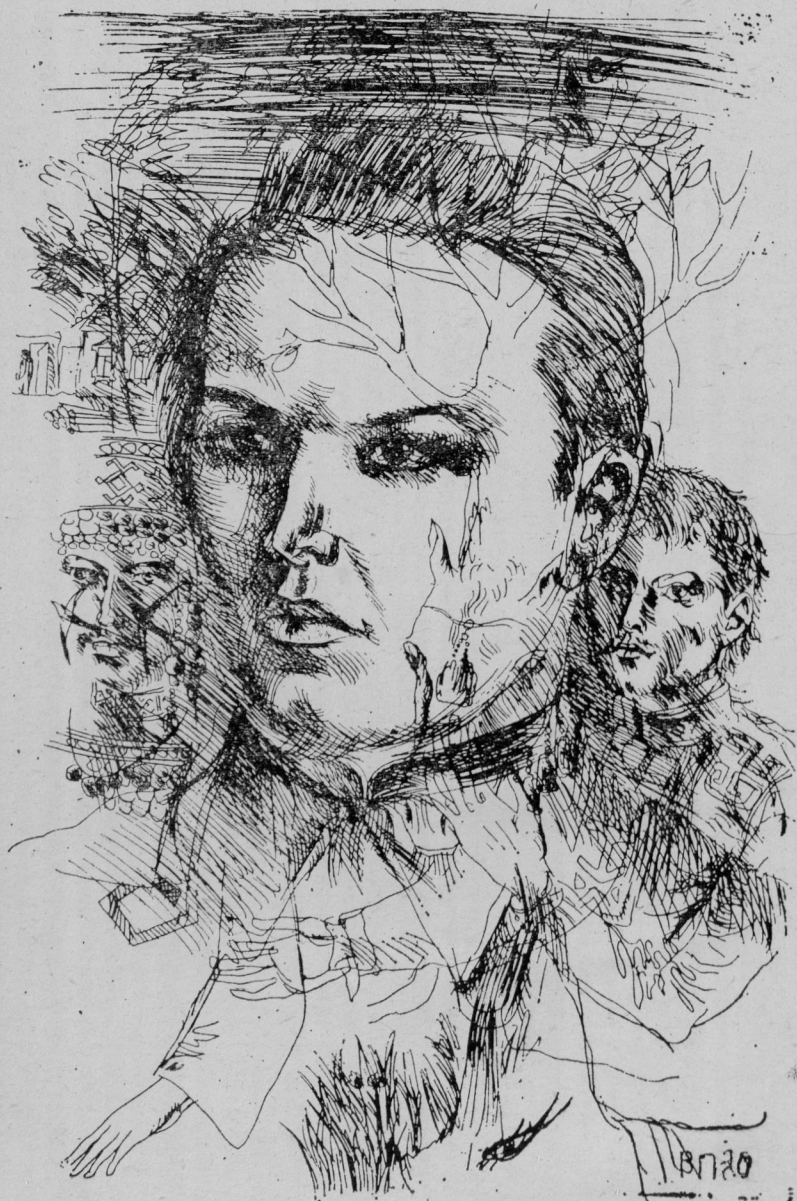
Поэтика

Константина Иванова



*Чувашскому поэту
Геннадию Айги посвящаю.*

Автор

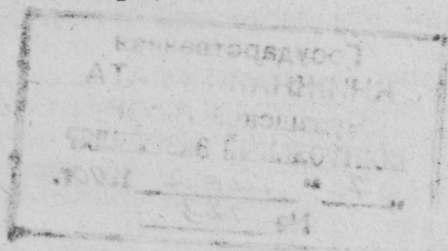


Станислав Александров

Поэтика

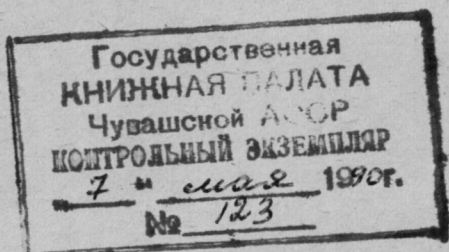
Константина Иванова

Вопросы метода,
жанра, стиля



Чебоксары
Чувашское
книжное
издательство
1990

ББК 84 Чув 7
А 46



Александров С. А.

А 46 Поэтика Константина Иванова. Вопросы метода, жанра, стиля. Чебоксары. Чувашское кн. изд-во, 1990.— 192 с.

В книге впервые в чувашском литературоведении дается системный анализ художественно-выразительных средств поэтики Константина Иванова-Прта и их идейно-функциональной роли в конкретных произведениях — «Нарспи», «Раб дьявола», «Железная мялка», «Вдова» и др. Творчество поэта рассматривается в контексте достижений и идейных исканий мировой эстетической мысли.

ББК 84 Чув 7

А $\frac{4603020102-056}{М 136/03/-90}$ 43—90

ISBN 5-7670-0399-8 © Чувашское книжное издательство, 1990 г.

От автора

В данной работе мы намеренно сосредотачиваем основное внимание на анализе поэтики поэмы-предания «Нарспи». Остальные произведения К. Иванова-Прта привлекаются для выявления наиболее общих особенностей художественного мышления писателя.

Творчество классика чувашской литературы рассматривается под различными углами зрения — с позиций художественного метода, жанра, стилевых особенностей. При этом мы вынуждены цитировать один и тот же текстовый материал (к примеру, начало поэмы «Нарспи» исследуется под углом зрения мифологической и реалистической концепций мира, в аспекте эпического жанра и проблемы «точки зрения»).

Выражаю глубокую признательность литературоведу Г. Я. Хлебникову-Шанару, ознакомившемуся с рукописью работы и высказавшему ряд замечаний, а также художнику Праски Витти, любезно представившему свои картины для оформления книги.

Буду благодарен всем, кто выскажет критические замечания по поводу проблем, затронутых в исследовании.

Истоки

Ускоренное развитие общественного сознания в условиях окончательной ломки патриархальных отношений и неуклонного упрочения отношений капиталистических в Чувашии наложило заметный отпечаток на функционирование литературы XIX — начала XX в. Эта ломка общественного сознания не могла не отразиться на духовной культуре и поэтике чувашской литературы данного исторического периода.

Середина — конец XIX века. Молодая чувашская словесность с упоением постигает достижения мировой художественной мысли. Этому во многом способствует система образования, даваемая в Симбирской центральной чувашской школе, которая явилась для юной чувашской интеллигенции поистине Альма матер. Позже на праздновании восьмидесятилетия И. Я. Яковлева А. В. Луначарский назовет его школу «источником Возрождения всей чувашской культуры».

Яковлевское учебное заведение, готовившее учителей для чувашских школ, по существу, выполняло функции учительской семинарии (кстати, впоследствии, в 1917 году, оно будет удостоено этого статуса). Яковлев дает своим питомцам широкое европейское образование, открывая перед ними возможности для приобщения к вершинам знаний и совершеннейшим образцам мировой эстетической культуры. Поэтому не случайна та высокая оценка, которая давалась выпускникам яковлевской школы при поступлении ими на службу или в другие учебные заведения. Сам Яковлев в «Воспоминаниях» пишет следующее: «Главное мое внимание было обращено в течение 50 лет на Симбирскую чувашскую школу как на учебное заве-

дение, откуда должен был исходить свет, разгонявший тьму, висевшую над родным мне чувашским народом (...). Симбирская чувашская школа... с течением времени сделалась бы справочным центром по разного рода вопросам, связанным с жизнью чувашей, и с переводческо-издательским делом, а также складочным местом изданий на чувашском языке»¹. Столь скромная оценка задач, стоявших перед школой, далеко не соответствует реальной ее роли в жизни народа. Впрочем, все это осознавалось самим Яковлевым. Более того, он мечтал о преобразовании учительской школы в университет и не просто мечтал, а материализовывал эту мечту: «Несколько лет тому назад,— вспоминает Яковлев,— 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»². Но это была отдаленная перспектива, до этого он направляет в Петербург один проект за другим о том, чтобы его учебное заведение было переименовано в учительскую семинарию, что должно было привести к некоторому изменению в программах, штатах, окладах преподавателей и т. п.³. 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. Новый этап травли патриарха чувашской культуры, обвинение его в сепаратизме и национализме не позволили сбыться многим начинаниям И. Я. Яковлева⁴.

Благодаря просветительской деятельности И. Я. Яковлева, в начале нашего столетия среди чувашей-мужчин было 18% грамотных, среди женщин — 4—5%, причем эти люди могли не просто читать и писать, но владели знаниями по основам наук — биологии, математике, обладали сельскохозяйственными знаниями и т. п., т. е. чуваша в тот период были одним из наиболее культурно развитых народов царской России (по переписи 1897 года среди киргизов было всего 0,6 грамотных, среди туркмен и якутов — 0,7, среди узбеков — 1,6)⁵.

¹ Яковлев И. Я. Воспоминания. Чув. кн. изд-во, Чебоксары, 1982. С. 172.

² Там же. С. 227.

³ Там же. С. 227.

⁴ Там же. С. 227—228.

⁵ См.: Воронов Н. В стране красно-белых сурбанов.— Журн. «Волга», 1978, № 5. С. 181.

Явление Яковлева народу было предопределено объективными предпосылками — тем, что *мифологическое сознание* этноса, которое в определенной мере регулировало общественное бытие народа, стало тесно ему. *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 всех народных страданий — сирота, пастушок, землемер...

Искусствовед Н. Воронов пишет, что чувашская нация к этому времени «как бы стремилась пробудиться от той вековой спячки, в которую ее повергло татаро-монгольское нашествие, а позже угнетенное положение при царизме... А о том, что потенциальные культурные силы (у народа.— С. А.) были, свидетельствует не только чувашский фольклор, богато развитое народное искусство, но и наличие в прошлом таких деятелей общероссийского масштаба, как, например, архитектор Петр Егоров — создатель знаменитой решетки Летнего сада в Петербурге, Успенской церкви в Пярну, соавтор и строитель Мраморного дворца в Петербурге и ряда других зданий. Нельзя не упомянуть и об известном отечественном востоковеде Никите Бичурине (Иакинфе) — авторе русско-китайского и маньчжуро-китайского словарей, а также одной из первых обстоятельных историй Китая»¹.

Конец XIX — начало XX века для Чувашии был переходной эпохой, для которой характерна ослабленность внутривидовых общественных связей. Теперь уже нет в обществе той монолитной стабильности, что была характерна для общественного сознания прошлого. Центральная проблема второй половины XIX века в Чувашском крае была связана с появлением на исторической арене примет капитализма и постепенного ухода в прошлое феодально-родовой социальной организации общества. Этот конфликт двух исторических тенденций, в свою очередь, оказывается связанным с тем, что в человеке начинает усиливаться *личностное, индивидуальное* начало. Все это не могло не сказаться на развитии чувашского искусства данного периода.

¹ См.: Воронов Н. В стране красно-белых сурбанов. — Журн. «Волга», 1978, № 5. С. 181—182.

В чувашской литературе XIX века практически одновременно существуют и действуют 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» и т. д.

Очевидно, не обо всех художественных системах следует говорить как о сложившихся и пустивших корни в чувашскую действительность, т. е. говорить как о художественных методах. Положение дел в чувашской литературе середины и конца XIX века можно охарактеризовать как *литературу на перепутье*. Чувашские писатели словно бы стремились «перенять» стили, существовавшие в различные исторические периоды в западной литературной «моде», как бы желая «померять» на себе, на своей действительности образцы, свойственные разным этапам развития мировых культур. Особенно пристально они наблюдают за соседней русской культурой. Впрочем, в самой русской культуре XIX век был целой эпохой, именно это столетие демонстрирует ускоренное прохождение европейского художественного образования. Явления классицизма, сентиментализма, романтизма, а также реализма с вершинными для всей мировой литературы достижениями выпали на долю XIX столетия русской истории, тогда как в литературах Западной Европы они занимали значительно более продолжительное время. Еще более кратковременным и интенсивным было «европейское образование» в чувашской литературе, поскольку она пользовалась опытом западных и русской литератур как бы в «снятом» виде — в образе рационального знания.

Своеобразным откликом на культурную ситуацию конца XIX — нач. XX века явилось творчество К. Иванова-Прта, автора поэмы «Нарспи».

Работа над переводами «Псалтыри» и других религиозных текстов по просьбе И. Я. Яковлева играла большую роль в формировании мировоззрения писателя. Национальные истоки характера родного народа становятся более явственными и осознанными, когда выявляются через постижение мифомышления народа иной культуры.

В формировании личности К. Иванова-Прта значительную роль сыграло его увлечение живописью. Оно было настолько сильным, что молодой поэт начинает серьезно готовиться к поступлению в Академию художеств. Помимо

этого, он занимается фотографией. Многие эпизоды из жизни яковлевской школы дошли до нас благодаря К. Иванову, причем снимки, выполненные им, отличаются высоким профессионализмом. Он серьезно увлекается столярным ремеслом, резьбой по дереву.

К. Иванов в стенах «яковлевской школы» много читает, стремясь постигнуть все духовные богатства русской и западно-европейской культур. Д. Петров-Юман вспоминает о своих встречах с поэтом: «Когда я говорил с Кестентином, разговор всегда переходил на тему мировой литературы. Помню, часто спорили о «Божественной комедии» Данте, о «Фаусте» Гете. С возрастом Кестентин начинает еще больше интересоваться произведениями мировой поэзии. Когда был моложе, он больше интересовался Пушкиным и Лермонтовым. Помню, как однажды я читал ему «Чайльд-Гарольда» Байрона. В другой раз он пришел ко мне с «Историей славянских литератур» Пыпина».

Шестнадцатилетний юноша, выезжая домой на каникулы, записывает семейные предания и воспоминания стариков-односельчан, тексты наговоров, языческих молений. Все это впоследствии наложит заметный отпечаток на художественное творчество К. Иванова, его понимание национальной самости народа.

В 1907—1908 гг. поэт создает целый ряд оригинальных произведений: трагедию «Шуйттан чури» (Раб дьявола), поэмы «Тимёр тылă» (Железная мялка), «Тăлăх арăм» (Вдова), завершает поэму-предание «Нарспи». К 40-летнему юбилею Симбирской чувашской учительской школы К. Иванов пишет стихотворение «Хальхи самана» (Наше время), в котором весьма своеобразно, через образ героя-рассказчика, оценивает деятельность И. Я. Яковлева на ниве просвещения родного народа. В 1908 году в Симбирске издается книга «Чăваш халлапĕсем» (Сказки и предания чуваш), в которой впервые публикуются и произведения молодого поэта.

Последние годы жизни, а прожил он недолгие 25 лет, поэт усиленно занимается живописью, лепкой, массу времени уделяет переводам религиозных текстов, подготовке и изданию учебной литературы для чувашских школ. Здесь К. Иванов реализовывает себя и как художник, и как переводчик, и как редактор, он же — составитель, корректор. Поэт готовится к созданию либретто для оперы «Нарспи», переводит «Песнь песней», пишет декорации к сценам из оперы «Иван Сусанин».

Осенью 1914 года К. Иванов, заболев туберкулезом, уезжает к себе на родину. 13(26) марта 1915 года в возрасте 25 лет он умирает.

Основным произведением поэта является поэма «Нарспи». В ее основе лежит судьба самой красивой девушки в Сильби — Нарспи. Она любит Сетнера, у которого все-то богатство — конь-аргамак, пара сильных рук да сердце гордое, да мать-старушка, да избушка ветхая. Но не быть Нарспи его женой. Мигедер выдает свою дочь за Тахтамана, человека не молодого, но богатого. Чуждый муж да побои за былой побег с Сетнером — вот что ждет непокорную, гордую Нарспи в далекой 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 достается ей. Вскоре всесильный рок отнимает его у Нарспи: ночью Сетнер бросается спасти ее родителей от разбойников и погибает. Она уходит из жизни следом. И до сих пор в Сильби помнят ее грустные песни.

Такова фабула поэмы. Но произведение несводимо к событийной канве. Образы его, содержание многозвучны, полифоничны. В «Нарспи» мы имеем беспримерный случай взаимодействия различных художественных систем (методов): мифа, ренессанса, романтизма, 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 сознания. Во-вторых, следует иметь в виду готовность к освоению системы эстетических ценностей Запада чувашским (восточным) сознанием. Последнее было предопределено существованием Яковлевской педагогической системы.

В «Нарспи» данный момент раскрывается как диалектическое взаимодействие *мифологического* начала поэмы (система ценностей культуры языческого Востока) с *эстетическими системами* ренессанса, романтизма, реализма как явлениями, привнесенными западной культурой.

Яковлевская школа явилась для молодой чувашской интеллигенции истинной Альма матер, что было «чуваш-

ским окном в Европу». Она давала своим питомцам, помимо знаний по русской культуре, широкое европейское образование, открывая тем самым возможности для приобщения к вершинам знания и мировой эстетической мысли.

Многие молодые литературы шли от фольклора к постижению реалистического метода, его опыта и возможностей. При этом в реализме виделся весь богатый конструктивный художественный опыт всех предыдущих эстетических систем, начиная от древнегреческого наивного реализма, кончая ближайшим историческим соседом реалистической системы — методом романтизма. Отсюда (по закону достижения большего эффекта с наименьшей тратой сил) все внимание обращено было к методу, синтезировавшему художественные богатства предыдущих эпох — реализму. И потом, сама действительность в ее революционном развитии более глубоко и верно отображалась именно в зеркале реализма.

Чувашская художественная мысль могла себе позволить проявлять практический интерес к предыдущим эстетическим системам, причем не просто как к явлениям переходным, к анахронизму, а как к явлениям, которые необходимо «покорить» и освоить. 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»¹, суетность, непостоянство капиталистической действительности порождает внутреннее противоречивое, антиномичное восприятие мира барокко. Стремление найти разумное оправдание данной эпохе вызвало к жизни классицизм; непримиримая война остаткам феодализма, оформление новых идей в идеалы общества буржуазной демократии с его лозунгами прогресса, равенства, свободного развития личности — эту задачу 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

¹ Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. С. 66.

систем так или 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 эволюции художественных систем в чувашской литературе было связано, во-первых, с их одновременным существованием, во-вторых, с активным взаимодействием этих систем с мифологическим сознанием.

Исследователь русской литературы Т. Родина, анализируя творчество Достоевского, отмечает: «Всем художественным построением своих произведений, главной их идеей Достоевский разрывает их замкнутость в изображаемом времени. Он находит такую структуру, внутри которой время теряет свое повествовательно-бытовое качество и выступает в новых аспектах: прошлое и будущее подключаются к настоящему как начало и продолжение. Прообразы современных противоречий выступают из глубины веков, как вечно действующие источники терзающего мир зла»¹. Нечто подобное мы видим и у К. Иванова. Стремление разорвать «замкнутость времени» проявляется в жанровой характеристике произведения — *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 ренессансную, романтическую, просветительскую, мифореалистическую 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 исто-

¹ Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма.— М., 1984. С. 151.

рии человечества продолжалось века и тысячелетия, в жизни отдельного человека занимает всего несколько лет»¹. Ситуация аналогична нашей.

Об историзме поэмы

В поэме собственную мифологическую концепцию следует отличать от мифологической концепции, существующей в системах ренессанса, романтизма, в просветительской и реалистической эстетических системах. Здесь она представлена в усеченном и, как правило, подчиненном и удобном для данной системы виде.

Такой подход помимо аналитического разграничения «мифологических кругов» поэмы предполагает выделить как самостоятельный момент своеобразное функционирование категории историзма. Мифомышление как самостоятельная система произведения имеет своим «прототипом» отражение общественного сознания добуржуазной эпохи. В европейских культурах общественное сознание ренессанса было предвестником капитализма в экономике и буржуазных отношений в обществе. Выше отмечалось, что начальный этап развития капитализма отражается в системах просвещения и романтизма, эпоха реализма совпадает с окончательным упрочением ведущего положения буржуазии в социально-экономической жизни общества. И 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 чувашском — благодаря опыту европейскому и русскому — он был значительно интенсивнее, уместившись в основном во вторую половину 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 мировидения. Однако в художественной ткани «Нарспи» большое место занимает именно ренессансная концепция действительности, что

¹ Кедров Б. М. О великих переворотах в науке. — М., 1986. С. 10—11.

справедливо отмечал видный исследователь чувашской литературы Г. Я. Хлебников-Шанар. Для К. Иванова ясно, что к ренессансу восходят истоки и романтизма¹, и просвещения, и реализма.

Выделение изображения бунта личности против оков коллективно-мифологического сознания, что лежит в основе «Нарспи», само по себе еще ни о чем не говорит, потому что такое могло произойти и в шестнадцатом, и в семнадцатом, и в восемнадцатом веках. Более того, автор намеренно стремится уйти от исторической привязки событий своего произведения: в поэме мы не видим примет конкретно-исторического времени. «Нарспи» соответствует жанровому наименованию «предание» (впервые произведение публикуется в книге «Сказки и предания чуваш»). При чем речь должна идти 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 концепции ренессансной, признающей самоценность человеческой личности, нахождение системных примет этих концепций позволяет косвенным образом выявить историзм произведения. Поскольку ренессансное восприятие действительности — это, по сути дела, предбуржуазное, и поскольку эта 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 дает повод говорить о приметах капитализма, которые непременно должны нести раскол в коллективно-мифологическое сознание.

Реализм поэмы² имеет место в связи с вниманием писателя к психологическим деталям, наличию развернутой психологической мотивировки поступков героя, вплоть до изображения внутреннего монолога, а также социальных мотивировок поступков героев. Помимо этого, о наличии

¹ Анализ произведения под углом зрения романтического метода посвятил ряд своих работ критик и литературовед Ю. М. Артемьев, он же выявляет некоторые мифологические элементы, свойственные поэме.

² Реалистическая концепция поэмы выделяется И. Сутягиным, М. Сироткиным, Н. Ивановым, целым рядом других исследователей.

реалистической концепции действительности говорит тот факт, что здесь мифологическая, а также ренессансная системы на орбите «авторского знания» выглядят в значении художественного приема, условностей искусства, т. е. образу автора тесны рамки этих систем и он, видя ограниченные их возможности, выходит на уровень реалистической типизации. Здесь мы должны отметить особое отношение писателя к реалистической концепции действительности. Автору приходится отказаться от принципа исторической конкретности, присущего реализму XIX века. С одной стороны, это было вызвано задачами создания органической художественной формы (историческая конкретность перечеркивала бы как мифологическую, так и эстетические концепции действительности — ренессансную, романтическую, просветительскую, абсолютизируя лишь права реалистического восприятия действительности; историческая конкретизация повествования противоречила бы жанровому наименованию произведения), с другой стороны, полная победа реалистического художественного метода в европейских литературах связывалась с упрочившимся положением буржуазии, что не мог не брать во внимание К. Иванов.

Таким образом, художественный метод К. Иванова «Нарспи» — 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 художественного метода К. Иванова историческая конкретизация не является целью произведения, она должна идти от читателя, от выбранной им системы эстетических, а значит, свойственных тому или иному времени ценностей.

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 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 ни в морфологическом, ни в физиологическом плане развития человеческого зародыша далеко не идентично повторяются рыбоводные, пресмыкающиеся и млекопитающие первообразы.

Искусство также рождается многократно и в онтогенезе, и в филогенезе¹. Рождаясь в онтогенезе, оно также в сокращенной программе способно повторить черты своего исторического 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», всецело опирается на него, а тот, в свою очередь, на раннеследующий, то писателю не имеет смысла выделять предшествующие исторические структуры эстетических систем.

В «Нарспи» мы имеем особый случай. Здесь именно на уровне выделения исторического развития искусства и выявления наиболее существенных эстетических систем и строится художественный образ.

Обратим внимание лишь 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 они глупы, непросвещенны: «ашшё-амаш ухмахран пётрё хуйх-суйх-пах».

С позиций социальной логики развития характера Мигедер не в силу того, что он глуп, выдает дочь за богатого Тахтамана (такое объяснение свойственно просветительской концепции), а в силу своей социальной природы первого богача окружи не может поступить иначе — данная интерпретация присуща реалистической концепции поэмы. В мифологической концепции необходимость оправдания поведения Мигедера, вопрос о причине его поступка не возникает: Нарспи должна подчиниться законам обычая, смилив при этом свой нрав, что еще больше упрочивает нерархическую природу мифа.

В ренессансной концепции мира вообще не возникает

¹ См. *Борев Ю. Б.* Проблема происхождения литературы и искусства. В кн.: *Контекст*, 1984, М., 1986. С. 89.

вопрос о причинах поступка Мигедера — важно только то, что он так поступает и тем самым ломает гармонию счастливой жизни Нарспи. В романтической концепции личность обязательно должна быть непонимаемой обществом. Романтизм берет из мифа момент взаимодействия индивидуального и коллективного, но в противовес мифу становится на защиту поправленных прав индивидуальности против вековых обычаев.

Лишь реалистическая концепция берется дать конкретную как социальную, так и психологическую мотивацию поступка отца, объясняя его поведение следованием логики социальных условий.

Мотив власти денег здесь подается именно в русле реалистической концепции, хотя можно было бы дать и под романтическим углом зрения, как в «Рабе дьявола». Если для романтизма характерен интерес к разладу между идеалом и действительностью, то реализм берется объяснить этот разлад, связывая его рассмотрение с социальным контекстом.

Миф в художественной системе ПОЭМЫ

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

В интересной книге В. Г. Бахура «Это неповторимое «я» автор проводит аналогии между микрокосмом, нашим человеческим «я» и макрокосмом. «В нашем «я», — пишет ученый, — словно сконцентрирована вся история эволюционного развития живых существ, их психики, да и становления человеческой цивилизации»¹. И далее: «Микрокосм каждого «я» — это отражение Макрокосма»².

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»³.

¹ Бахур В. Г. Это неповторимое «я». М., 1986. С. 181.

² Там же. С. 182.

³ Мифы народов мира. Энциклопедия, т. 2, 1982. С. 161.

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»¹. И все же эстетическая «образованность» литературных жанров не служит препятствием тому, чтобы время от времени обращаться к своим мифологическим корням — к единому источнику человеческой культуры, науки, искусства. Лишенное художественно-условной чопорности и видящее мир в первозданной его 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, находит, следовательно, еще на одну ступень выше».

Материалом литературы служит слово, оно 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 прошлого языка, оно формировало *систему* в языке. 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 удастся 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, удивля-

¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 223.

ется своим «первооткрытиям» кладов забытых значений; захороненных в слове. Теперь литература интуитивно создает, 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 одушевить Ветхий завет. Тот же миф высветил и вдохновил антропоцентризм ренессанса. Мифологический источник утолял жажду неуемного романтизма, он же питал корни древа Просвещения, к нему обращались писатели-реалисты 19 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 *мифологическую концепцию произведения*.

Мифологическая система поэмы является составной частью художественного целого и выявляет себя в значении условного приема. Взаимодействие *мифологического* и *художественного* начал в поэме проявляется в формах: 1) противоборства и подчинения части целому; 2) отношения между частями, а именно: мифологической системы с системой ренессансной структуры, с романтической, просветительской и реалистической концепциями действительности, содержащимися в «Нарспи» (каждая из них в поэме предстает в значении относительно автономной эстетической системы).

Мифологическую концепцию поэмы в связи с этим 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.

В «Нарспи» два мироощущения: *мифологическое* и *индивидуально-художественное*. Эти два пласта поэмы контрастируют и взаимопроникают друг в друга, они взаимодействуют как противоположности и единятся, как части одного художественного целого.

Главная идея поэмы — бунт индивидуальности. Этот бунт находит проникновение в различные структурные образования, пронизывая как вертикальный, так и горизон-

тальный художественные срезы, как событийное, так и жанровое развитие произведения. Поэма предполагает единство лирического и эпического начал. Впрочем, единство здесь относительно, их борьба абсолютна. Данный момент отражается и на отношениях мифологического и художественного типов повествования, с присущими каждому из типов своими закономерностями. Мифологический мир, который содержится в *русле* авторского индивидуально-художественного мира, оказывается *побежденным*, освоенным им, подверженным отбору и обработке, и лишь в таком виде он предстает в *авторском мире*. Однако авторский индивидуально-художественный мир, торжествуя победу над фольклорным, не отрицает его нигилистически, он вбирает в себя все богатство этого мира. Бунт индивидуального начала направлен против эпического элемента формы, о чем подробнее будем говорить ниже.

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 таких 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 Нарспи. То не просто случай, то провидение, то глас мести возмущенного Древа жизни, призывающего к ответу бунтарей (вспомним предсказание старика-знахаря). Но природа, желая быть справедливой, уносит с собой и виновников мучений и несчастий Нарспи — Мигедера со

* «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.

своей старухой. Глас провидения вначале услышал *старик-юмӑҫ*: Сетнер должен уйти первым. Нарспи это услышала в лесу. Природа оправдывает ее любовь, дарует прощение, но все же в ее глубине черная птица смерти каркает голосом Тахтамана, ищущего душу Нарспи. Не случайно от поступка Нарспи содрогнулась вся природа. Природа здесь подобна мудрому Древу жизни.

Древо противится произволу личности, ибо неуправляемая индивидуальность таит угрозу его канонам, подрывает их, низвергает в бездну относительности, необязательности.

Древо мстит посягнувшим на его право законодателя жизни.

Свобода, за которую ратует личность, основывается на неприятии общего. Для Нарспи быть как все, покоряться воле мужа означает быть несчастной. И она готова пойти против всего мира в лице обычаев чувашских.

Сетнер говорит, что он может убить злодея, но тогда весь мир будет против него («Унран усал тӗнче 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, поставит 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, а также люди, живущие рядом, готовы понять их. Но не оправдать. Природа, сильбияне никогда не пойдут на то, чтобы это исключение превратить в правило, чтобы подобные поступки стали законом.

Оправдание должен принести читатель. Оправдание через *катарсис*.

Древнее единство значений слов «красота» и «мир», исходящих со ствола лексемы «космос»¹, не случайно. Мир души человека, построенный по принципам организации космоса, прекрасен своей уравновешенностью, гармонией частей.

В мифомышлении разрушение душевного равновесия,

¹ В древнегреческом языке «космос» означает понятие «красота», «мир».

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

Лишь Ренессанс, пришедший на смену мифологическому сознанию, учит лояльно относиться к подобному поведению человека. «Возрождение оторвало человека от пуповины группы и наделило его индивидуальными чертами,— справедливо полагает М. Барг.— Субъективность перестала стыдиться. Петрарка пишет о своих страданиях, желаниях, счастье, экстазе»¹.

Но и Ренессанс еще не готов признать резкое разрушение ценностей в душе человека нормальным состоянием. Для него предпочтительнее *постепенное* движение человеческой натуры по направлению к переходу в другое качество, 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 первоначально 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.

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, а далее и восхищение ее решимостью предполагает подключение системы ценностей вначале ренессанса, а позже романтизма. Таково оригинальное эстетическое решение образа в «Нарспи»,— и далее его устремленность к вершинам реализма, и покорение этих вершин, и возвращение на спиральном витке постреализма к мифу — вот в чем загадка феномена «Нарспи». Одновременное — в рамках одного произведения — сосуществование различных

¹ Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма.— М., 1987. С. 238.

художественных систем предполагает их противоборство.

Фактически в «Нарспи» имеет место изображение исторического 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 повод 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 элементов и выделяемой от этого «художественной энергии».

Л. Колобаева применительно к русской литературе XX века предлагает принципиально разграничить понятия «человек» и «личность»¹. Она отмечает, что человек «представляет собой одновременно и объект и субъект жизнедеятельности». В значении объекта жизнедеятельности выступают те факторы бытия, которые заставляют вести себя так, а не иначе, обуславливают и формируют его судьбу, то есть «все то, что оправдывает» человека, снимает с него вину». Говоря о субъекте жизнедеятельности, Л. Колобаева имеет в виду все зависящее от самого человека как личности, т. е. все то, «чем можно измерить собственную долю вины, ответственность за нее и личную ценность»². Категория же личности обязательно должна нацеливать на то, чтобы увидеть, понять, охарактеризовать, расценить человека именно со стороны его активности³. При этом исследовательница опирается на известную работу Ю. Г. Кудрявцева «Три круга Достоевского».

Следует прямо сказать, что вся история литературы —

¹ См. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе 19—20 веков. — В кн.: Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, № 2, 1987. С. 7.

² Там же. С. 7.

³ Там же. С. 7—9.

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 начинает отражать столкновения *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»¹. Личность никогда не будет представлять закрытую систему ценностей, она всегда открыта для движения вперед, всегда неудовлетворена 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, закона динамического равновесия. Но в том и состоит порядок: абсолютное единство здесь недостижимо, единство между сущностью и существованием никогда не бывает тождеством.

Человек, по словам К. Маркса, — «свернутое общество», он является таковым, поскольку общество есть «развернутый человек».

А. Аверьянов в книге «Система как эстетическая категория» очень тонко анализирует диалектику развивающейся системы. Он пишет: «Система, вступившая в период зрелости, одновременно становится развитым элементом другой высшей системы». Автор далее ссылается на слова Гегеля: «...плод развития... есть результат движения. Но поскольку оно есть лишь результат одной ступени, оно, как последнее этой ступени, и есть вместе с тем начальный пункт и первое другой ступени развития... Материя, которая, как развитая, обладает формой, есть в свою очередь, материя для новой формы»².

Человек и природа, их единство свойственно мифомышлению. Ренессанс в «Нарспи» вырывает человека из мифа. Это не значит, что тот порывает с мифом — на человеке отпечаток начального формирования природой. Итак,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 46. Ч. 1. С. 476.

² Аверьянов А. Н. «Система как эстетическая категория». М., 1981. С. 144.

человеческое начало в поэме, пользуясь определением А. Аверьянова, «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»¹. 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 — это было своеволие 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 «Тăхтамана... вѣлерем» (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, осознания преступления, с другой — мотивация свободы. И в этом динамичность равновесия романтического характера. Свобода, жажда тех нескольких мгновений счастья с любимым предотвращают ее от свершения суда над собой (потенциал необходимости). Это пример диалектического взаимодействия элементов развивающейся системы. Но поскольку в художественном явлении время реконструируемо, поскольку 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 текста. Также ренессансный образ, перешедший на орбиту романтического, не исчезает бесследно. Все это позволяет рассматривать произведение, как выше уже декларировалось, в значении «системы систем».

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 562.

Мифологическая система в поэме „Нарспи“. Сакральный мир Сильби

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 «Силпи ялёнче» (В Сильби), причем в первой же строфе налицо упоминание селения:

Пуш уйăхăн вĕçĕнче
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*¹. Это 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 праздника².

Сильби в этом плане является средоточием максимума сакральности. Еще раз обратим внимание на первые строчки произведения. Точкой начала отсчета времени является конец марта — промежуток между концом холодного сезона и началом теплого, т. е. время, несколько *предшествующее акту творения*. Данный момент прекрас-

¹ 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.

² Турсунов А. Человек и мироздание. Взгляд науки и религии. М., 1986. С. 15—16.

но отражает семантика 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 «незначитой» природы. В то время как современное восприятие выделяет мифологический архетип образа как подтекст, как художественную *игру*, поэтому мы видим миф не в чистом виде, но миф как *прием*. «Автор первичный», оперирующий мифологическим уровнем повествования, поддерживающий данный принцип мировосприятия, заставляет нас выделить мифологическую концепцию поэмы. Для «автора вторичного»¹ 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-хёвел*. Связь между светилом, дающим жизнь 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 пётнёрен,
Тухать курак şап-şара
Хёвел хыта хёртнёрен.

Горы и долины черным-черны
Оттого, что снег растаял,
Выходит трава густым-густа
Оттого, что солнце ярко жгет.

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 Сильби².

¹ Под «автором первичным» мы склонны видеть «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.

² По наблюдениям лингвиста Н. И. Егорова, в чувашских мифах солнце в течение дня объезжает землю, устранивая на ней свой миропорядок. Нарушители порядка караются матерью солнца.

В других поэмах автор отказывается делать солнце созидающим центром повествования. В поэме «Тăлăх арăм» (Вдова) мы встречаем следующее описание солнца:

Ылттăн хёвел савăнмасть,	Золотое солнце невесело,
Сутă куна сутатмасть:	Белый свет не золотит:
Пелёт айне пытанать,	Прячется за тучей,
Хай суттинчен вăтанать.	Стесняясь света своего.

Здесь солнце иллюстрирует состояние вдовы, узнающей о гибели мужа. Его восприятие связано с событийным началом, тогда как в «Нарспи» мы видим, что за солнцем закрепляется активное житнетворящее 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 куçсулёпе йёрет
Иртнё куншăн хуйхăрса.

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

Путăксемпе, варсемпе
Сёмёрёлсе шыв кёрлет.
Анчах мёнле йёрсен те,
Хёвел хёртнёсем хёртет.

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

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

Килчё ыра суркунне,
Килчё, ячё ашăтса.
Хёвел савать тёнчене,
Хёл айхинчен вăратса.

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

Упоминание *тёнце* (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, застывая в пространственно-временном единстве, для мифологического сознания сильбиян выступают в значении Древа жизни (о чем скажем далее).

В описании селения употребляются эпитеты «пуян ял» (богатая деревня), «асля ял» (древнее селение), «Силпи чаваш 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 Нарспи с нелюбимым мужем. Для героини Хужалга так и осталась *чужой*. В этом плане примечательны следующие строки:

Хёвел тухать, улахать
Сўллё тусем таррине,
Хай сүттипе ашәтәть
Ташти-ташти сёрсене.
Сак суллахи ыра кун
Хушәлкәна та савать...

Солнце восходит, забирается
На гор высокие вершины,
Своим теплом согревает
Дальние-дальние страны.
Этот добрый летний день
И Хужалгу приветствует...

Чувашское «ташти-ташти сёрсене» несколько емче использованного нами слова «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 «Хушйalkана 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» потому 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* постижения этого пространства и на данный момент не в состоянии его *объяснить*. Неизвестность пугает нас *неопределенностью*: мы не способны определить *порядок* данного пространства, т. е. не обладаем тем знанием, которое необходимо для того, чтобы *приспособиться* к но-

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

В чувашском языке значение слова «освоение» передается словом *хăнăхса ăитни* — букв.: *обвыкнуться*. Подчеркнем: русское «освоение» обозначает приспособление обстоятельств к жизнедеятельности личности, или же осмысление, понимание закономерностей построения обстоятельств во имя дальнейшего их активного преобразующего действия; чувашское *хăнăхса ăитни* — 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. «*Ăичĕ ютăн аллинче, ăичĕ юта, ют ăĕре парса ятăр мĕскĕне*» (В руки семижды чужого человека, на чужбину, семижды чужую, отдали вы 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 неоднократное повторение: «*Ăĕнĕ ăын та Нарспи кин пĕрмаях вăл хуйхăрат*» (*Новый человек* да Нарспи-невестушка постоянно она горюет).

В «Железной мялке» младшая невестка упрашивает старуху:

Апай, яр-ха хăнана,
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 покорилась обстоятельствам новой жизни: «*Куĕ-пуĕ пит йăваш*» (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 — *хăнана* (в гости). И вот невестка готовит

в дорогу *юсман*, что сопровождается таким рассуждением автора:

Хăвăр пĕлетĕр: юсман,
Ырăсене асăнса,
Вĕрсе-сурса пĕçерсен,
Пит хăватлă япала.

Сами знаете: весьма
Чудодейственен юсман,
Испеченный с наговором,
С поминаньем добрых тора.

Пирĕн ялта яланах,
Инçе çула кайнă чух,
Усал-тĕсел тивесрен
Юсман чиксе каяççĕ.

В стороне моей всегда,
Если надо ехать вдаль,
Чтобы быть от зла сохранным,
В путь с собой берут юсманы.

(Пер. П. Хузангая)

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 другое слово, приближающееся к русскому «освоение» с его активно преобразующим началом — *алла илли* (букв. взять в руки, обуздать). Это значение подходит для характеристики состояния Нарспи, решившейся на убийство мужа-злодея. Она отказывается приспособливаться к обстоятельствам новой жизни в доме мужа, как того требуют законы «старины 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 слова «освоение» — *хăнăхса çитни* и *алла илли* применительно к ситуации Нарспи несут на себе отпечаток желаемого и нежелаемого в поведении героини.

Вот Нарспи, обезумевшая, бежит от деяний рук своих:

Пўртри сĕтел-пукансем
Хăратаççĕ арăмне,
Пайтах пăхрĕç шеллесе
Хуçин сивĕ виллине;

И в избе стол, стулья
Страшат жену,
Долго с жалостью смотрели
На холодеющий труп хозяина.

Анчах сĕрле пулчĕ те,
Сĕм хупларĕ пўрт ашне,
Хăйĕн вăрам аллипе
Хăратать вăл Нарспие.

Но вот настала ночь,
Тьма взяла в полон нутро избы,
И своей рукою длинной
Пугает она Нарспи.

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, предшествующую

щее этим сценам. «Силпи ялĕ — пуян ял, ларать вӑрман ӑшӑнче» (Сильби — богатое селение, находится оно в глубине леса), — такова одна из первых характеристик места действия. Момент существенный: Сильби представляет собой *замкнутое пространство*, со всех сторон окруженное лесом («вӑрман ӑшӑнче» — 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 укӑлча, сӑнĕ сатан укӑлча») 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 «таврайх») 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 совершенства¹.

Ритуальное воспроизведение *акта творения* отражается и в сфере человеческого общества, находящемся в органическом единстве с природой и законами ее развития. В начале произведения описываются или упоминаются такие праздники, как *аслӑ калӑм, сӑнсе, сӑмӑк...* 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 отно-

¹ Не случайно в чувашском «тавраш» имеется тот же корень с обозначением круга: здесь «род» являет высшее совершенство в человеческом социуме. Идея круга и в однокоренном «тавраӑну» — возвращение.

шениях. Обратим внимание на описание празднования *аслă калăм* (большой калам) в первой главе «Нарспи»:

Аслă калăм эрнинче
Мёнле чăваш ёсмен-ши?!
Тарăн нухреп ашёнче
Мён чухлĕ сăра пётмен-ши?!

Кто не чтил великий калам.
Кто в дни калама не пил?!
В погребах глубоких мало ль
Пива каждый нацедил?!

Ёснĕ те сав, синĕ те,
Йёркипеле сикнĕ те.
Унсăр пуçне еплелле
Тăвас тетĕн праснике?

Да, и пили мы, и ели,
И плясали чередой.
А без этого ты как же
Справить хочешь праздник свой?

Кун иртнĕсем урамра
Усёр çынсем нумайрах,
Каç пулнăсем вăрман
Сасă каять хытарах.

Догорает день. На воле
Хмель бушует там и сям.
Все слышней в лесу под вечер
Эхо вторит голосам.

(Пер. П. Хузангая)

«Аслă калăм эрнинче мёнле чăваш ёсмен-ши?!» (Во время великого калама какой же чуваш не выпьет?!) — вопрос, по праву, риторичный. Ибо пиво в ритуальном празднестве — «стимулятор праздничного настроения», оно определяет «стихию праздничности, дух самого праздника» (В. Топоров¹). 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»² 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 *çинçe* (он также упоминается в «Нарспи»). В день поминовения усопших *çимĕк* (симек) происходит объяснение Нарспи и Сетнера у родника. То, что свадьба Нарспи с Тахтаманом намечена в канун данного праздника, имеет под собой ритуальную значимость³. Свадьба — акт, предваряющий возобновление жизни в человеческом обществе. Наступившая «беременность» земли, готовность ее в будущем рожать и происшедшее поминовение усопших, очевидно, дает возможность повторения нового круга жизни в челове-

¹ См.: Мифы народов мира. В 2-х т. Т. 2.— М., 1982. С. 33.

² Там же. С. 330.

³ У Н. И. Ашмарина читаем: «Чăвашсем туйсене сĕмĕкре тăваççĕ» (чуваши назначают свадьбу в дни симека).— См. Ашмарин Н. И. «Чăваш сăмахĕсен кĕнеки». Словарь чувашского языка. В 17 т. Т. XIV. Чебоксары, 1938. С. 94.

ском социуме, который несколько отстает от природного круга воспроизведения жизни. Не случайно слово *туй* в чувашском языке шире понятия свадьба, это любое празднество¹. 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, природой, что 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 сильбияне, 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 обычаи сильбияне будут с нетерпением ждать свадьбы.

Язык структуры.

Мифологические оппозиции в поэме

Структура художественного явления значима в плане эффективной организации содержания. В этом смысле она потенциально содержательна и уже одним только своим строением может выражать predisposedность к той или иной идее.

Выводя типологии структурных образований (к примеру, жанрово-структурных), мы тем самым высказываемся и об общих особенностях их языка. Такой подход

¹ Этимология слова «туй», видимо, связана со значением узел, союз, связь: «Чёр туй, вил туй» (живой узел, мертвый узел). Не случайно, думается, также словосочетание туй тёвви, которое Н. И. Ашмарин переводит как название особого узла. — См. Ашмарин Н. И. Т. XIV. С. 97, 101.

достаточно продуктивен, ибо предполагает видеть в структуре содержательную форму.

Язык структуры не столь конкретен, как язык содержания, поскольку здесь мы допускаем намеренный отрыв структуры от «говорящего» содержания, делая это во имя открытия общего в языке данного типа структурных образований.

Наиболее «жесткими» элементами художественной структуры «Нарспи» являются мифологические структурные образования. Поэтому именно с них мы начали рассмотрение поэтики произведения. Именно мифологические структурные элементы зачастую задают программу функционирования художественным образам.

В структуре «Нарспи» нетрудно выявить аналог мифологической модели мира с присущими ей бинарными оппозициями. Проследим это только на примере анализа *экспозиции* и *финала* произведения. Их структурная противоположность *начала* — *конца* повествования усилена мифологическими оппозициями.

Пространственные оппозиции. В мифологической *Модели мира* и в ее варианте *Древа мирового* наиболее распространены оппозиции *верха*—*низа*, *неба*—*земли*, *земли*—*подземелья*. Все они имеют место в «Нарспи». Еще раз обратимся к началу поэмы:

«Пуш уйăхăн вĕсĕнче хĕвел пăхрĕ ашăтса, Силпи чăваш ялĕнче юр ирĕлчĕ васкаса» (В конце месяца пуш солнце глянуло теплей, и в Сильби, селе чувашском, торопливо снег растаял.)

Далее описываются горы, с которых сходит снег, зеленеющие кроны деревьев, пение птиц — они также знаменуют *верхний мир*.

В финале читаем:

«Вытрĕ хĕсĕк тупăка, ячĕ юлчĕ ял çинче. Ун хурлăхлă юррисем юлчĕс çынсен асĕнче. Халь те пулин Силпире асăнаççĕ мĕскĕне. Ялан, сума́р сума́сан, шыв сапаççĕ тăприне». (Лежит она в тесном гробу, оставив имя свое в селе. Грустные песни ее остались в памяти людей. И даже теперь в Сильби вспоминают бедняжку. Когда долго нет дождя, поливают могилу водой.)

Временные оппозиции. Начало поэмы, как показали выше, связано с весенним возрождением жизни в природе. По древнечувашскому календарю месяц *пуш* был первым месяцем года, на который приходился день весеннего равноденствия, предшествующего началу (*пуш* — букв.: пустой, незачатый). В конце марта в чувашском Сильби тает

снег, после чего оживает природа ее окрестностей: «Тусем, сартсем хуп-хура юрё кайса пётнёрен, тухать курак сәп-сәра хёвел хытә хёртнёрен». (Горы и долины черным-черны оттого, что снег растаял. Выходит трава зеленым-зелена оттого, что солнце жарко печет.)

События же финала, судя по упоминанию обрядовых праздников, падают на осеннюю пору. *Весна — осень* представляют собой целый цикл жизни природы, ибо следующий зимний период, призванный подготавливать новый цикл, это период спячки и набирания сил будущего обновления¹. *Цикличность*, как известно, одна из неизменных характеристик мифологического мышления.

Примечательно, что в первой главе «В Сильби» ни единожды не упоминается ночь (вечер). И это, несмотря на то, что здесь охватывается довольно большой промежуток времени — от конца марта до конца апреля (начала мая), т. е. до времени выхода в поле. Вся глава символизирует буйство жизни и торжество дня. В финальной главе (примечательно ее название «Четыре смерти»²) автор, напротив, неоднократно упоминает слово вечер (ночь): «Хёвел анчә, каҫ пулчә» (Солнце опустилось, вечер настал); «Анчах пирён Нарспишён ёмёрлөхе каҫ пулчә» (И только для нашей Нарспи наступила вечная ночь) и т. д.

Оппозиция цветовых характеристик. Для мифоэпического мышления характерно противопоставление *белый — черный*, усиливающее сущностную оппозицию *жизнь — смерть*. В первой главе налицо торжество света, связанное с неоднократным упоминанием солнца и возрождающейся жизни в природе. Особо примечательно упоминание белого света в кульминационной части главы, гимне Человеку: «Сакә сүтә тәнчере вайли сук та этемрен...» (На этом белом свете нет никого сильнее человека...)

В финале преобладают черные краски: в черную ночь разбойники убивают родителей Нарспи и Сетнера, прибежавшего на зов о помощи, в темном гробу вечно покоится Нарспи («Ёмёр тёттём тупакра»). Впрочем, в финале со-

¹ По этому поводу В. Г. Родионов, опираясь на имеющиеся данные по лингвистическому анализу терминов календаря тюркоязычных народов, отмечает, что у пратюрков первоначально было бинарное выделение двух сезонов астрономического года в современном понимании — лета (теплого сезона) и зимы (холодного сезона), что, по его мнению, отразилось и в текстах чувашского фольклора: «Су уйәхә сичә уйәх. Хёл уйәхә ултә уйәх» (Летних месяцев — семь месяцев. Зимних месяцев — шесть месяцев).

² Цифра «четыре» в мифомышлении имеет смысл завершения, конца.

держится употребление словосочетания «сүтӓ тӓнче» (белый свет), но используется оно для создания обратного эффекта:

Ашшӓ-амӓш ухмахран
Пӓтрӓ хуйхӓ-суйхӓпах.
Курчӓ сүтӓ тӓнчене
Пӓлӓх турӓ пӓрнипе,
Усрӓ, пулчӓ сарӓ хӓр
Атте-анне пӓхнипе...

(Из-за глупости родителей погибла бедняжка. Увидела белый свет по воле плюлеха, выросла — стала красной девицей в доме отца и матери...)

Белый свет выступает здесь в значении фольклорной метафоры, воспроизводя *ретроспективный план*: показывается то, что уже ушло, чего не дано теперь видеть героине. Помимо этого, данный эпитет, являясь словно бы отголоском мажорного звучания гимна человеку в первой главе, служит медиатором более емкой оппозиции: *жизни* (в экспозиции) и *смерти* (в финале).

Оппозиция огонь—вода. Для мифологической картины мира характерно противопоставление *огня—воде, мокро-го—сухому* и т. д. Если в первой строфе и далее мы видим неоднократное упоминание жарких лучей *солнца*, то последняя строфа описывает *обряд полива* могилы Нарспи водой, когда долго нет дождя.

Мифологический образ строится по закону подобия, то есть меньшая структурная единица строится по образцу и модели большей, часть является моделью целого. Оппозиция *дня—ночи*, о которой говорилось выше, неминуемо ведет к оппозиции *сухое—сырое, огонь—вода*, все это способствует максимальному проявлению контраста: *экспозиция — финал*.

Мы намеренно взяли максимально удаленные друг от друга примеры текстовых оппозиций. Прямой логической связи между ними нет, к примеру такой, какая имеется в оппозициях «черный—белый», «свет—тьма», «жизнь—смерть» непосредственно в главах «Юмӓс патӓнче» (У знахаря), «Вӓрманта» (В лесу). Мифологический контекст делает противоречие «начало—конец» произведения средоточием образа, полного философского смысла: «Нарспи» воспринимается как своеобразный аналог мифологической модели мира.

Поэме свойственны также оппозиции социального характера, к примеру, *свой* (наш) — *чужой* (не наш), *предки* — *потомки*, а также универсальная оппозиция *сакральный — мирской*. О них ниже.

Мифологическая структура сюжета поэмы

С точки зрения Г. Слохвера для мифологического сюжета характерно постоянство следующих четырех мотивов: эдем, падение или преступление героя, путешествие, возвращение или гибель¹.

1. Эдем. В «Нарспи» данный мотив вводится постепенно с нарастанием идеализации Сильби. Воспроизводятся реальные приметы селения, которые говорили бы о зажиточной жизни сильбиян: «Силпи ялэ — пуян ял» (Сильби — богатое селение) — «Кантур пекех сурчэсем ват йамрасем айёнче» (Подобно конторам хоромы под древними ветлами) — «Аслă урам тăршшĕпе хăма витнĕ сурчэсем» (Вдоль улицы тесом крытые хоромы) — «Урам икĕ айккипе ем-ешĕлех сачĕсем» (По обеим сторонам улицы садов зеленые шатры) — «Силпи ялэ — аслă ял, хула те йён инсетрен» (Славное селение Сильби, издали примешь за город) — «Ахăр, кунти чăвашсен мулĕ пур-тăр çав вĕсен» (Видно, знают здесь чуваша, как богатство наживать) и т. д.

Упорядоченная, размеренная, счастливая жизнь в Сильби особенно ярко изображена в следующих строках:

Кайăк юрри, сын сасси
Ян-ян ярать таврана,
Суркуннехи хавас юрă
Килсе кĕрет хăлхана.
Урам тăрăх сыннисем
Улпут пекех утаççĕ.
Пурт хыçĕнче шавласа,
Ачи-пăчисем выляççĕ.
Нар пек хитре хĕрĕсем
Акăшсем пек утаççĕ,
Чанкăр-чанкăр тенкисем
Йăлтăртатса пыраççĕ.

Гомон птиц, радушный говор,
Ясный смех звенит вокруг.
И весенние напевы
Вдаль летят, лаская слух.
Сановито ходят люди
Вдоль по улицам; с утра
Целый день шумит, играет
В переулках детвора.
Мирно шествуют девицы,
Словно лебеди плывут;
Привлекают взор монисты,
Звоном ласковым зовут.

(Пер. П. Хузангая)

Это ли не идиллия! Это ли не райский уголок!

Поначалу мотив эдема вводится как ассоциативная метафора:

Çăтмах пекех туйăнать
Силпи чăваш ялĕнче,
Вăхăт иртни сисĕнмест
Савăнăçлă кунсенче.

И кажется, будто в раю
В Сильби, чувашском селении,
Незаметно время летит
В радостные дни.

¹ См.: Козлов А. Мифологические школы в зарубежном литературоведении. — В кн.: Художественный текст и контекст реальности. Теории, школы, концепции (критические анализы). М., 1971. С. 152.

Рай — здесь всего лишь сравнение, чувство реальности пока не изменяет автору («Ѕятмах пекех» — будто в раю). Однако эта метафора постепенно перерастает в идеальный образ сытой, счастливой жизни, а в контексте с мифологической сакрализацией пространства Сильби и привнесением сюда момента *первотворения*, т. е. в контексте приемов мифологизации образ отрывается от «художественной пуповины», обнажая свою *мифологическую структуру*. И это не «до-реализм», это, если так можно выразиться, «над-реализм», нашедший приют в мифе, мифе *не реальном*, а *мифе реконструируемом*.

2. Падение или преступление героя. В поэме присутствуют оба мотива, хотя можно было ограничиться и одним. Поступок Нарспи в художественных системах (ренессансной, романтической, просветительской и реалистической) поддается оправданию, иначе говоря, он мотивирован. Убийство мужа в системе ценностей мифа — преступление, неизменно ведущее к внутренней деградации героини (падению) ¹. Нарушение гармонии, внутренней целостности, хаос ощущений, разрушающий привычные нормы морали, раздвоение личности — вот следствие ее падения. Но это только первоначальная плата за убийство. Миф не различает природное от социально-психологического. Для него акт хаоса на уровне микрокосма или человеческой личности структурно аналогичен космическому хаосу. Мысль о спасении через убиение пугает саму Нарспи («чунъм џунать, мён та́вас?» — горит душа, как быть?). Происходит *раздвоение личности* — мир души и мир разума перестают жить в согласии:

*Чунё вёркет, пусёнке
Усал шухайш хускалать.*

*Душа волнуется, в голове
Злая мысль рождается.*

Но вот убийство совершилось:

*Пўртри сётел-пукансем
Х̣аратаџсё ар̣амне.
Пайтах п̣ахр̣ёс шеллесе
Хусин сивё виллине;
Анчах џёрле пулч̣ё те,
Сём хуплар̣ё пўрт̣ а̣шне,
Х̣айён в̣ар̣ам аллипе
Х̣арата̣ть в̣ал Нарспи́е.*

*В доме стол и стулья
Пугают жену,
Долго смотрели они
На холодеющее тело хозяина;
Но настала ночь,
Мгла густая все закутала в дому,
Но рукою длинной
Она пугает Нарспи́.*

¹ Праски Витти, разрабатывающий мифологические сюжеты и черпающий многие из них в «Нарспи», как-то заметил, что героиня перестает быть идеалом совершенства после сцены убийства. Глубоко справедливый приговор с позиций мифомышления.

Ужас от содеянного, страх — показатель осознания преступления. Значит, Нарспи все же не свободна от морали общества, в котором живет.

3. Путешествие. Мотив путешествия в поэме показан через описание пути героини после отравления мужа через лес. Выше отмечалось: в мифомышлении часта оппозиция *селение — лес*, в которой подчеркивается с одной стороны сакральное, освоенное пространство, с другой — вместилище сил, грозящих существованию человека, царство хаоса, обиталище духов и т. д. Именно таким и предстает лес в «Нарспи»:

Ват йыва́сsem хушшинче
Арсу́рисем выля́сcё,
Нарспи иртсе пы́нā чух
Аллисене та́сaccё.

За древними деревьями
Бесы прячутся,
Когда Нарспи проходит мимо,
Они вытягивают руки.

И вот уже лес, подобно хору сорока одного черта, ревет содрогающим землю криком: «Тыт а́рāмна, Та́хтаман! Тыт а́рāмна, упāшка, тарать усал а́рāму» (Держи жену, Тахтаман! Муж, лови свою жену, убегает жена-злодейка).

4. Возвращение или гибель. В поэме присутствуют оба мотива. Для мифологической концепции поэмы важно не то, что Нарспи кончает жизнь самоубийством, — для нее важно то, что смерть Нарспи — кара за ееслушание ритуалу, плоти мифологического сознания. Она пошла против обычая предков, не смирила свой гордый нрав, погубила жизнь своего хозяина — мужа. Миф защищает иерархическую структуру общества от *произвола* индивида, *необузданные* страсти которого способны привносить в жизнь общества хаос, *разрушать* незыблемые основы естественного закона.

Рассматриваемые здесь структурные блоки мифологического сознания, присущие поэме, пока преследуют цели внешней их констатации. Но уяснение внешних особенностей структуры мифологической концепции поэмы, и мы в этом убеждаемся, уже позволяет более эффективно концентрировать внимание на внутреннем механизме функционирования элементов поэтики произведения. Подробнее же о каждом из этих моментов будем говорить далее. Сейчас лишь отметим: ни в одном другом произведении система мифомышления автора не проявилась столь четко и последовательно, как в «Нарспи». Отдельные элементы мифологического сюжета свойственны и «Железной мялке», «Вдове», проявляются они и в трагедии «Раб дьявола». Однако в этих произведениях мифомышление автора

фрагментарно, «осколочно». Так, во «Вдове» акцентируется лишь мотив путешествия жены младшего сына, тот же мотив в поэме «Железная мялка». Лишь в трагедии «Раб дьявола» просматривается сравнительно большое количество элементов мифологического сюжета: здесь и падение героя через преступление (убийство брата из-за денег), и путешествие, и тема гибели. Однако мифосюжет в «Рабе дьявола» весьма трудно поддается последовательной реконструкции, поскольку подчиняется романтической художественной концепции. В «Нарспи» мифологическая концепция — отдельный пласт произведения, питающий корневую систему художественных (ренессансной, романтической, просветительской и реалистической) концепций.

Упорядоченность, системность, крепкие структурные связи мифологической концепции позволяют ей иметь чувство уверенности в себе, осознание своих прав и возможностей. И поэтому не случайно в каждом образе той или иной художественной системы (романтической или, к примеру, реалистической) очень хорошо проглядываются «мифологические гены», что позволяет легко реконструировать мифологический архетип.

Тема эдема в „Нарспи“

Андре Жид в «Трактате о Нарциссе» мир эдема представляет так: «Рай не велик, всякая форма, представленная в нем в своем совершенстве, цветет только один раз, но в саду есть они все»¹. Ветхий Завет, базирующийся на мифологическом мышлении, исходит из посылки о совпадении *сущности и явления*, формы и содержания, но совпадении в значении абсолютного аналога, *тождества*.

Отсюда, говоря о совершенстве формы, мифологическое сознание предполагает и совершенство содержания. Несоответствие формы содержанию приводит к противостоянию одного другому, к нарушению гармонии и равновесия явления, к нарушению его совершенства. Поэтому, говоря о совершенстве формы, А. Жид предполагает соответствие-тождество формы содержанию, внешнего внутреннему.

¹ Цит. в переводе Ю. Степанова — см. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. — М., 1985. С. 69—70.

У К. Иванова в «Нарспи» такое описание сильбийского рая:

Сӓтмах пекех туйӓнать
Силпи чӓваш ялӓнче,
Вӓхӓт иртни сисӓнмест
Савӓнӓслӓ кунсенче.

И кажется, словно в раю
В чувашском Сильби,
Незаметно бежит время
В радостные дни.

Этой идеальной картине — образу Сильби — должно соответствовать его внутреннее содержание: здесь не может быть несчастных, обездоленных. Это именно чувашский рай: «Ахӓр, кунти чӓвашсен мулӓ пур-тӓр сав вӓсен» (Видно, знают здесь чуваша, как богатство наживать — пер. П. Хузангая). Или вот такая характеристика жизни Сильби: «Пурӓнӓссем, ах, аван аслӓ Силпи ялӓнче!» (Эх, прекрасна жизнь в древнем Сильби!) Во второй главе в поле зрения автора попадает бедная хижина Сетнера, живущего в том же Сильби. Идиллия рая чувашского в Сильби рушится, равновесие в структуре образа-картины оказывается не постоянным признаком, а временным. В повествовательной системе данный момент мотивируется постепенностью постижения Сильби автором-первичным¹. Мы же должны иметь в виду известную нам перспективу разрушения образа эдема в поэме в последующем повествовании. В аспекте мифологического восприятия для нас важна не повествовательная мотивация, но именно мифологическая перспектива его неожиданного разрушения. Отсюда перед нами стоит задача выявления структуры мифологического образа рая.

Для Андре Жида не важно, был рай или не был — «разве в этом дело?», — говорит он. «Если он был, он был таким. Все в нем кристаллизовалось с необходимостью, как раскрывается цветок, и все было в точности таким, каким должно быть. Все пребывало в неподвижности, потому что ничто не желало стать лучшим. Только спокойный закон тяготения медленно производил изменение во всем. И так как никакой импульс не исчезнет ни в Прошлом, ни в Будущем, то Рай не произошел, — он просто всегда был»². В раю каждое явление пребывает в неподвижности апогея совершенства и абсолютной красоты. Движение, дальнейшее развитие способно разрушить эту красоту, ибо явление, достигшее кульминации в своем развитии с точки зрения мифологического сознания, в даль-

¹ Об этом подробнее см. стр. 109—112.

² Степанов Ю. С. Указ. соч. С. 69—70.

нейшем способно только разрушиться, предстать в виде хаоса, чтобы потом заново возродиться, но уже в качественно другом явлении. Не случайно выше Андре Жид говорит, что всякая форма в раю «цветет только один раз». Второе цветение — это уже цветение *другой* формы, т. е. выявление другого содержания. Впрочем, Андре Жид не отрицает развития в лице закона тяготения, который «медленно производит изменение во всем». Речь идет о том, что изменения явлений в раю происходят только через посредство «изменения во всем», но не автономно, в каждом явлении отдельно.

У К. Иванова-Прта эффект неподвижности пространства в описании сильбийских картин достигается за счет доведения до минимума количества глагольных форм:

Силпи ялѣ — пуян ял,
Ларать вярман ашѣнче.
Кантур пекех сурчѣсем
Ват йамрасем айѣнче.

Сильби — богатая деревня,
Находится в окружении леса.
Словно конторы, хоромы
Под древними деревьями.

Ниже мы вернемся к этим строкам, где будем анализировать их с точки зрения художественного повествования. Сейчас же рассмотрим их в контексте мифопоэтического мышления. Глагольные действия способны передать быстротечность времени, они всегда вскрывают относительность, временность существования явления, которое неминуемо *разрушится* или перейдет в другое качество, но уже лишившись своей индивидуальности, своего лица. Эффект неподвижности, достигаемый К. Ивановым, распространяется и на дальнейшее описание Сильби:

Ялѣ тавра укълча,
Сѣнѣ сатан укълча,
Кив капанлӓ анкарти,
Тѣрлѣ сѣмѣслѣ пахча.
Аслӓ урам тӓршшѣпе
Хӓма витнѣ сурчѣсем,
Урам икѣ айӓккипе
Ем-ешѣлех сачѣсем.
Суртсем тавра килкарти
Чул хӓме пек савӓрнӓ.
Сарӓ хапха килсерен
Чѣнтѣрленѣ тӓрӓллӓ.
Силпи ялѣ — аслӓ ял,
Хула тийѣн инсѣтрен.
Ахӓр, кунтӓн чӓвашсен
Мулѣ пур-тӓр сав вѣсен.

Вокруг деревни околица,
Из добротного плетня околица.
Гумно с копнами прошлогоднего сена,
Огороды с разнообразной зеленью.
По всей древней улице
Досками крытые хоромы.
По двум сторонам улицы
Зеленым-зелены сады.
Вокруг хором дворы
Каменной стеной окружены.
У каждого двора новые ворота
С разузоренными крышами.
Сильби — древнее селение,
Издали городом назовешь.
Здесь же чуваша, наверное, знают
Как богатство добывать.

Назывные предложения, за счет которых достигается эпически спокойное вневременное постижение Сильби, под-

готовавливает восприятие древнего селения по законам вечности, или, как говорит Андре Жид, на языке мифологического сознания: «Рай не произошел — он просто всегда был». Это ощущение постоянства и вечности Сильби, достигаемое за счет эпически возвышенного стиля, уже само подводит автора к сравнению селения с раем.

«Непорочный эдем! Сад идей! В нем формы неуклонно, без усилий раскрывали свое число; в нем каждая вещь была тем, чем она выступала в явлении; в нем доказывать что-либо было излишним»¹. Именно так! Миф предполагает не доказательства, но веру. Шаг за шагом, картина за картиной автор осваивает пространства сильбийского эдема, гармонизируя и рифмуя беспорядочный мир видений и слов, ассоциаций и ощущений «не нашего», превращая его в сакральное «наше». Этот акт эстетического освоения происходит по законам мифотворчества. Но осознание структуры этих законов неминуемо должно вести к тому, что мифотворчество превращается в эстетический акт, т. к. явление не принимается на веру, а обнаруживается им условно. Миф начинает восприниматься как прием, как образ, как условное средство передачи «первомира». При этом следует иметь в виду два момента: во-первых, сама действительность — Сильби — предполагает язык мифа, ибо в этом ее экзистенция, во-вторых, возможность мифологического восприятия селения вызвана мифологическим кодом языка, о котором мы нередко забываем в нашей бытовой речи, но который неминуемо возрождает свою структуру, когда возникает задача в организации *эстетического мимезиса* — освоения в языке, через его выразительную природу, того древнего мифологического «первомира»².

Эдем непорочен с высоты «птичьего полета». Стоит приблизиться несколько ближе положенного, как эта иллюзия вмиг обнаружится.

Но эдем как идеал совершенства в человеческом сознании вечен! И пусть он заложен в него мифологическим кодом языка, но он существует даже в тех случаях, когда мы говорим об относительности мифа и противопоставляем ему образ эстетический, ибо образ эстетический в своем *совершеннейшем* выражении будет *идеей*.

¹ Степанов Ю. С. Указ. соч. С. 69—70.

² «Первомир» мы понимаем здесь в двух значениях — «древность» и «действительность», эстетически осваиваемые поэтом в обоих — вертикальном и горизонтальном — направлениях.

Абсолютное совершенство явления (в нашем случае, эстетические идеи) — свойство, невозможное в реальной жизни, но возможное в «непорочном» эдеме нашего воображения.

Крайности сходятся.

Миф придумал средство для самозащиты от покушений на структуру его архетипа «опьяненного» и самоуверенного в своих возможностях ЗНАНИЯ. Он породил такой язык, который в измененном времени и опытом виде будет противостоять ЗНАНИЮ, ибо трансформация этого языка, будь то эстетический язык или язык науки, задана программой самого мифа. То есть идеализация Сильби в своем абсолютном проявлении с фатальной необходимостью должна была привести автора к восприятию Сильби в контексте темы эдема: «Был он или не был, разве в этом дело? Если он был, он был таким». Старик с удочкой на берегу речки, люди, важно, словно бары, прогуливающиеся по улицам селения, девушки, подобные лебедушкам белым — все застывшее в своем совершеннейшем выражении, словно на картине художника и улавливаемое с высоты полета эпической мысли.

Здесь рай воспринимается не в плане чисто мифологического элемента, но как образ, метафора, предполагающая вызвать ассоциации данного порядка. Не случайны, думается, и упоминания таких моментов, связанных с описанием Сильби, как: небесная сфера, сад, сравнение селения с городом и т. д.¹ Упоминание данных элементов рая должно спровоцировать читательскую активность на дополнительные ассоциации из этого ряда.

Из плена мифологического образа на уровень художественной метафоры описание рая вырывается в обобщении:

Сакъ сутъ тѣнчере
Вайли сук та этемрен:
Шывсем сѣнче, сѣр сѣнче
Хуҫа пулса вѣл тѣрать.

На этом белом свете
Нет сильнее человека:
На земле и на воде
Он хозяином стоит.

Здесь и далее мы будем всегда наблюдать *усечение* какого бы то ни было мифологического образа: отказываться от полноты элементов образа приходится во имя того, чтобы эти элементы не выросли до уровня самостоятельной

¹ С. Аверинцев пишет, что тема рая разрабатывается по трем структурным направлениям: рай как сад, рай как город, рай как небеса. — Мифы народов мира. Т. 2. С. 364.

самодовлеющей значимости, чтобы *сравнение* не стало *явлюю*. Но о том, что рай — это метафора, должно говорить и то, что здесь не упоминается *Туръ* (Бог — демиург), нет здесь и перволюдей как таковых. Повторимся, образ эдема здесь не может вырасти до реального явления. Описание Сильби идет по линии нарастающей идеализации жизни в селении, когда явление становится настолько совершенным, законченным, что только и остается заключить его в пределы эдема. Отсюда столь легко реконструируемые элементы мифического рая.

Кроме этого, Сильби — родина Нарспи и ее любимого Сетнера. Сильби — исходная точка пути (в круге судьбы) Нарспи. И в этом плане восприятие Сильби в значении эдема становится системным, мотивированным.

В замкнутом пространстве Сильби живет замкнутое и потому вечное мифологическое время. В будущем должно повторяться все то, что имеется сегодня, сегодня повторяются законы прошлого также, как день сменяет ночь, ночь — день, как меняются времена года. В каждый год в Сильби приходит весна, оживляющая умиротворенную зимой природу. И так повторяется из года в год. Круглое солнце — регулятор этих больших и малых круговых циклов оплот незыблемости законов Бога-природы.

В человеческом социуме эта роль, регулирующая развитие общества, принадлежит народным обычаям¹. В эту двухмерную гармонию Сильбийского социума врывается судьба Нарспи. Разрушением привычного хода вещей (обычаев) героиня пытается вырваться из его упорядоченного мира. Но разрушение привычного порядка вещей повлечет за собой разрушение внутреннего равновесия в человеке, ибо это равновесие соотносимо с общественными явлениями. В первой главе гармония мира проистекала из признания *покоя* как его ведущего начала. В сцене бегства после убийства мужа нагнетается динамизм: гром, молния, лесные звуки... Одно накладывается на другое, угрожая человеку.

Стоило автору опуститься с эпических высот и разглядеть *индивидуальную* судьбу, как Сильби перестает восприниматься райским уголком. «Увидеть в случайном — не случайное, идеологизировать случай — один из древнейших приемов искусства» — справедливо отмечает Г. Га-

¹ В самой семантике русского слова «обычай» — знак вечного постоянства.

бинский¹. Искусства, но не мифа. Мифу чужд пристальный интерес к случайному, субъективному, индивидуальному. Миф сотворил рай. Искусство его разрушило. Миф предполагает *веру*, искусство — *разум*. Но корни искусства уходят в миф, в веру. Образ К. Иванова-Прта, рожденный мифом, покоряет орбиты искусства. Внутренний потенциал его — в диалоге *веры* и *разума*, явления и метафоры.

...Был рай или не был? Если был, то он был таким...

М. Бахтин пишет: «Чтобы разделить реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим в настоящем, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе»².

Идеал чувашский — в прошлом, в «Золотом веке», во внеисторическом времени Сильбийского рая...

Модель Древа мирового в общей структуре повествования

Горизонтальная структура мифологического *Древа мирового* отмечается изображением копытных или фигур человека, т. е. акцентируется средний мир.

Говоря о *вертикальной структуре* Древа мирового, мы предполагаем развитие, цикл которого имеется, но нами не определен, т. е. развитие как *процесс*. При этом развитие символизируется триадой (то, что впоследствии у Гегеля выльется в знаменитое отрицание отрицания), например: мир верхний, средний, нижний. В. Топоров характеризует цифру 3 как динамичную³. Горизонтальная плоскость Древа мирового символизируется цифрой 4 — статической характеристикой⁴.

Чаще всего горизонтальная плоскость древа мирового соотносится с ритуалом и его участниками⁵. Такое отне-

¹ Габинский Г. Покушение на чудо. Журнал «Наука и религия», 1987, № 1. С. 13.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. С. 298.

³ «В вертикальной структуре цифра 3, — пишет В. Топоров, — упорядочивает космический мир». — Мифы народов мира. Т. I, М., 1980. С. 404.

⁴ Там же. С. 404.

⁵ Там же. С. 401.

сение, очевидно, не случайно. Ритуал объективизирует миф, перенося его на реальное поле человеческого сознания. Задача ритуала — узаконивать заданные мифом в подражание природе законы, порядки, нормы, существующие в обществе. Их повторяемость с циклом в год обеспечивает устойчивость, постоянство законов общества.

Очевидно, не совсем верно, когда говорят, что мифологическое сознание не выделяет космических структур. Другое дело, что мезакосм, метакосм и микрокосм для мифомышления структурно однородны. Это значит закон, участвующий в их организации, один и тот же. Данные мифологические структуры, думается, продуктивно разграничивать и применительно к «Нарспи». Здесь можно выделить все три структуры *мифологического космоса*: метакосм, мезакосм и микрокосм.

В «Нарспи», таким образом, имеет место как изображение *микрокосма с образом Нарспи в центре*, так и изображение макрокосма. Проявление *макрокосма* мы показали на примере анализа экспозиции поэмы с описанием наступления весны. Однако так или иначе макрокосм проявляется и в других главах поэмы, которые часто начинаются с изображения *солнца*, взирающего на Сильби. И это не просто дань фольклорной традиции — здесь налицо проявление связи между макрокосмом и мезакосмом, макрокосмом и микрокосмом, ибо солнце (и мы это попытались доказать в анализе), являясь главным элементом макрокосма, выявляется и в образе демиурга жизни в Сильби.

Для мифологического сознания характерно отождествление человека природного социальному. Оно проявляется в понимании человека как модели вселенной. Это прекрасно выразил персидский поэт Фирдоуси в своей поэме «Шахнаме»: «Земное с небесным в тебе сплетено, два мира связать не тебе ли дано?»

Для мифомышления характерна всеобщая качественная однородность природы — будь то человек как индивид, человеческое общество или Вселенная. И все же именно *человек* в центре поэмы. Человек не растворен во Вселенной, именно он всегда в фокусе авторского зрения: «*Ѕакā сута тёнчере вайли сук та этемрен*», — вторит автор в унисон фразе древнегреческого философа Софокла, считавшего, что сильнее человека нет в природе ничего¹.

Мезакосм в поэме показан через упоминание различных

¹ На это обратил внимание искусствовед А. А. Трофимов.

обрядов. Один из них, связанный с выдачей Нарспи замуж, особо приковывает авторское внимание. Все дело в том, что девушку выдают замуж против ее воли. Впрочем, ничего необычного в этом нет. Судьбы многих женщин складывались через подчинение обряду, закону. Поэтому желаемое решение конфликта в мифологической концепции — подчинение индивидуальности с ее стремлением к свободе закону коллектива, т. е. тому обычаю, который свято чтит предки, обычаю, который, усмиряя нравы людей, стоял на страже порядка, удерживая общество от хаоса, который мог быть причиной своеволия личности.

Но Нарспи не смиряется. Она выступает против суровых законов общества. Эта ситуация заставляет автора неотступно следовать за развитием конфликта.

Концентрация внимания на судьбе Нарспи, связанной с отношением индивида к *обряду*, позволяет в повествовании высветить *горизонтальную плоскость* Модели Древа мирового на уровне *мезакосма*, т. е. на том уровне, где индивид предстает во взаимосвязи с порождающим его социумом (в кругу законов семьи и коллектива). В. Топоров отмечает: «Если вертикальная структура древа мира связана со сферой мифологического, прежде всего космологического, то горизонтальная структура соотнесена с ритуалом и его участниками»¹. Мы не ошибемся, если скажем, что главная проблема «Нарспи» — показ бунта личности, индивидуума — против довлеющей силы ритуала, попирающего человеческое проявление личности.

В качестве *жертвенного объекта* в поэме предстает Нарспи. Она, по сути дела, жертва обычая. Героиня должна забыть о личном счастье, о свободном проявлении своей индивидуальности, принести это в жертву закону коллектива, смириться с предлагаемым коллективом *ритуалом*.

Мифологическое сознание, носителем которого является коллектив, с подозрительностью относится к сознанию индивидуальному, всеми своими институтами (обрядовым циклом) стремясь покорить это индивидуальное и подчинить его своему влиянию. Коллективное сознание видит в индивидуальном носителя хаоса.

К. Маркс отмечает: по мере углубления в добуржуазные формации мы обнаруживаем все большую несамостоятельность и «незрелость» «индивидуального» человека,

¹ Мифы народов мира. Т. 1, М., 1980. С. 401.

«его непосредственную принадлежность ко все более обширному целому»¹.

Эта «принадлежность ко все более обширному целому» регулируется ритуалом. Ритуал защищает иерархическую структуру общества. Но поскольку любой ритуал — это та же модель космической картины мира (т. е. та же модель Вселенной, но только не на уровне макро-, а на плоскости мезо-косма), то эта иерархическая структура общества возводится в ранг естественного закона — закона природы.

Пойти против него равносильно тому, чтобы пойти против себя, против *человеческой природы*.

Судьба должна покарать Нарспи и Сетнера потому, что они выступили против обычая.

Исследователи мифа отмечают, что объект ритуала или его образ (например, в виде жертвенного животного — коровы, оленя, лося, а ранее и человека, совмещенного с деревом) всегда находится в центре, участники ритуала — справа и слева. Об отражении данного момента в орнаменте чувашской вышивки писал А. Трофимов².

В «Нарспи» большая часть повествования построена на описании сцены свадьбы (вначале в доме невесты, потом жениха), далее следуют события, вызванные данным ритуалом, в *жертву* которому приносится судьба Нарспи. Сам ритуал может трактоваться как «прагматическая реализация мифа, проекция «мифологического» в сферу ритуального» (В. Топоров³).

В мифологическом явлении возможно рассмотрение не только течения ритуала, но и изучение той точки зрения, с которой усваивается мифологическая модель мира. «Поскольку горизонтальная структура древа мира моделирует ритуал, — пишет В. Топоров, — она передает не только *жертвенный объект*, но и *субъект*, воспринимающий объект, который в принципе может быть тождественен ему»⁴ (выделено мной. — С. А.). В литературном произведении, своей структурой в какой-то мере передающем мифологическую модель мира, в этом плане интересно было бы рассмотрение образа автора и элементов, участвующих в его организации; в связи с этим мы предлагаем далее

¹ См.: Маркс К. Капитал, т. 1, 1950. С. 85—86; а также Маркс К. К критике политической экономии. С. 194.

² Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары, 1977. С. 63—94.

³ Мифы народов мира. Т. 2. С. 401.

⁴ Там же.

изучение образа повествователя, призмы эстетической системы, которой пользуется автор, а также преломление в ней объекта и его мифологической структуры.

Рассматривая горизонтальную плоскость модели мира в мифологической структуре поэмы, необходимо отметить принцип циклизации. Принцип циклизации предполагает видеть в круге графическое выражение высшего совершенства, единство двух противоречивых сторон, присущих любому явлению — бесконечности и законченности.

Говоря о сюжете поэмы, мы выделили четыре сюжетные структурообразующие единицы, свойственные мифомышлению вообще: эдем, преступление или падение героя, путешествие, возвращение или смерть.

Путь Нарспи, по сути дела, *круговой цикл* как в наиболее легко улавливаемом пространственном отношении, так и в более широком — обобщенно-мифологическом прочтении, для которого характерен синтез пространственных, временных и культурных параметров, о чем будем говорить ниже.

Выше мы отметили, что кроме собственно мифа в поэме содержится миф как прием, ибо он освоен художественными системами. В этом качестве он органически присутствует в ренессансной, романтической и реалистической концепциях произведения. Наш анализ в некоторых случаях направлен на реконструкцию мифа (мифологического элемента) из данных эстетических систем. Ориентация на всеобщую модель мира, органической частью которого является тот или иной элемент, во многом помогает в проведении данной операции.

Эстетические концепции мира складываются из двух составных: из предметного мира (объекта) и его субъективного восприятия художником. На основании этого создается образ или художественная модель мира. Отсюда следует, что эстетическое сознание синтезирует в себе конкретные объектно-субъектные отношения и выявляется в диалектическом единстве формы и содержания.

Характерные для мифа четыре взаимодействующих между собой элемента (эдем, падение или преступление, странствие или уход из дома, возвращение или гибель) в «Нарспи» служат элементами сюжетообразования.

В поэме как явлению художественном мифологическая схема одухотворена психологической мотивацией, что оправдывает поведение героини, преступающей законы мира и отравляющей ненавистного Тахтамана. Глубоко правдиво написана сцена ее блужданий в лесу (то, что в мифе

именуется странствием, уходом из дома), возвращение и гибель героини — вмешательство *необходимости*, но не *случайности*. Здесь также мы не увидим следов насилия над характером во имя утверждения мифологической схемы. Иными словами, *горизонтальная плоскость* в поэме «прочитываема» и в плане ритуального восприятия мифологического сюжета, и в свете различных художественных систем. То же относится и к вертикальной модели мира, которая также подвергается художественному обыгрыванию, механизм которого оказывается связанным с реконструкцией древнего мифологического кода образного языка искусства.

Мифологический контекст сцены отравления

«Древний миф, — пишет Д. Максимов, — не противопоставлен историческому мышлению, но поднимается над конкретно-исторической сферой и питается преимущественно природно-космологическими и антропологическими обобщениями»¹. Миф «нового времени» он характеризует как «художественный, поэтический миф», который пропущен через индивидуальное сознание «с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому»².

На наш взгляд, миф, находящийся в художественной оправе, используется как прием, как условный образ мира во имя того, чтобы за счет прикосновения к каким-то его граням, к его части высветить необъятное целое в его исторической ретроспективе. В этом смысле мифологизация сюжета или же применение каких-то мифологических образов, оппозиций, других его элементов в художественном произведении позволяет экономить языковые средства.

Многозначные мифологические образы, пропущенные через *индивидуальное сознание автора*, будучи «подключенными» к индивидуальной реальности художественных характеров и обстоятельств, способны приобретать реальные пространственно-временные контуры. Здесь тот или иной элемент мифа *осваивается* исходя из задач художествен-

¹ Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 203.

² Там же.

ного текста. Он может нести в себе некоторую *двумысленность*, *многозначность*, но не настолько, чтобы противоречить художественной реалии, ибо последняя держит миф в своей оправе. Проиллюстрируем данный тезис на примере сцены отравления.

Не случайно, думается, трехкратное упоминание змея. Змей в мифе может трактоваться и как доброе, и как злое начало. В сцене отравления змей символизирует недобрые намерения Нарспи.

Вначале со змеем сравнивается *пламя*, обвивающее днище котла («Хуран айё *сёлен* пек, сунать вучё явѡнса»). Второй раз змей упоминается в наговоре — «сав яшкара пиц *сёлен*» (варись в этом супе, змей). В третий раз змей упоминается в авторской речи:

Вѣрет, сурать сарѡ кин
Хай яшкине пѡтратса;
Вилѣм яшки вѣрет-ске
Сёлен пекех чашласа.

Дует, плюет красна сношенька,
Свой суп помешивает;
Варится ведь суп смерти
Словно змей, шипя.

Здесь интересна эволюция употребления образа змея, словно бы передающая движение *снизу вверх*. Змей в мифологии часто употребляется в значении существа, связующего нижний или подземный, потусторонний мир с миром верхним¹.

У тюркоязычных народов встречается мотив *змея-охранителя*, который считается более архаичным, чем мотив демона-охранителя *девственного начала*². Он живет внутри девушки и мстит тем, кто готов посягнуть на ее честь. На наш взгляд, обычай заплетать волосы в одну или несколько кос первоначально был вызван к жизни стремлением защитить себя знаком змея-охранителя.

Думается, расплетенные косы как знак временного разрушения данного порядка проявляется, к примеру, перед сном, когда усыпленное сознание, несшее порядок, уступает место подсознанию, носителю временного хаоса (здесь налицо и оппозиция *день—ночь*). Наутро вместе с первыми лучами *солнца* (*свет* как носитель порядка, диктуемого Космосом) девушка приводит себя в порядок — заплетает волосы. То же при очищении водой — купании, мытье в бане, для которого важно вначале смоделировать ситуа-

¹ Отсюда изображение змея, обвивающего *чашу жизни*: чаша — аналог модели мира с его оппозициями *верха и низа*.

² См. *Назирова Р. Г.* Сказочные талисманы невидимости. — В кн.: *Фольклор народов РСФСР*, Уфа, 1984. С. 21—22.

цию хаоса, чем и являются распущенные волосы. Отказ от защиты «змея-охранителя», гарантирующего первоначальный порядок, целостность, также предшествует первой брачной ночи,— после чего переход к другому, совершенно иному качеству (порядку) будет отражаться и на уходе за волосами (замужние женщины заплетают волосы иначе). Не случайно, очевидно, также явление знахарок, колдуней с распущенными волосами. Они из иного чужого мира, они свободны от наших условностей, ограничений, т. е. порядков нашего мира, что позволяет им предсказывать и воздействовать на его течение. Как видим, символ змея-охранителя становится родственным понятиям «порядок», «мудрость».

Закрепленный за образом змея символ мудрости, расудочного начала проявляется и в названной сцене. При чем проявляется он как существенное дополнительное значение, способное обогатить художественную реалию образа: безумно-аффективное состояние Нарспи перерастает в простую по своей сути мысль:

Асапланса тўсиччен
Тәхтамана... вёлерем.

Чем жить и мучиться,
Тахтамана... я убью.

Если до этой решительной мысли было кипение чувств, желание уйти из жизни — теперь вдруг такое удивительно простое решение.

Разрушительную силу содеянного Нарспи автор-повествователь далее оценивает в словах:

Пётрё пёр чун тёнчере,
Ёсёсемшён хупланчё.
Пётрё чаваш ёмёрё,
Унён чёри ләпланчё.

Ушла одна душа из мира,
За свои деяния пропала.
Кончился век чуваша,
Сердце его успокоилось.

В данном случае нас интересует форма описания происходящего. Гибель персонажа равносильна крушению мира, этому способствует использование оборотов: «чун... ёсёсемшён хупланчё» (букв.: душа... закрылась из-за своих грехов), «пётрё чаваш ёмёрё» (кончился век чуваша).

Данный акт разрушительного насилия автор поначалу принимает настороженно, он, кажется, даже сочувствует недавнему злодею. Человек зримо и незримо связан с предметным миром. Эту связь он видит на вещах, оставшихся без хозяина.

Пүртри сётел-пукансем
Хәратацсё арәмне,

Столы и стулья в доме
Пугают жену его,

Пайтах пәхрәс шеллесе
Хусин сивё виллине;

Смотрели они долго, пригорюнившись,
На холодный труп своего хозяина.

Пётрә чаваш ёмёрё,
Вырән синчен тәрас сук,
Высә выльәх-чёрлөхне
Тәрса апат парас сук.
Высә ака лашисем
Кёсенеңсё картара,
Анчах эсир, тәләхсем,
Курассәр сук хуҗара!

Кончилась жизнь чуваша навек,
Не встать ему с постели,
Голодной скотине-живности
Не даст уже он корма.
Голодные кони
Ржут за изгородью.
Только вы, сироты,
Больше уж не увидите хозяина!

Вот они, плоды разрушения!

И здесь через показ предметного и животного мира изображено не просто сочувствие смерти хозяина. По сути дела, это победа сил хаоса. Но до этого они побеждают в душе Нарспи.

Силы хаоса торжествуют и на уровне семьи, первичной ячейки общества.

Но не есть ли это хаос созидания?

Страшное в своей откровенности решение убить Тахтамана автором комментируется так:

Чунё вёркет, пуҗёнче
Усал шухайш хускалать.

Душа горит, в голове
Злая мысль шевелится.

Здесь налицо раздвоение чувственного и рационального начал. Чувства восстают против такой «подсказки» освобожденного от норм общественной морали *безумного ума*:

Анчах вайәм ситё-ши?
Епле кунтан сәләнас?
Эй, пүлөхсём, пуләшсам!
Чунәм сунать, мён тавас?..

Но хватит ли сил решиться на это?!
Как спастись от этого?
Пюлех, помоги!
Горит душа, что делать?

То крик души, крик человека, которому страшно назвать задуманное убийством, отсюда относительно абстрактная форма — «кунтан» (от этого).

Чувство — да убойтса определенного, конкретного!

Оно бежит от него. Ибо определенность — преддверие поступка.

Но вот в размышление встρεвает безумный разум:

Пётсен лётем, пёт, тәшман,—
Пурәнәсәм ырах мар.
Наркәмәшәм, эс паян
Хәвән ёсне туса пар!

Пусть сама погибну, но ты умри,
враг,
Нет в жизни счастья.
Яд, ты сегодня
Выполни свое дело!

Эту разрушительную власть вышедшего из берегов сознания рассудка не остановить ничем.

Гармонии в Нарспи нет.

Нет согласия извечных двух начал — веры и чувства, порядка и хаоса. Отсюда ее состояние дисгармонично состоянию природы:

Тулта тёнче хёпёртет,
Тулта тёнче ялтáрaть.
Нарспи пүртёнке йёрет,
Унан чёри сурáлaть.

Мир вешний радуется жизни,
Мир вешний в ясном блеске дня.
Нарспи в избе в глубоком горе,
Сердце ее на части рвется.

На смену чувству отчаяния, исчерпанному до конца, приходит власть действия.

Это уже не та Нарспи, что была во второй главе.

Это даже не Нарспи, которая способна на сомнения и самоистязания.

Это не Нарспи, готовая покончить жизнь самоубийством.

Она сама — воплощение таинственной разрушительной силы (не случайно сцена хорошо поддается «прочитыванию» в системе романтической концепции мира):

Вёрет, сурaть сарá кин
Хай яшкине пáтрaтeя;
Хуран айё сёлен пек,
Сунaть вучё явáнcа.

Дует, плюет красна сношенька,
Мешая свой суп;
Основание котла подобно змею,
Обвивает языками пламени огонь.

Парадокс: в этом разрушительном угаре — новая определенность Нарспи.

И здесь временный приют ее развивающейся целостности. Но уже «сарá кин» (красна сношенька) несет на себе отблеск огня разрушения. Не случайно употребление метафоры «чунё сунaть» — душа горит, ибо она делает все возможное, чтобы не быть этой *красной* сношенькой, чтобы перейти в другое качество.

Разрушая, разрушаешься сам.

Нарспи убивает свое современное состояние «кин» (сноха). В этом злом порыве ее новая целостность, ибо в мифе огонь разрушения есть и огонь созидания более совершенного нового.

Чтобы разрушить порядок *этого* мира, обязательно нужна *посторонняя сила*. Нарспи — все же явление *этого* мира. И поэтому она никак не может самостоятельно персонифицировать силу хаоса.

Ситмёл тинёс леш енчен
Килет карчáк Шaпaтaн,
Вёр, сур, карчáк, яшкaнa —
Пёттёр усал Тáхтaмaн!

Из-за семидесяти морей
Идет старуха Шaпaтaн,
Дуй, плюй, старуха, в суп —
Пусть не будет Тaхтaмaнa!

Утмäl тинёс уттинче
Ларать, сикет йёс пукан,
Сикех, сикех, йёс пукан,—
Пёттёр усал Тåхтаман!
Вåтår та пёр ту синче
Йёс хуранра пиç, яшка.
Çав яшкара пиç, сёлен,
Пиç тамåкра, упåшка!

На семидесятом острове
И стоит, и скачет медный идол,
Скачи, скачи, медный идол,—
Пусть не будет Тахтамана!
На тридесåть первой горе
В медном котле варись, суп.
В этом супе варись, змей,
Варись в аду (в адовом котле), муж!

Силу хаоса должна принести с собой старуха Шапатан. О ее явлении взывает Нарспи. Разрушительная сила хаоса связывается с таинственным *медным идолом*, со *змеем*, который варится в медном котле, с явлениями *иного* мира — их пристанище за семидесятью морями, или на семидесятом острове в море, или на «тридесåть первой» горе. Не раскрывая вопросы мифологической значимости цифр, отметим только то, что в данном случае они показывают нахождение сил хаоса в чужих просторах. Противопоставление *наше—чужое* здесь значимо в плане *освоенного — не освоенного, упорядоченности — хаоса*. «Интервенция» чужого в пределы упорядоченного мира должна разрушить не весь мир нашего, но отдельные его объекты, не случайно в заговоре Нарспи повторяется «Пёттёр усал Тåхтаман!» (Пусть исчезнет злодей *Тåхтаман!*), а в третьей строфе заговора говорится «Пиç тамåкра, *упåшка!*» (Варись в адовом котле, муж!).

Хаос является одновременно и актом разрушения, и преддверием будущего созидания, составные элементы хаоса — *вода* и *огонь* являются одновременно элементами созидания новой гармонии, нового порядка. Не случайно медный котел со змеиным супом в заговоре помещается на гору (модель первогоры): «вåтår та пёр ту синче».

Образ змея направлен на обыгрывание метафоры о разрушительной силе рассудочного начала, когда безумно-аффективное состояние Нарспи, готовый покончить самоубийством, вдруг рождает простую по своей сути мысль: чем жить и мучиться, Тахтамана я... убью! *Разум*, именно он, а не *Вера*, находящаяся в пределах «нашего», способен разрушать общепринятые нормы. Разрушить Веру. Ибо он находится над «нашим», над его пределами. Ибо все подвергает сомнению, сравнению, все для него относительно. Интересно решен этот мотив в трагедии «Раб дьявола». Тема разрушительной силы разума вводится через персонафикацию образа Шуйттана — Дьявола во плоти¹. Его

¹ Как известно, Змей и Дьявол в мифе являют родственные начала разрушения разумом.

противоположность — Дух-хранитель Пирёшти борется за душу переступившего нравственный закон Старшего брата. Победа Шуйттана сопровождается показом торжествующих в природе сил хаоса, ибо разрушение порядка во внутренних нравственных устоях равносильно разрушению равновесия в природе, чем подчеркивается мысль о том, что человек являет собой органическую часть природы. Разрушитель верований Старшего брата — также внешняя по отношению к самому персонажу сила Дьявола. Именно он подталкивает трагического героя к убийству, разжигая в его глазах алчную страсть к деньгам.

И если вселенская драма Эдипа, которой мы демонстрируем модель трагического, в разрушении семьи по неведению, то здесь как в «Нарспи», так и в «Рабе дьявола» перед героями существовала «проблема выбора». В этом как раз и заключено существенное отличие трагедии нового времени. В «Нарспи» она звучала альтернативой: либо самой уйти из жизни, либо убить мужа. В «Рабе дьявола» мать умоляет детей не идти на войну, но стремление обогатиться за счет порабощения других затмевает братьям разум. Акцентирование «проблемы выбора» как раз и предполагает противопоставление царству случайностей индивидуально-разумное начало, когда человек сам созидает свою судьбу.

Песня героя в поэме. Песня-плач в сцене отравления

В поэме мифологическое мироощущение вырисовывается прежде всего в песне и через песню. Но поэтика песни (как жанра фольклора) — неотъемлемая часть художественного мышления автора. В поэме порой трудно выделить где, в каком сплетении образов стиль песни проник в речь автора и где индивидуальный мир автора сохранился в «стерильно-чистом» от песни виде.

Песня несет в себе, в своих тканях нити связи человека с мифом. Чувашское национальное мышление отказалось развиваться в эпосе, точнее, тюркский эпос для него теперь был явлением пройденным. Песня несет в своих жилах память по тюркскому эпосу, из которого он выделился. В ней очень зримо присутствует эпическое начало.

В «Нарспи» песня принадлежит либо миру персонажа, либо повествователю. Вот, к примеру, как предваряется песня пьяного в главе «Силпи ялѣнче»:

Выртать чăваш улпут пек,
Шухашламасть аҫтине,
Пѣтѣм урам тăрашшĕне
Кăшкарать хай юррине.

Лежит чуваш (в грязи), словно барин,
Не догадываясь, где он,
На всю улицу
Поет свою песню.

Именно свою песню, *свою*, потому что она как ничто другое способствует характеристике *его* состояния:

Нумай ёсле, нумай си,
Хытă тарла, хытă ёҫ!
Эрех тесен, ёҫсыни
Нихăшĕ те тиркемест.
Вăхăчĕпе ёслĕпĕр,
Вăхăчĕпе ёҫĕпĕр.
Килте ёҫме пулмасан,
Кўршĕ патне кĕрĕпĕр.
Кўршĕн ёҫме пулмасан,
Уйранне те ёҫĕпĕр.
Уйранĕ те пулмасан,
Турă парасса кĕтĕпĕр.

Хочешь есть — так поработай,
Хочешь пить — так попотей!
Честный труженик от чарки
Не откажется, ей-ей.
Чередой работать будем,
Чередой пиры начнем;
Если дома не найдется,
Так к соседу забредем.
У соседа нет хмельного,
Так уйрану мы попьем;
Коль не будет и уйрана —
Что даст бог, мы подождем.

(Пер. П. Хузангая)

В других случаях автор предварительно не оповещает о том, что далее речь персонажа будет облечена в форму народной песни. Такова песня Сетнея:

Пѣртен-пѣрех пуҫам пур,
Вѣри юнлă чĕрем пур,
Ватă карчăк аннем пур,
Урхамах пек утăм пур,
Вёсенчен те хаклăрах,
Чунăм савни, эсĕ пур,
Анчах сана та паян
Туртса илен тăшман пур,
Вăл тăшмана пѣтерме
Икĕ вайлă аллăм пур,
Анчах, а́на пѣтерсен,
Унтан усал тĕнче пур...

Одна-единственная есть голова,
Да горячее сердце есть,
Есть старушка-мать,
Гнедой есть конь,
И всего дороже,
Любимая, есть ты,
Но есть сегодня также
Враг, отнимающий тебя,
Изничтожить врага
Две руки есть у меня,
Убьешь его,
Страшнее его мир есть...

А вот песня Нарспи:

Сичĕ ютран килчĕ ют
Атте килне хăтана,
Сарă хĕре ҫураҫать
Сичĕ ютри пуяна.
Атте-анне, ан васкăр,
Тата пĕр ҫул тăрăр-ха,
Пѣртен-пѣрех хĕрĕре
Тата пĕр ҫул усрăр-ха.

Из-за семи чужих земель пришел чужой,
В отчий дом за невестой,
Сватает (отец) красну девицу
За того богача из-за семи чужих земель.
Папа, мама, не спешите,
Подождите еще год,
Одно-единственную дочку
Еще один год у себя подержите.

Часто песня обогащается *словом автора*:

Ешёл кура́к хушшинче
Сап-сара́ чечек ўсет,
Асла́ Силпи ялёнче
Нарспи ятла́ хёр ўсет.

Среди травы зеленой
Красна девица растёт,
В древнем селе Сильби
Девушка по имени Нарспи растёт.

При этом авторское слово стремится не выдать свое присутствие, интонационно полностью ассимилируясь со стилем песни.

В особом положении находится песня-плач Нарспи в сцене отравления мужа. Подробнее остановимся на данной сцене.

Тема преступления раскрывается в главе «Нарспи ёё» (Преступление Нарспи).

Начало описания связано с солнцем:

Хёвел тухать, ула́хать
Ѕу́лё тусем та́ррине...

Солнце выходит, поднимается
На высокие вершины гор...

Все неизбежно в устройстве Космоса. Все постоянно. Все идет своим чередом. Вот и солнце задает движение новому дню, вырывая свет у хаоса тьмы.

И действительно, ничто не предвещает нарушения привычного порядка в природе:

Пур те́нчери че́рё чун
Ташлатъ, сикет, саванать.

И живность на всей земле
Танцует, прыгает и веселится.

С животного мира автор переносит взгляд на мир человека:

Ячёс юра́ юрласа
Сём ва́рмант кайа́ксем.
Ака́шсем пек яра́нса
Анчёс шыва сар хёрсем.

Запели песни птицы
В дремучем лесу.
Точно лебеди
Пошли девицы за водой.

Параллелизм птицы-девушки призван показать единство человека и природы, то, что мир людей подчинен тем же законам гармонии, что и мир природы.

Очевидно, правы К. Лакон и М. Фуко, считающие, что человек в своем поведении в какой-то мере запрограммирован окружающей средой, культурными стандартами¹. Эта «программа» хорошо проявляется в фольклорном приеме параллелизма, когда ценности Космоса, Природы для человека обретают значение *эталона*.

¹ Об этом подробнее в кн.: Бахур В. Т. Это неповторимое «Я». — М., 1986. С. 96.

Итак, авторский взгляд по мере сужения объекта внимания словно бы скользит с кроны Древа жизни к стволу. Вот цепочка явлений, показывающая это движение: солнце—птицы—животные—люди. Конечная цель — конкретная судьба знакомого нам персонажа Нарспи.

Анчах акъ шуръ пўрт,
Пёр сасъ та илтёнмест.
Шуръ пўртре сёнё сын
Ларать, пушне сёклемест.

Но вот белая изба,
Ни звука оттуда не слышно.
В белой избе «новый человек»
Сидит, голову не поднимает.

И здесь первое же слово (противительный союз *анчах* — но, только) — словно вызов ожидаемой гармонии природы и человека. Средством передачи внутреннего состояния героини является песня-плач. В плаче — чувство, бьющееся в неволе. Еще горше Нарспи оттого, что в эту неволю она угодила по воле самих близких людей — отца и матери:

Арәм пултәм ирёксёр
Атте-анне хушнине.
Анчах хёрёр, мёскёнёр,
Ырә курмасть каччипе.

Женой стала не по своей воле,
По велению отца и матери.
Только дочь ваша, бедная,
Не знает счастья с парнем.

И кажется, пока в этой жалобной песне-плаче героини ничто не предвещает грозу:

Хёрхенмесёр хёрёре
Сичё ютән аллине,
Сичё юта, ют сёре
Парса ятәр мёскёне.

Не пожалев дочь родную,
В руки семижды чужого человека,
В семижды чужую сторону
Вы отдали бедняжку.

Кажется, на этом плач героини оборвется. Но нет, новой волной, теперь уже приступом отчаяния звучат слова:

Халё хёрёр, мёскёнёр,
Асап курса пурәнать.
Ана ватә уяшки
Йытә вырәнне хурать.
Мёншён мана савнинчен
Саплах ятәр уйёрса?
Мёншён кунта киличен
Симерём-ши хам пуса?
Мёншён хаяр ташманпа
Ман пёр суртра пурәнас?
Пётес мар-ши пусампа?
Епле тўссе пурәнас?!

И сейчас ваша дочь-бедняжка
Живет терпя издевательства.
Старый муж смотрит на нее
Хуже, чем на собаку.
Почему же от любимого
Вы меня оторвали?
Почему до приезда сюда
Я не погубила свою голову?
Почему со злым врагом
Мне жить в одном доме?
Не покончить ли с собой?
Как все это вынести?!

Мифологическое сознание, выступающее в форме обрядового плача, против такой постановки пусть даже риторического вопроса. Самоубийство в мифе трактуется как

явное зло. Самоубийц хоронили за чертой кладбища, это нашло отражение и в поэме¹. Самоубийство с точки зрения мифологического сознания — недопустимое насилие над человеческой природой. Между тем этот мотив в песне Нарспи все более и более усиливается. Усиление мотива самоубийства идет через конкретизацию временных пластов: первоначально он решался в плане риторического вопроса с привлечением временного пласта прошлого («Мёншён кунта киличчен симерём-ши хам пу́са?» — Почему же я до приезда сюда не покончила с собой?), далее тот же вопрос вырастает в настоящем («Пётес мар-ши пу́сэ́мпа? Епле т́уссе пу́р́на́с?» — Не покончить ли с собой? Как все это вынести?). Параллельно с временной конкретизацией в песне наблюдается все большая и большая конкретизация обстоятельств жизни лирической героини, которые идентифицируются с судьбой Нарспи (т. е. Нарспи, «исполняя» песню, ставит себя на место лирического героя). Так, исходным названием мужа было *качч́а* (парень): «Ан-чах хёрёр, мёскёнскер, ы́р́а курмасть каччипе» — (Только дочь ваша, бедняжка, не видит счастья с парнем), что не соответствовало истине, ибо муж Нарспи не столь молод. Из этого следует, что здесь народная песня не корректируется (не уточняется) героиней. Далее муж получает эпитет *сичё́ ют* (семижды чужой), что также не противоречит поэтике народной песни. Но вот в следующей строфе муж назван *ват уп́айшка* (старый муж), что требует определенного объяснения, т. к. в одной и той же песне мы встречаем противоречащие употребления названий человека: *качч́а* — *ват уп́айшка*. Нет ли здесь корректировки народной песни самой героиней? Как бы ни было привлекательным данное предположение, мы вынуждены отказаться от его услуг, ибо различное название мужа вполне можно объяснить в пределах одной системы — народной песни. Если строфа с исходным названием мужа *качч́а* связывается с пластом прошлого времени, то название мужа *ват уп́айшка* можно связывать с настоящей обстановкой жизни лирической героини, т. е. в самом содержании песни имеется развитие во времени.

Итак, упоминание старого мужа, издевающегося над героиней, того, что родители насильно оторвали ее от любимого, что живет она в семижды чужой стороне — это приметы народной песни. И лишь то, что Нарспи видит выход из данного положения в самоубийстве, — данный

¹ Нарспи в финале похоронена не на кладбище.

момент никак не может соответствовать обрядовым истокам народной песни¹.

Одна из важнейших функций песни заключается в том, что обряд использует ее в качестве активного средства снятия психологического напряжения (стресса, как сказали бы мы сегодня). *Выплакать боль* в песне — равносильно избавлению от нее. И пусть это будет всего лишь временной иллюзией избавления от боли, но она необходима, ибо боль, не названная Словом, таящаяся в глубине подсознания, будет постоянным источником внутреннего дискомфорта, угрозой внутреннему равновесию. Поэтому мифологическое сознание заинтересовано в снятии напряжения песней.

В этом плане песня является средством *идеализации чувства* героини, и теперь мы должны иметь дело не с конкретным чувством, но с *образом чувства*, которое, чтобы быть по возможности общим, присущим многим, должно избавляться от черт особенных, неповторимых. Песня неминуемо предполагает избирательность, *усереднение* многочисленных проявлений данного чувства и снятие этих противоречий в образе чувства.

Песня *типизирует ситуацию*, что само по себе должно ослабить боль: не одна Нарспи находится в таком положении, многие через это прошли. То есть конфликт личного и коллективного, индивидуального и мифологического сознания должен сниматься на уровне народной песни. При чем здесь играет свою роль не только содержание, но также и мелодия, ритм песни, их *постоянство*. Они, словно *массажиря*, гармонизируют разбушевавшиеся в душе страсти, стремясь рефлексии чувства представить в едином системном, упорядоченном, а значит — познаваемом, управляемом потоке.

¹ Мы не располагаем информацией относительно источника, которым пользовался К. В. Иванов. И все же бесспорным считаем такой вариант: песня Нарспи противоречит обрядовым истокам песни-плача, хотя и допускаем, что данный элемент (тема самоубийства) мог обрести право жизни как более позднее образование — в жанре, пограничном между обрядовой песней и песней лирической. Но даже в таком случае она несет на себе отпечатки конфликта *индивидуального* (строки о самоубийстве) и *коллективного*. Чувство достигло кульминации в словах: «Пётес мар-ши пусъмпа?» — (Не покончить ли с жизнью). Теперь по закону катарсиса, который всегда присутствует в народной песне, это чувство должно было бы *убояться сказанного* — того, к чему привела слепая боль души, а убоявшись, на другом круге вернуться на жестокую, но реальную землю, в конечном счете, заставить индивидуальное чувство подчиняться своим законам. И делается это хотя бы через снятие внутреннего напряжения песней.

Однако далее песня Нарспи развивается по неписаным, непредсказуемым обрядом правилам (впрочем, подобное проявлялось и в обрядовой песне Нарспи в сцене свадьбы). Индивидуальное содержание начинает выходить за пределы дозволенной коллективной формы. Конфликт индивидуального и коллективного неожиданно начинает захватывать, казалось бы, недоступную область выразительного средства — саму песню-плач, в которой ритм и мелодия, гармонизируясь в систему, подчиняясь закону «мифологического равновесия», заставляют называние этих эмоций и их течение существовать по законам равновесия, симметрии. И если уж сложились такие обстоятельства, когда в душе человека рождаются мысли о самоубийстве, то миф заинтересован не в скрытом их существовании (ибо скрытое своим нахождением за сакральным кругом познанного таит угрозу мирному течению жизни), а склонен в их обнаружении и хотя бы в формальном (система ритма и мелодии) подчинении его закону¹. И теперь слова, если даже это крик души, становясь песней и подчиняясь законам гармонии, кажутся не столь режущими слух. Явление, которое строится по названным выше законам формы, становясь *образом явления*, унифицируется². Унификация — торжество коллективного. Понаблюдаем далее, как сквозь унифицированную форму прорывается индивидуальность Нарспи.

Новой волной, новым приступом отчаянья прозвучит «качча пачёс ирёксёр». Но теперь уже причиной тому — не просто «веление родителей» («атте-анне хушнипе»), здесь более резкая оценка их поступка: «атте-анне ёссёрри» (самодурство родителей). И вновь упоминание мило-

¹ Когда мы имеем в виду тождественное единство внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, формы и содержания, то относим его к *архетипу* (к первоначальному, чистому мифологическому сознанию) или же реконструируем абстрактную модель этого сознания. Здесь же речь идет об исторически развивающемся мифологическом сознании, когда песня выходит из подчинения обряду и начинает обслуживать рефлексию чувства, т. е. становясь лирической, устремляется к художественной орбите, где индивидуальное является мерилom ценности. Но и здесь, особенно на первых этапах «лиризации» песни, миф борется за укрощение строптивного жанра.

² К элементам унификации мы можем, к примеру, отнести такие: *силлабическая организация* стиха, наличие постоянных эпитетов, параллелизма, повторов, риторических вопросов, оппозиций — все то, что мы связываем с фольклорной природой песни, хотя все это следовало бы связывать с общим мифологическим источником (фольклор, на наш взгляд, можно определить как форму национального проявления мифологического сознания).

го («Савни юлчѣ пѣр-пѣччен» — Остался милый один-одинешенек). И новый повтор «качча пачѣс ирѣксѣр»:

Качча пачѣс ирѣксѣр —
Пулмарѣ-ске ырлѣха.
Атте-анне ѣссѣрри
Ырлѣха мар, хурлѣха...

Замуж выдали против воли,
Самодурство родителей не к добру,
а к страданию.
И не привело ведь это к доброй
жизни...

Нарспи сознает: причина ее несчастий в том, что замуж ее выдали против воли. Далее именно этот зачин будет показателем амплитуды рефлексии безысходного чувства героини — теперь он употребляется в каждой строфе и так пять раз подряд (если считать и цитированную строфу):

Качча пачѣс ирѣксѣр —
Саванѣс сук ку тѣнчен.
Атте-анне ѣссѣртан
Савни юлчѣ пѣр-пѣччен.
Качча пачѣс ирѣксѣр —
Ятам сѣрчѣ тахсанах.
Атте-анне ѣссѣртан
Пулчѣ асапам анчах.
Качча пачѣс ирѣксѣр —
Манѣн пуранѣс хѣн-хур.
Атте-анне ѣссѣртан
Капла пуранса мѣн пур?
Качча пачѣс ирѣксѣр —
Пулмарѣ-ске ырлѣха,
Атте-анне ѣссѣрри
Ырлѣха мар, хурлѣха.

Замуж выдали против воли,
Нет в этом мире счастья.
Из-за самодурства родителей
Любимый остался один-одинешенек.
Замуж выдали насильно,
Имя мое обратили в прах.
Из-за безумия родителей
Случилась эта беда.
Замуж выдали против воли.
Жизнь моя — страдание.
Тому причиной самодурство родителей.
Такою жизнью нечего жить.
Замуж выдали против воли
И не привело ведь это к доброй жизни.
Самодурство родителей
Не к добру, а к страданию.

Эта амплитуда рефлексии (передаваемой через зачин: замуж выдали против воли) учащается до максимума — если в первой части песни один раз на пять строф, то во второй части пять раз в пяти (!) строфах.

Это знак того, что чувства героини максимально нагнетаются. Казалось бы, дойдя до предела, внутренняя эмоция должна найти какой-то выход, чтобы затихнуть на этом своем втором круге, но нет им выхода, нет снятия напряжения песней.

Нагнетание эмоционального состояния продолжается, хотя и со сменой мотива:

Анчах манѣн савни пур —
Сѣлаймѣ-ши вѣл мана?
Унѣн вѣйлѣ аллисем
Пѣтермѣс-шим тѣшмана?
Сук, пуѣма сѣйиччен

И все же есть у меня любимый,
Не спасет ли он меня?
Его сильные руки
Не покончат ли с врагом?
Нет, до того, как себя погубить,

Тайшманяма пёгерем,
Асапланса тусиччен
Тайхтамана... вёлерем...

Погублю врага,
Чем мучиться так,
Тайхтамана я —убью...

Вот здесь на *уровне выразительного средства* — стилизации речи героини под народную песню — как раз и проявляется кульминация конфликта «индивидуальное-коллективное». Если до этого иллюзия народной песни в большей или меньшей степени соблюдалась, то теперь она абсолютно разрушена, поскольку здесь в мотив народной песни вплетается индивидуальная тема. Индивидуальное — и в упоминании имени мужа Нарспи, Тахтамана. Теперь песня-плач незаметно перерастает во внутренний монолог героини, в крик ее (и только ее) души, когда подсознательное словно бы прорвавшись в сферу рассудка, размышляет сдерживающие структуры — опоры, т. е. те нормы, на которых зиждется здравый рассудок, что приводит к нарушению жанра народной песни. Здесь начинает функционировать глубоко индивидуальное переживание в расщепленном, в разрушаемом целостность характера виде. Причем показан не *итог* разрушения, а сам *процесс*. Сознание героини с «мифологической программой» морали (а она, разумеется, ей присуща, ибо жить в обществе и быть свободным от его законов нельзя) оказалось бессильным противостоять этому потоку подсознания.

И этот третий приступ плача, третья «волна» оказывается критической. Успокоения и смирения гордого нрава не наступило. А ведь этот плач должен был принести состояние, когда выплаканная, «выкрикнутая» боль отрезвляет человека, лишает его активности в поступке. В этом смысле функция плача как жизненного явления — это своего рода «спускание паров», разрядка потока подсознания, рвущегося в область сознания и готового возмутить разум, привести все в состояние хаоса; плач укрощает женский нрав, заставляя его в последующих поступках приспособливаться к обстоятельствам. Песня-плач в сцене свадьбы с этой функцией справлялась: обессиленная плачем, Нарспи ведет себя в рамках общепринятых норм.

Песня-плач в главе «Нарспи ёсё» — это уже не просто жалоба на горькую женскую долю. Плач перерастает во внутренний монолог с его болезненным самоанализом и проблемой выбора: либо покончить с собой, либо со злодеем-мужем. Она выбирает второе. Спасение должно прийти через убийство мужа милым, которое в песне приглажено: «пётермё-шим тайшманя?» (не расправится ли с

врагом). И все же эта тема врывается в ее сознание¹. Надежда на милого, на то, что он придет и спасет ее, мелькнула и улетучилась.

Словно озарение, холодное и злое, звучат ее слова о готовности убить Тахтамана.

Состояние глубоко мотивировано психологически, когда в результате высочайшего напряжения эмоциональных сил человеком вдруг овладевает шоковое озарение.

Это состояние аффекта. Здесь мы рассматриваем поступок Нарспи под углом зрения поэтики мифа. То, что мы в художественных системах будем рассматривать как «психологическую мотивацию», в мифомышлении предстает как процесс созревания «плода познания». Убить мужа, чтобы добыть себе свободу, — дерзость неслыханная и для нравственного человека непреодолимая.

Но вот уже язык произнес слово «пётерем» (погублю) — слово еще довольно *абстрактное*, но единожды уже произнесенное чуть выше, когда упоминался Сетнер. И теперь оно уже не устраивает греховный ее рассудок, и поэтому через строчку в рифму (!), словно *само собой*, выйдет «вёлерем» (убью).

И эта пронзительно простая мысль о пути к освобождению — *познания плод*, который она вкусила, — теперь уже полностью овладела ею:

Анчах вайям ситё-ши?!
Епле кунтан сәләнас?
Эй, пүлөхсәм, пулайшам!
Чунайм сунать, мән тавас?..

Но хватит ли сил моих?!
Куда бежать от этой мысли?
О боже, помоги!
Душа горит огнем, как быть?

Такова эволюция состояния героини, показанная через песню.

Тема преступления. Ренессанс против мифологического сознания

С точки зрения мифологической системы деяние Нарспи — преступление. Она переступает черту сакрального

¹ Во внутреннем монологе господствует субъективное сознание, в плаче унифицируется состояние исполнителя. Поэтому перерастание плача во внутренний монолог, по сути дела, конфликт индивидуального и мифологического на жанровом уровне.

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.

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, пуҫама сийиччен
Ташманама пётерем,
Асапланса тўсиччен
Тахтамана... 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, быющее 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 целостной*.

Сапла, паян пўртёнге
Нарспи, мёскёй, хурланать,

Так сегодня дома
Нарспи, бедняжка, страдает,

Чунё вёркет, пуёңче
Усал шухаш хускалать.

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 вайам ситё-ши?!
Епле кунтан сáлáнас?
Эй, пúлэхсём, пулáшсам!
Чунáм сунать, мён тáвас?..

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

Здесь именно та мысль, которая в афористично емкой фразе обрисована В. Шелли: «Свобода оспаривается в ее собственной сфере»¹.

Сознание Нарспи рефлексит, мечется между стремлением быть в русле закона, не выходить из его берегов и стремлением порвать путы, 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 слове *йёркене пáсни* (букв. *сломать закон, норму*²).

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

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

Мир сознания Нарспи остается тайной для нее самой,

¹ Шелли В. Ф. *Философия искусства*. М., 1966. С. 403.

² Йёр — переводится и словом черта, йёрке — очерчивает границы дозволенного законами, нормами.

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.

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

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

Но ведь безумие — это характеристика, постигаемая через сравнение с прежними оценками Нарспи, гармоничного, целостного, робкого сознания, которой 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 лишает характер первоначальной целостности. А 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.

Время в «Нарспи» лишено конкретных социально-исторических примет. Отсюда конфликт поэмы в обобщенном виде воспринимается нами как «вечное терзание мира». Происходит это 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 персонифицирована 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. Время в поэме характеризуется мифологической замкнутостью, когда социальный конфликт времени К. Иванова-Прта (т. е. начала века) проступает из мифологической глубины.

Сакральный круг в «Нарспи» связан не только с пространственно-временными параметрами, он 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 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, как бы ей ни сочувствовали сильбияне, не может быть узаконена, поскольку она не может быть оформлена ритуалом (свадьбой). Их любовь была дозволенной, пока Тахтаман не заслал к ее отцу сватов. С этого времени свято чтущие обычаи сильбияне будут с нетерпением ждать свадьбы. Не случайно Сетнер, готовый было расправиться с Тахтаманом, говорит:

Вӓл тӓшмана пӓтерме
Икӓ вӓйлӓ алӓм пур,
Анчах, ӓна пӓтерсен,
Унтан усал тӓнче 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 сильбиян будет абсолютно уверен, что, карая нарушителей ритуала (а сильбияне вскоре предстанут в качестве действующих лиц этого свадебного ритуала), он блюдет порядок и гармонию. В чувашском языке слово *тӓнче* 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 образцу и подобию законов Вселенной, законов Космоса, покушение на обычаи — покушение на основы разумного мироздания.

И вот Сетнер предлагает Нарспи увезти ее далеко от этой деревни:

Хаван каймау пулсан,
Лашам шине лартаттам,
Аяккаллах ку ялтан
Вёсёттём те кайаттам.

И если бы ты пожелала,
Посадил бы тебя на коня,
И далеко от этой деревни
Ускакал бы, улетел бы.

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 Сильби часто будет упоминаться эпитет «наш». Автор не формален, в повествовании он всегда опирается на мифологическую содержательную основу. «Наше» здесь выступает, как выше уже говорилось, в противовес «не нашему» пространству. «Не наше» пространство не освоено, не упорядочено, не познано, там царит хаос, грозящий человеку. Синоним «не нашего» пространства — «чужой».

«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 этических 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, — это 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 произведе-

ния, но и противоречия — противоречия эстетических, относительно автономных систем. Эти противоречия в онтогенезе моделируют историческое развитие искусства, о чем мы уже высказывались. Здесь только обратим внимание на то, что отношение автора-повествователя к Нарспи двойственно: он, с одной стороны, стремится понять свою героиню, что позже позволит оправдать преступление Нарспи. Он даже, казалось бы, ликует:

Сиех, сиех, Тяхтаман,
Наркаймашля яшкана,
Ентё эсё малашне
Упашка мар арамна.

Ешь, ешь, Тахтаман,
Суп с отравой,
Так вот, ты теперь уже
Не муж своей жене.

С другой стороны, автор является выразителем мифологического сознания:

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

Так сегодня дома
Нарспи, бедняжка, страдает.
Душа ее горит,
А в голове недобрая мысль шевелится.

В раздвоении позиции повествователя — *модель исторической эволюции 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 все более обширному целому¹. 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 другой². Высота XX столетия, с которой автор

¹ См. К. Маркс. Капитал. Т. 1. С. 85—86, а также К. Маркс. К критике политической экономии. С. 194.

² К заслугам Г. Хлебникова следует отнести настойчивое стремление выявить приметы человека Возрождения в личности Нарспи, связывая метод произведения с реализмом возрожденческого характера. На наш взгляд, следует говорить не о методе, а о концепции ренессанса, вступающей во взаимодействие с мифологической концепцией, с романтической, просветительской и реалистической. Общий же метод поэмы — мифологический реализм, обогащенный названными эстетическими системами. Вся сложность в изучении взаимодействия этих относительно автономных систем в рамках более объемлющей, методобразующей системы.

смотрит на этот исторический конфликт, позволяла быть демократичным в плане высказывания своей позиции, она многозначна и 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 — подчиняться общественным нормам, которые безжалостны к индивидуальности во имя продолжения рода. Человек должен укротить порывы своих страстей. Нарспи поначалу подчиняется этой власти традиций: у родника, просватанная, встречаясь с Сетнером, она осознает, 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 взаимодействие с обстоятельствами: не приспосабливается 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 *своего мира (усал тёнче)*, под которым понимается *мир чувашский*, против космической упорядоченности обычаев.

Не случайно К. Иванов концентрирует внимание на изображении *бунта женщины* — самого подчиненного элемента социальной структуры общества. И если 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, эта 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*.

Тема „обиженного ребенка“

Тема обиженного ребенка, по М. Бахтину,— органически свойственна жанру *мениппеи*. Жанр мениппеи, заявивший о себе в древнегреческой литературе в форме менипповой сатиры, продолжает свое развитие в литературе средневековой, а также в литературе эпохи Возрождения, где ярко проявляется в формах рационального действия. Однако тут необходимо сразу же отметить: традиции древнегреческой мениппеи опираются на мифологию и представляют собой литературную трансформацию приемов мифологического повествования, о чем умалчивает М. Бахтин. Отсюда вывод: обращение к принципам мениппеи уже само по себе призвано вывести на колею мифомышления. И наоборот.

Мотив «обиженного ребенка» вызван не чем иным, как необходимостью ввода в действие наивного, незамутненного разумом, не обремененного опытом взгляда на «тему падения». Такой наивный взгляд на события может идти и от дурака — человека, которому в отличие от других персонажей разрешается называть вещи своими именами даже королям.

В «Нарспи» в значении носителя наивного отражения действительности, называния вещей своими именами, выступает автор первичный, т. е. повествователь¹. И все же у К. Иванова-Прта имеется и мотив «обиженного ребенка», причем он содержится в кульминационной сцене — в сцене отравления. Именно в этом контексте ввод эпизодической фигуры мальчика Сентти становится художественно мотивированным. Если же не брать во внимание художественное обыгрывание мениппеи (жанра древнегреческой, а позже ренессансной литературы), данный момент может остаться эстетически неоправданным, немотивированным: становится непонятным, зачем было отягощать сюжетную линию эпизодической фигурой, тем более в кульминационной точке его развития. То есть при отрицании упомянутого художественного контекста мы должны будем признать немотивированность законов поэтики характеротворения. Важно подчеркнуть, у К. Иванова принципы харак-

¹ Автор первичный в отличие от автора вторичного более непосредствен: если через автора вторичного поэт приводит художественно обогащенную концепцию действительности, то автор первичный не обременен этой заботой.

теротворения подчинены весьма строгой системе: существует резкая грань между основными действующими лицами произведения, центральными его персонажами, чей мир поступков находится в постоянном поле зрения автора, и персонажами второстепенными, которые в произведении не удостоены даже имени¹. Так, в ранге второстепенных персонажей выступает как мать Сетнера, так и мать Нарспи, знахарь, старик с удочкой и т. д. Именами наделены всего лишь четыре главные фигуры действия трагедии: помимо Нарспи и Сетнера — ее муж Тахтаман, и отец Мигедер. К этой категории действующих лиц по признаку наречения именем становится необходимым отнести семилетнего племянника Тахтамана Сентти, который всего-то трижды и то лишь фрагментарно (!) упоминается в тексте. Таким образом, выделение эпизодической фигуры Сентти не случайно. Мы предлагаем его рассмотрение в значении мотива обиженного ребенка с соответствующим подключением (художественным обыгрыванием) элементов системы мениппейного жанра, с присущими ему образами и выразительными средствами. В поэме наличествуют и остальные элементы жанра: развитие сюжета, идущее по кругу (уход Нарспи из Сильби и возвращение в селение), падение и очищение героини, карнавальность (обрядовая), лицо, называющее вещи своими именами (в мениппее эту функцию, как уже говорили, выполняет образ дурака, здесь — образ повествователя первичного).

Итак, обратим внимание на конкретные строчки.

Сентти появляется в тот момент, когда в Нарспи зреет страшная мысль отравить злодея-мужа:

Сентти килет сиктерсе,
Кёвентине утланса;
Инкёш патне сёмёрсе,
Кёрсе кайрё ахёрса.
Сапать паттёр лашине
Хай аллинчи хуллипе,
Ансартранах инкёшне
Тапса илет урипе.
Анчах вай та выляма
Аптёрарё инкёшпе,
Аптёраса урама
Тухса кайрё лашипе.

Вот верхом на коромысле
Скачет маленький Сентти;
Шумно, весело заехал
Мальчик тетку навестить.
Бьет, храбрец, свою лошадку
Свежим нвовым прутком;
Тетку как бы ненароком
Легким трогает пинком.
Но и он в недоуменье:
Вдруг играть с ней перестал.
И на улицу с лошадкой
Поскорее усакал.

(Пер. П. Хузангая)

Обрати Нарспи, как обычно, внимание на Сентти, быть может, преступления удалось бы избежать.

¹ Подробнее о назывании именем см. на стр. 178—184.

Свершившееся автор описывает глазами Сентти:

Ирех тәрса тумланса,
Сентти тухрӗ выляма;
Кёвентине утланса,
Чупрӗ инкӗшне курма.
Анчах инкӗш куранмасть,
Пиччӗш халь те сывӑрать,
Тӑратса та вӑранмасть —
Сентти шӑпах аптӑрать.

Рано встав, одевшись наспех,
Побежал играть Сентти;
Сел верхом на коромысло,
К тетке ласковой летит.
Прибежал. Но тетки нету.
Дядя что-то долго спит,
Не добудисься, и мальчик
Озадаченный стоит.

(Пер. П. Хузангая)

Образ безгрешного ребенка в мениппее позволяет оттенить преступление границ дозволенного героем. Чистое, незамутненное сознание ребенка в мениппее — зеркало, чутко реагирующее на нарушение духовной целостности в герое. Отсюда — обида, как реакция на нежелаемое природой нарушение целостности мира героя. Не случайно столь обобщенно воспринимается предыдущая характеристика Сентти:

Савтер ырӑ ачана
Турӑ чунне панӑ сав,
Кулса сиксе выляма
Кайӑк чунӗ янӑ сав.
Сичӗ сӑлхи ачара
Чӑваш чунӗ ларать сав.
Пӗчӗк кусӗ йӑрсен те,
Йӑваш тути кулат сав.

Дал же бог ребенку душу,
Что таким он славным стал;
Чтобы мог играть, смеяться —
Птичье сердие даровал.
Да, в ребенке семилетнем
Нрав чувашский неспроста:
Если глазки плачут, все же
Улыбаются уста.

(Пер. П. Хузангая)

Теперь понятно, почему ребенку вкладывается роль «сигнализатора тревоги», его поведение — обида — фиксирует нарушение гармонии в героине. Обобщенность же восприятия ребенка («Сичӗ сӑлхи ачара чӑваш чунӗ ларать сав» — В семилетнем ребенке ведь чувашская душа) — показатель символической значимости эпизодического образа, его связи с Вечным — душой народа. Ребенок значительно ближе к вечным законам Космоса, нежели взрослый. Это своего рода *медиатор* этих законов. Несправедливость мира земного в первую очередь отражается на детях. И здесь оппозиция *вечности бытия* и *мгновения рождающегося преступления* становится функционально значимой.

Мифологическое и индивидуальное сознание в романтической системе оценок

«Как относится миф к личности? — задается вопросом А. Гулыга. — На первый взгляд, они исключают друг друга. В древнем мире индивид был растворен в общине. В древних мифах личностное начало приглушено. Но почему романтики, боготворившие личность, проявляли живой интерес к мифу? Видимо, есть разные типы мифомышления. Помимо коллективного бессознательного, существует и неосознанный индивидуальный миф»¹.

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 индивидуальному вырываться из-под власти коллективного усредняющего для того, чтобы, сгорая, прокладывая путь для поднятия на новую ступень всего коллективного, для того, чтобы в коллективном начале был прогресс. Другое дело, что степень развития индивидуального в разное 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.

¹ Гулыга А. В. Путиами Фауста. М., 1987. С. 53.

В форме романтического художественного образа это хорошо иллюстрируется «Легендой о Данко» из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль». Здесь коллективное сознание представляет собой силу, противостоящему самому своему развитию. Племя готово погибнуть, умереть в смрадном болоте, но не идти по этому страшному лесу за Данко. Данко, погибая, спасает племя.

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 оппозиции 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 самую открытую войну. Больше всего достается мифу. Демифологизация мышления романтизмом подобна перерезанию романтизмом своих вен, она подобна 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. Мифомышление же предполагает слепое ему подчинение, романтизм использует его как выразительное средство, как прием, стремясь создать свой, Новый миф — искусство.

О том, что именно Новое время предполагает систематическую демифологизацию мышления, пишет Г. Косиков. Он считает, что ренессансный гуманизм стоит еще за порогом этого процесса и в лучшем случае создает для него предпосылки, не обеспечивавшие ему необратимого характера. Эпоха Возрождения попросту не располагала никакими данными, которые позволили бы высказать даже догадку о неантропоморфности Вселенной¹.

Мнение, на наш взгляд, справедливое. Возрождение, как это мы выше показали, вычленяет человека-индивидуальность из коллектива, но всецело подчиняет гармонию

¹ См.: Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — В кн.: Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика. — М., 1987. С. 251.

этой личности гармонии в природе, словно бы успокаивая силы мифологического сознания: в остальном человек по-прежнему подчинен законам мифомышления. И ссылка Г. Косикова на то, что Ренессанс не располагал данными о «неантропоморфности Вселенной», здесь вполне уместна и убедительна.

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 древнего чувашского сознания, оно пока хотя и отдаленно, но уже доносит мотив расплаты; лирическое начало — раскрывает индивидуальный мир Нарспи, крик ее души. Но уже в лирической форме обнаруживает 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, — канонам романтической трагедии, которую она готова трактовать как голос рока, который является реакцией на поведение героев, противостоящих организационно-упорядоченному режиму ритуала в область хаоса, где царствует случайное. Такая мотивированность смерти героя случайностью, тем не менее, став сюжетной фигурой, превращается в романтическую условность.

Романтически условны образы в главе «Върманта».

Шавлать, кашлать сём върман,
Вёсё-хёрри куранмасть.
Кутсёр-пущёр сил тухсан,
Чаранассан туйанмасть.

Шумит, бушует черный лес,
Не видно ему конца-краю.
Налетит безумный, беспорядочный
(хаотический) ветер,
Конца не видно.

Шавлать, кашлать сём вярман,
Тамакри пек ахярать.
Те арсюри, те шуйттан
Ѕав териех 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, неоднократно повторяемое слово «ахярать» в его архаическом выражении содержит намек на хаос (ахяр — светопреставление) ¹.

Слово «кутсър», помимо значения беспорядочной, содержит и другое — хаотический.

Упоминание черта и арсюри ² еще более подчеркивает оппозицию сил хаоса человеку.

Мифологическая подоснова ценна не сама по себе, но в рамках романтической системы, которая видит в мифе выразительное средство.

Тапхър-тапхър сил килет,
Палтър-палтър савърса.
Тёттём вярман ўхёрет,
Ѕёре ситиех аванса.

Время от времени ветер нарастает,
Вихрем крутит-заворачивает.
Черный лес рычит,
Изгибаясь прямо до земли.

«Палтър-палтър» обозначает неритмичное кружение вихря и опять в первородном значении слова закодирован мифологический ключ: ритм — упорядоченность, отсутствие ритма — хаос. Происходит дальнейшее нагнетание черных сил леса, который теперь не просто хохочет, но рычит:

¹ Понятие русского «орать — хохотать» также несет в себе разрушительную силу (так, Д. Лихачев, характеризуя смеховую культуру, отмечает ее разрушительное по отношению к «серьезной» культуре значение).

² Н. И. Егоров характеризует арсюри как существо «полмужчины». Отсутствие целостности, единства одного явления, на наш взгляд, также обязано являть силы хаоса.

Хура пѣлѣт пѣрмаях
Шавать вѣрман тѣрринче.
Яратъ сѣсѣм сѣр сурсах
Хура пѣлѣт хушшинче.

Черная туча все
Ползет и ползет над лесом.
Молнию, раскалывающую землю,
Выпускает из-за черных туч.

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 сѣпать, шартлатать,
Пѣтѣм тѣнче кисренет.
Сумѣр сырма пек юхатъ,
Лупашкасенче кѣрлет.

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

Здесь упоминание воды небесной, тогда как в перво-творении мира небо и вода были противоположностями верха-низа. Поэт, словно ощущая эту метафорическую нагрузку, сравнивает дождевую воду с рекой, а потом и приземляет ее в ложбины. И опять-таки здесь видно использование значимого в мифе образа как метафоры. Какова функция обыгрывания мифологического потопа и сотворения мира в данной сцене? Дело в том, что эти активно действующие силы возмущены деянием 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, закреплённому 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:

Икѣ чуна савѣшма
Хѣвел парать сѣттинѣ.

Двум сердцам любить друг друга
Солнце светом одаривает.

Но противоречие не снято до конца. Преступление требует наказания:

Анчах вѣрман ѣшѣнче
Хура кайѣк чайлатать:

Но в глубине леса
Черный ворон каркает:

Ай, Тăхтаман, Тăхтаман,
Нарспи чунне вăл шырать!

То Тахтаман, Тахтаман,
Ишет он душу Нарспи!

Взаимодействие реалистического и ренессансного типов восприятий мира

Образ Нарспи вводится в главе «Красна девица» через посредство выразительных средств, свойственных фольклору. Фольклорный эпитет, используемый для названия героини, присутствует уже в самом названии главы: «Сарă хёр» (Красна девица). Здесь активно используется прием параллелизма:

Ешĕл курак хушинче
Сап-сарă чечек ўсет,
Аслă Силпи ялĕнче
Нарспи ятлă хёр ўсет.
Пичĕ-кусĕ пит хўхĕм,
Хирти сарă чечек пек.
Икĕ кусĕ хуп-хура,
Икĕ хура шăрса пек...
Хирти сарă чечеке
Ашă куспа кам пăхмĕ?
Ун пек лайăх хитре хёре
Мĕнле каччă юратмĕ?

Одуванчик ярко-желтый
Средь травы растет в степи,
А в Сильби растет девица
С редким именем Нарспи.
На лицо она прекрасна,
Как цветочек полевой.
Очи — черные агаты —
Блещут силой огневой...
Кто приветливо не взглянет
На цветок родных полей?
Кто, красавицу увидев,
Не вздохнет потом по ней?

(Пер. П. Хузангая)

А. Н. Веселовский отмечал, что в фольклорном параллелизме сопоставляются два мотива: «один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием». Это неверно. В качестве *эталонного образца порядка*, гармонии служат явления природы. Человек словно бы *просвечивается* через «природную призму», ибо он *подчиненный* ей элемент, его органическая часть. В этом особенность фольклорного параллелизма, всецело опирающегося на мифомышление.

На наш взгляд, здесь важно выделить задачу соединения этих двух частей — природы и человека, точнее, образов природы и человека. В качестве своеобразных «дипломатических послдов» возможно между этими элементами присутствие одного или нескольких слов из «стана»

первого элемента во втором. Так используемые в описании природы слова «ўсет» (растет), «пек» (как) используются и при передаче красоты Нарспи. Другим средством взаимодействия данных мотивов является рифма, которая *уравновешивает* в общем-то отличные явления некоторой *одинаковостью* их произношения, чему в большой мере содействует также и ритм. Иными словами, аналогичность природы и человека должна быть подтверждена формой высказывания.

Рифма и ритм здесь используются исходя из принципа «совпадения ожидаемого». В чем заключается этот принцип? Произнося две первые строчки строфы, мы знаем, что интонационно и рифмой они эхом отзовутся в следующих двух. Наше ожидание совпадает, что действует *успокаивающе* на наше восприятие. Неожиданное, не укладывающееся в систему, наоборот, *пугает* нас отсутствием порядка, гармонии, *пугает хаосом*. Ренессансная система в этих строках готова опереться на данный принцип. В определении прекрасного ренессансом как раз характерно признание равновесия, *симметрии частей*. Здесь оно проявляется как на уровне формы, так и содержания. Но сцена знакомства с героиней «прочитываема» не только в фольклорно-мифологическом и ренессансном, но и реалистическом ключе. Более того, она предполагает оба «языка» прочтения, поскольку картина действительности в данной главе наиболее полно во всем своем полифоничном звучании предстает именно через признание факта взаимодействия ренессансной и реалистической картины мира. Попытаемся это доказать.

При ренессансном прочтении первой сцены мы непременно должны отметить, как уже сказали, наличие здесь гармоний человека и природы, достигаемой через параллельные сопоставления красоты в природе с красотой в человеке. Причем на первом месте, вопреки утверждению А. Н. Веселовского, гармония в природе — именно она задает гармонию в человеке. Здесь все очевидно: человеческая природа и природа вселенной организованы по единым законам прекрасного, человеческая сущность — модель сущности макрокосма.

При рассмотрении данного отрывка в системе ценностей реализма мы отмечаем, что автор использует прием сказовости, облекая свой стих в форму чувашской народной песни, т. е. речь идет о фольклоризации как художественно-выразительном средстве повествования. Разумеется, фольклорное видение мира не может быть не подчи-

ненным мифомышлению, являясь по сути дела, формой его выражения. Так мы можем объяснить природу взаимосвязи сферы макрокосма со сферой микрокосма. Момент, на наш взгляд, существенный: ренессансная система еще не способна отдать отчет существованию фольклорно-сказовой природы художественного средства, для него важна сама возможность проследить за одновременным проявлением гармонии двух сфер и тем самым убедиться в том, что объект (героиня) соответствует закону прекрасного. Иными словами, если для наивного ренессанса совершенно не имеет значения тот факт, что прием повествования (фольклорность стиля) условен, что это именно прием, а не слово в начальной его ипостаси, то для реалистической системы последнее суть важно. Реалистическая картина мира включает в себя и ренессансную призму действительности, воспроизводя тем самым первозданную наивность гармонии — равно так же, как взрослый человек иногда готов смотреть на вещи глазами ребенка. Эта призма для реализма всего лишь один из приемов подачи материала для того, чтобы он прозвучал более многообразно. При этом реализм как эстетическая система оценок не боится конкуренции с ренессансной системой, поскольку в этом будет признание его исторического преимущества. Ситуация, аналогичная той, которую отмечал К. Маркс применительно к сопоставлению современных ему художественных ценностей с ценностями древнегреческого эстетического сознания: «...Трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они *еще продолжают* доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нам нормой и недостижимым образцом». (Подчеркнуто мной.— С. А.). Далее К. Маркс так иллюстрирует свою мысль: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает его собственный характер в его безыскусной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?..»¹.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 736—738.

Ренессансная система восприятия мира здесь находится в оправе реалистической системы, но из этого не следует, что первое не имеет прав автономного функционирования. Более того, ренессансная система начинает активно взаимодействовать с реалистической. В этой связи вначале обратим внимание на такой момент. В ренессансной системе функционально значим даже момент одевания героини перед тем, как выйти на игрища (одежда чувашской женщины, как убедительно доказывает искусствовед А. А. Трофимов, имеет прямое отношение к космогоническим представлениям древних чувашей¹), что проявляется и в рисунках современного художника Праски Витти²:

Хёвел анса ларсанах,
Питне савать, шалланать,
Ваййа тухма шёлкеме
Каккарё сине сакать;
Шанкар-шанкар теветне
Хулпуси урла ярать,
Хёрле пурсан тутарне
Хёрле саварса сыхать.

Только сядет солнце — время
К хороводу выйти ей;
Вмиг умоется, повесит
Шельгеме на грудь скорей;
На плечо накинёт звонкий
Свой теветь одним броском;
Лоб по-девичьи повяжет
Алым шелковым платком.

(Пер. П. Хузангая)

Это одевание перед выходом на игрища равносильно созиданию новой гармонии, где каждый элемент традиционной одежды находится в связи с элементами космической гармонии.

Одежда Нарспи упоминается в другой ситуации — когда отец ее Мигедер начинает бахвалиться перед односельчанами, данная сцена находится в этой же главе:

Ман хёр пекки каман пур?
Кама пурне ун пек хёр?
Пушмак сук-и хёрёмён?
Сурет-и вал тенкесёр?..

Кто имеет дочь такую?
Где такая рождена?
Башмаков ли нет у дочки,
Ходит без монист она?..

Если в ренессансной системе детали одежды подтверждали гармонию человека и природы, то здесь детали традиционного обряда рассматриваются в значении материального достатка, богатства. Для Мигедера красота дочери не в гармонии ее внешней и внутренней сторон, какой представлял нам Нарспи автор, а в том, что ни один чуваш (!) не способен так богато одевать свою дочь:

¹ См.: Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки. — В кн.: «Чувашское искусство». Чебоксары, 1976. С. 3—52; он же. Орнамент чувашской народной вышивки. — Чебоксары, 1977.

² См.: Праски Витти. Выставка. Каталог. — Чебоксары, 1987.

Силпи ялѐ ёмѐрне
Ун пек хѐрсем курас сук!
Пѐр чаваш та хай хѐрне
Михетер пек пѧхас сук!

Нет, таких девиц вовеки
Не видать селу Сильби!
Никакой чуваш не сможет
Холить дочь как я Нарспи!

(Пер. П. Хузангая)

Таким образом, в данной главе вводится социальный мотив. Автор показывает «поддельность» песни Мигедера под народную¹. Разумеется, ренессансная концепция мира здесь находится в противоречии с реальией действительности. Социальный мотив вводится через реалистическую картину мира: отношение к Нарспи как к товару хорошо видно в таких строчках:

Сак ырѧ сын Михетер,
Хайѐн хѐрне юратса,
Аслѧ саварни хысѧнах
Хучѐ ѧна сѳурасса.

После масляной недели,
Нежно дочь свою любя,
Мигедер ее просватал,
Сделав сговор у себя.

(Пер. П. Хузангая)

Здесь говорится о любви отца к дочери, но обратим внимание на то, с чем далее рифмуется глагол «юратса» (любя): юратса-сѳурасса. Последний предполагает договор о цене, словно речь идет о купле-продаже неживого товара.

Рифма — это уровень *художественной формы*, прерогатива автора вторичного, образа автора как окончательной художественной концепции мира. Рифма, как известно, гармонизирует форму, внешняя гармония здесь налицо, и тем разительнее внутреннее несоответствие рифмующихся слов. Рифма всегда связана с эффектом ожидания. Ожидание оправдывается, форма слова, его окончание в звуковом плане представляет именно то, что мы ожидаем, и наоборот, неожиданное постижение содержания заставляет увидеть авторское отношение к персонажу, срывающее с него маску. Вот она, реалья жизни, когда внешне все вроде бы в порядке вещей, но налицо внутренняя *дисгармония*.

Это уже реалистическое восприятие мира. Уже здесь проявляется тот мотив, который далее мы будем связывать с реалистической концепцией поэмы, для которой актуально внимание к социальной логике развития характера. Забегая вперед, отметим отношение различных концепций к действию поэмы. Мифологическая концепция изначально готова оправдать поступок Мигедера, отдающего

¹ Об этом см. стр. 121—123.

свою дочь в жены Тахтаману; вопрос о мотивации данного поступка на уровне мифосистемы не возникает, ибо миф никогда не снисходит до объяснения, он декларирует. Для мифологической концепции важно, что Нарспи, подчиняясь воле отца, подчиняется воле обычая, традиции, одновременно усмиряя свой гордый нрав, что способно еще более подчеркнуть: миф защищает иерархическую структуру общества, возведенную в ранг закона. Миф упорядочивает хаотический мир чувств человека.

В ренессансной концепции также не может возникнуть вопрос о мотивации поступка Мигедера, здесь важно то, что он, выдавая дочь замуж за нелюбимого, разрушает гармонию счастливой судьбы Нарспи.

Для романтической концепции характерна ситуация, при которой конфликт понимается как разлад между идеалом и действительностью, между личностью и обществом. При этом индивидуальность в романтической системе изначально непонимаема обществом, что свойственно даже явлениям так называемого «прогрессивного», «революционного» романтизма (к примеру, это проявляется в упоминаемой выше легенде о Данко в рассказе А. М. Горького «Старуха Изергиль»). Романтизм, таким образом, опирается на миф в аспекте взаимодействия индивидуального и коллективного, но становится при этом на защиту попранных прав личности, выступает против косности вековых обычаев, которые мешают проявлению индивидуальной природы человека.

Мигедер в романтической концепции воспринимается как реальная сила, как один из охранителей обычаев (здесь не обращается внимание на реальные мотивы поступка Мигедера, выдающего дочь за богатого Тахтамана); романтическая концепция проявляется в пафосе обсуждения поведения отца (но не в поисках причин его поступка):

Ватӓ чун та хытӓӓ чун,
Хытса кайнӓ кӛсӛсӓ сав.
Самрӓк чун та пӛчӛк чун,
Чунӛ ытла сӛмсӛ сав.
Кайӓк чунӛ пулсассӓн,
Пӛрӛччӛ те кулӛччӛ;
Суначӛсем пулсассӓн,
Вӛсӛччӛ те кайӛччӛ.

Сердце старое, отвердевшее,
Отвердело, точно войлок.
Юное сердце, маленькое сердце,
Только очень мягкое оно.
Была бы душа птицы,
Смеялась бы да плакала;
Были бы крылья,
Взлетела да улетела бы.

Просветительская концепция поэмы, проводящаяся как по линии героев Нарспи и Сетнера, так и по линии автора первичного (автора-повествователя) объясняет тра-

гедию героини и преддверие ее (насиленную выдачу замуж) непросвещенностью родителей («ашшё-амаш ухмахран», «ашшё-амаш а́ссарри»).

Е. В. Владимиров абсолютно прав, когда утверждает, что Мигедер по-своему любит дочь.

Нарспи ашшё Михетер
Сёрме пуян пуранать.
Вал хай хёрне юратать,
Нарспийёне мухтанать.

Отец Нарспи, Мигедер,
Живет очень богато.
Он дочь свою любит,
Гордится своей Нарспи.

Таким образом, лишь в реалистической концепции поэмы дается сколько-нибудь верная социально-психологическая мотивация поступка родителей Нарспи.

Романтическое прочтение главы „В лесу“

Гуманистический пафос Возрождения имел объектом своего пристального внимания личность человека. Ренессанс преклоняется перед индивидуальностью. Но чтобы обнаружить эту индивидуальность в художественном произведении, необходимо было сделать личность *активной*, видеть в ней не пассивный продукт обстоятельств, не объект, а субъект, активно постигающий и воздействующий на обстоятельства, его окружающие, а иногда и приспособляющийся к этим обстоятельствам (для романтизма также будет характерно столкновение личности с обстоятельствами и активное их неприятие, но в романтизме герой, как правило, несет на себе печать трагедии, он изначально обречен). Герои К. Иванова-Прта вполне могут рассматриваться в плане романтической типизации, как это делает Ю. Артемьев¹. В то же время многозначность художественного образа К. Иванова предполагает отделение одной концепции от другой, рассмотрения их во взаимодействии.

Трагизм как изначальное свойство героя можно проследить на образе Сетнера. Герой К. Иванова идет против судьбы. Решившийся на убийство злодея, он сознает, что идет против закона, заданного космическими силами природы (в оценке героев мы должны исходить из того, что мифологизм мышления — обязательное свойство их характеров, выше мы показали это):

¹ К примеру: Артемьев Ю. М. Правда жизни или романтизм? — Таван Атал. 1970, № 5.

Сём-сём вярман, сём вярман,
Мёншён хыта шавлатан?
Мёншён шай-шай шяхарса
Мёскён чуна хяратаан?

Дремучий лес, дремучий лес,
Почему ты громко шумишь?
Почему, протяжно свистя,
Пугаешь бедную душу?

Сетнер идет против природы, но почему в песне нет той решимости, которая должна быть присуща романтической личности? Это не просто дань песне, в архаическом сознании песня выражала и душу, и состояние человека. Следует отметить: романтизм поэмы особый. Чтобы осознать его, необходимо, во-первых, все время держать в поле зрения мифологизм произведения как концепцию раскрытия характеров, во-вторых, Возрожденческую концепцию характеров. Сетнер, изливающий душу в песне, полон *рефлексии*: он видит себя человеком сильным:

Вай ташмана пётерме
Икё вайла аллам пур.

Убить этого врага
Есть две сильные руки.

Но и ощущает страх перед силами природы, которые восстали против его намерения убить врага. Природа в мифологическом сознании понимается синкретично. Своим намерением убить Тахтамана он возмутил равновесие в природе, нарушив его гармонию.

Такова картина мира в сознании героя.

И тут надо иметь в виду следующее: Сетнер идет не просто на расправу с врагом. Нет. Он поднимает руку на те законы, которые *скрепляют* этот мир. Это он в высшей степени сознавал еще в сцене у родника:

Анчах айна пётерсен,
Унтан усал тёнче пур.

Но если даже с ним покончить,
Есть мир похуже его.

Весь мир восстанет против него, покушающегося на святые устои закона. Но тогда он не хотел убивать Тахтамана. Тогда он просто бежал со своей любимой из Сильби. Теперь он готов пойти на преступление. И весь мир в лице древнего леса восстал против ослушника:

Вярман тата хытарак
Шавлать, йёрет, ахярать.

Лес еще сильнее
Шумит, ревет и буйствует.

И крик вырывается из груди Сетнера:

Туря сырлах, ан пйрах!
Ахярсаман хускалать!

О, Тура, не оставь меня!
Конец света наступает!

А он все равно идет.

Сознает, что поступок, зреющий в нем, грешен:

Ах, сыла́хлā пу́сāма
А́ста чиксе хурам-ши?
Ах, сыла́хлā чуна́ма
Епле ты́тса чарам-ши?..

Эту грешную голову
Куда подевать?
О, эту грешную душу
Как остановить?

Заметим разницу. У Нарспи замысел наказания злодея зреет в рассудке («Пу́сё́нче усал шуха́ш суралать» — В голове плохая мысль рождается), поэтому и горит ее душа (чунё вёркет).

У Сетнера все наоборот: поступок зреет в душе (!), рассудок вполне сознает о тяжких последствиях, которые его ожидают, но он ничего не может поделать с душой.

Вот где конфликт!

Ему страшно, но он идет...

Жалуется на судьбу, а идет...

Идет один против законов всего (!) мира. Ибо мир для Сетнера весь замыкается в сакрализованном Сильби.

Сетнер жалуется на судьбу:

Суралта́м-ме́н аннерен
Хён-хур асап курма сес.
Сав асапран, хёнлэхрен
Самра́к пу́сāм пётни сес.

Родила меня мать
Только в горе мыкаться.
От этого горя и мучений
Осталось только сложить буйну
голову.

Где та сила, что была в его руках?! Где та решимость, что была ему присуща раньше? Если ее нет, то почему он, маленький человек на фоне разбушевавшейся природы, не свернет с пути? А то, что он песчинка в масштабах Природы, видно не только из его горестных песен (здесь кто-то может увидеть не чувства Сетнера, а мысль, присущую песне), но и из авторского описания:

Епле Сетнер ме́скён-ске
Урнā вярман ашё́нче.
Епле сирёп йыва́сsem
Юрла́ссе пу́с та́рринче.

Как несчастен Сетнер
В глубине ревающего леса.
Какие могучие деревья
Ревут-гудят над головой.

Романтический ли это герой? Если так, то где в Сетнере решимость байроновского героя, который:

...слез не лил, не вздыхал уныло,
Как спутники, чей увлажненный взор,
Казалось, обращал к ветрам немой укор.

Где то состояние пьянящей радости от борьбы со стихией, которое присуще лермонтовскому Мцыри, горьковскому Данко?

Сетнер более реален, более приземлен. Концепция характера героя, вышедшая из горнила ренессансной системы, несет на себе ее форму, ее отлив. Для героев Байрона, Лермонтова, Горького мифологическая концепция характера — это *прием*, не больше. Для К. Иванова — больше чем прием. Мифологизм мышления прежде всего присущ герою, отчего он более реален. Мифологизм первобытного мышления должен бы быть присущим Данко, который выводит племя из плена смрадного болота и дремучего леса. Данко в этом случае был бы более историчен, более реален и менее романтичен. Цель К. Иванова иная, его образ — *модель исторического движения образа по орбитам различных, сменяющих одна другую эстетических систем.*

Сетнер — часть этой природы, часть Космоса. И эта часть пошла против целого, против разумных начал этого мира. Заметим, Сетнер верит в их разумность, не оспаривает эти законы, т. е. он не ищет себе оправдания, своему поступку.

Он сознает свое подчинение этому миру, его законам:

Самрăк пуçăм пётмёччĕ,
Мулăм çукки пётерчĕ.
Вăл та пулин юрĕччĕ,
Сын умаххи пётерчĕ.
Сын умаххи юрĕччĕ,
Усал ташман тупăнчĕ.
Усал ташман пётёччĕ,
Турă сырни курăнчĕ.

Молодая голова не погибла б,
Но нет богатства у меня.
И это ладно бы,
Да глупость людская погубила.
И это бы ладно,
Злой враг отыскался.
Злого врага можно убить,
Да написанный турă (богом) след
судьбы открылся.

Итак, сама судьба обрекает его на несчастья, на разлуку с любимой, и это известно Сетнеру. Он идет против своей Судьбы, зная, что за это его ждет суровая кара. Вот здесь следует искать истоки романтического конфликта. Прежде всего внутреннего. Огонь души ведет его. И сознанию героя не побороть этой жажды мщения врагу:

Тёттём пулĕ, каç пулĕ
Ташман патне ситиччен,
Ташман чĕрн лăпланĕ
Хёвел кусса тухиччен.
Хёвел тухĕ, сұтатĕ,
Этем тарĕ айхăран.
Анчах ташман вăранмĕ
Айхи ытла йывăртан.
Хёвел тухĕ, сұтатĕ,
Эпĕ пулăп вăрманта.
Ташман, ыртăн, хускалмăн,

Будет темно, ночь наступит
До того, как до врага дойду.
Замолчит сердце врага
До того, как солнце взойдет.
Солнце взойдет и осветит,
Человек проснется ото сна.
Только враг не откроет глаза
Оттого, что сон слишком сладок.
Солнце взойдет и осветит,
Буду я уже в лесу.
А ты, враг, лежать будешь

недвижим,

Нарспи пулмĕ сұртанта.

И Нарспи уже не будет рядом
в доме твоём.

Отказ от реалистической обусловленности характеров обескровливал бы дальнейшее движение образа на витке спирали реализма Нового времени. В таком виде образ Сетнера более историчен, более реален. Но он не может полностью отдаться законам романтизма. Это обескровило бы, в свою очередь, не только будущее реалистическое его звучание, но и предшествовавшие романтический и мифологический образные контексты, превратив образ в символ, в абсолютную метафору.

Вот она, решимость романтического героя! Будет ураганный ветер в мрачном дремучем ночном лесу, а он будет идти!

Будет чувствовать, будто попал в ад, будет невыносимо страшно, но он не остановится!

Крики, вой чертей — каких только звуков не будет издавать возмущенный лес, а он все более и более будет упрочиваться в решимости убить врага!

Он будет сознавать, что пошел один против всей Вселенной с ее незыблемым законом, страх будет в каждой части его тела, но он пойдет на то, чтобы нарушить этот закон и поплатиться своей жизнью!

Итак, что же движет Сетнером?

Сила любви!

Она будит в нем личность.

И здесь истоки романтического характера.

Ренессанс полагает, что человек гармоничен по своей природе и печать гармонии лежит на нем со дня его рождения, ибо гармония заложена в него природой. Отсюда признание всемогущества того, что человек должен не перечить своей судьбе и все у него сложится в согласии с природой. Так, мыслитель итальянского Возрождения, педагог Пальмиери призывает юношу «всегда следовать собственной природе», советует никоим образом не противоречить судьбе и не желать того, в чем «природа тебе отказывает»¹.

Таким образом, структура характера Сетнера, обогащенная романтической концепцией, находится в состоянии как согласия, так и несогласия с мифологической и ренессансной концепциями человека, которые в нашем анализе сказываются в поступках персонажа. Иными словами, речь должна идти о диалектической связи эстетических систем. Понятие «отрицание» здесь не совсем приемлемо,

¹ Цит. по ст. *Ревякин Н. В.* Некоторые вопросы формирования личности в итальянской гуманистической педагогике. — В кн.: *Культура Возрождения и общество*. М., 1986. С. 36.

но его можно использовать с определенными оговорками. А именно: эстетические системы реконструируемы и в обратном направлении, иными словами, мы не можем сказать, какая из систем в ценностном аспекте более значима, что она стоит на порядок выше в своем развитии, чем другая. Каждая из систем самостоятельно значима, т. е. обладает присущей только ей самоценностью и совершенством, и ее необходимо оценивать только по законам, выработанным ею.

При оценке романтической концепции характера мы могли взять за основу модель видения мира, присущую романтизму «пассивному», в которой человек показан щепкой в руках судьбы. На первый взгляд, именно этот романтизм ощущается в восприятии Сетнером природы. Эта видимость как раз способствует более выразительной передаче внутреннего конфликта Сетнера. Здесь налицо противоречие между формами восприятия этой природы (песни, в которых Сетнер предстает маленьким человеком, и тем, на какой поступок он идет против закона всего Космоса). Снятие этого противоречия — в силе любви, которая ведет его на этот поступок.

Реалистическая концепция действительности.

К вопросу о повествователе в поэме „Нарспи“

В последнее время наблюдается углубленный интерес к проблеме оценки мировоззрения автора поэмы «Нарспи». Проблема эта далеко не так проста, какой предстает в некоторых работах исследователей. По нашему мнению, объективное решение данной проблемы немыслимо без глубокого изучения идейно-эстетической стороны произведения. Между тем, в исследованиях поэмы зачастую господствует только идейный анализ, подаваемый без надлежащего внимания к эстетической структуре художественного текста. Анализ конкретных художественных особенностей подменяется несколько вольным пересказом текста, причем авторы ряда исследований для пересказа отбирают такой материал, который подтверждает их кон-

цепции, совершенно отказываясь от материала, идущего вразрез с их оценкой мировоззрения автора поэмы.

На первый взгляд, сама поэма дает повод противоречивым оценкам мировоззрения ее автора. Назовем некоторые примеры. В первой главе селение Сильби описано восторженными красками: повсюду торжествует достаток и благополучие. В подтверждение этой мысли приведем несколько примеров: «Ахър, кунти чăвашсен мулĕ пур-тăр çав вĕсен» («Видно, знают здесь чуваша, как богатство наживать» — пер. П. Хузангая). «Пурăнăçсем, ах, аван аслă Силпи ялĕнче» («Эх, прекрасна жизнь в древнем Сильби») и т. д. И вдруг во второй главе мы видим бедную хижину Сетнера, а далее и скудное жилище знахаря. Возникает вопрос: почему в первой главе Сильби рисуется краем изобилия, а жизнь в чувашском Сильби сравнивается с жизнью в раю, но ни слова не говорится о хижинах бедняков? Другой вопрос: можно ли первоначальным описанием Сильби и безоговорочно категоричным утверждением «Пурăнăçсем, ах, аван аслă Силпи ялĕнче» («Эх, прекрасна жизнь в древнем Сильби») иллюстрировать мировоззрение автора поэмы?

«За внешней красотой и богатством красок,— пишет М. Сироткин,— скрывается неприглядный мир небольшой кучки сытых и армии тружеников, которой много и постоянно приходится работать, но не всегда поесть и попить»¹. Однако, если мы будем руководствоваться логикой фактического материала, содержащегося в поэме, а не чересчур вольным пересказом страниц текста, то вынуждены будем предположить несколько иную расстановку сил. Сетнер с матерью, пастушок, семеро батраков Мигедера и знахарь, да пьяный, распеваящий песню,— не будут ли они редкими исключениями из ряда благополучных селян? Выражения «кантур пекех сурчĕсем» (строения, подобные конторам), «аслă урам тăршшĕпе хăма витнĕ сурчĕсем» (по главной улице села дома, крытые тесом) предполагает наличие зажиточной жизни не одного Мигедера. К тому же, если учесть тот факт, что содержание песни пьяного сводится к мысли: работать, чтобы пить («Нумай ёсле, нумай си, хытă тарла, хытă ёс»), а также, если учесть, что знахарь живет прежде всего за счет колдовства, можно ли включить их в список «армии тружеников»? Остаются: пастушок, семеро батраков, о которых говорится вскользь

¹ Сироткин М. Я. Очерки дореволюционной чувашской литературы. Чебоксары, 1967. С. 188.

(в общей сложности им посвящено четыре строчки поэмы), да Сетнер с матерью. Итак, можно ли о них говорить как об «армии тружеников», которой удастся «не всегда поесть и попить»? Если возможно такое прочтение поэмы, как его обосновать материалом самой поэмы, но не вольным пересказом содержания текста?

Отметим еще одно противоречие. В первой главе содержится недвумысленное осуждение пьянства — и тут же дружеское обращение к хмельным сильбиянам: «Эй, пиччесем...» (Эй, братья...). Что здесь — непоследовательная авторская позиция или художественные недоработки автора поэмы?

Далее. Слова о зависимости человека от мира и его порядков («анчах вайлӓ этем те хай тӓнчине пӓхӓнать» — однако и могучий человек зависит от мира, им созданного), а также анализ конфликта поэмы, как правильно полагают современные исследователи, позволяют считать: причина трагедии героев заключена в социальной реалии обстоятельств (в данном случае мы имеем в виду реалистическую концепцию мира в поэме), в том, что поступок Мигедера социально детерминирован. Но как в таком случае понимать рассуждение автора-рассказчика в итоговой заключительной главе: «Ашшӓ-амӓш ухмахран пӓтрӓ хуйхӓ-суйхӓпах» (Пала жертвой из-за дурости родителей)? Следует ли отсюда вывод, что причина трагедии Нарспи все-таки не в социальном устройстве общества, а лишь в том, что родители выдали ее за нелюбимого, т. е. трагедия Нарспи всего лишь *семейно-бытовая драма*?. Вновь непоследовательная авторская позиция?

Современные исследователи поэмы «Нарспи» признают в авторе поэмы критика основ, порождающих социальное неравенство, борца за социальную справедливость. Вполне справедливо утверждение, заметим мы, однако как быть с вышеперечисленными «противоречиями» поэмы? Не замечать их — это все равно, что принять поэму с оговорками, имея в виду художественные недоработки «молодого автора». Но, быть может, виноват не автор, а наш принцип анализа? Быть может, не следует замалчиванием «противоречий» поэмы защищать поэта-борца с социальной несправедливостью от поэта-художника?

Исследователи, завершая идейный анализ, посвящают несколько страниц разбору художественных особенностей поэмы. Таким образом, все это именуется «идейно-художественным анализом поэмы». Мы не против такого подхода, так как пути анализа художественного произведения

неисчерпаемы. Но всегда ли он оправдывает себя? Нам кажется, здесь анализ художественных особенностей является в лучшем случае иллюстрацией к предшествовавшему «идейному» анализу поэмы, впрочем, и это бывает нужно. Однако, коль скоро такой подход не оправдывает себя, о чем мы уже высказались, попытаемся дать ответ на вопрос не «что использовано писателем, какие средства?», но «зачем, для чего?» — «для чего писатель сказал так, а не иначе, изобразил героя таким, а не иным и т. д., для чего есть все, что есть в произведении искусства», как предлагает В. Одинцов¹. То есть нужно обратиться к анализу поэтики произведения. Ответ на вопрос «для чего?», «зачем?» дает возможность в текстовом материале постоянно видеть *автора-творца, который* употребляет с определенной целью тот или иной художественный прием, тот или иной образ, связывая его с определенной идейной задачей контекста, а может, и всей поэмы.

Прежде всего, теперь уже исходя из узко реалистической концепции произведения, нам необходимо разграничить понятия «автор» от понятия «повествователь», так как, по нашему мнению, именно здесь кроется главный корень «противоречий», выделенных нами выше. Отношения автор — повествователь в художественных произведениях беспредельно многообразны, порой крайне трудно их разграничить.

При анализе художественного произведения существует опасность подмены понятия «повествователь» понятием «автор» (имеется в виду не употребление слова «автор» вместо «повествователь», но именно подмена понятия). Автор является носителем взгляда на действительность, он подает этот взгляд через призму всего произведения как идейно-художественного целого, отражая действительность *через системы художественных образов*, связанных между собой. Эти системы образов с точки зрения их роли в организации художественного произведения могут иметь отношение к различным его уровням: композиционному, узко стилистическому, идейному и т. д., поэтому они не поддаются однородной классификации. Одной из таких систем и является *образ повествователя*. Он, охватывая различные уровни художественного произведения, словно бы *скрепляет* их в единое целое. Но степень его участия на различных уровнях не одинакова. «В сущности,— пишет Л. Тимофеев,— всякое произведение, о чем бы оно ни

¹ Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980. С. 166.

говорило, всегда есть рассказ, повествование определенной индивидуальности, определенного лица со своим определенным отношением к жизни (о тех или иных явлениях жизни)»¹. Ошибочным является мнение некоторых исследователей, считающих, что мировоззрение автора произведения всегда есть мировоззрение повествователя-рассказчика. Все зависит от авторского замысла, от тех конкретных задач, которые автор произведения ставит перед собой. При организации образа рассказчика он вправе наделить повествователя своим видением действительности, мировоззрением, близким к своему или резко отличным от своего. Задачей речи повествователя является «раскрытие *определенного характера* — характера повествователя как *определенного типа отношения к жизни*, как нормы человеческой деятельности (*положительной или отрицательной*), как *определенного обобщения*»² (выделено нами.— С. А.). Повествователь в художественном произведении может быть наделен не только мировоззрением, отличным от авторского, но и конкретными «психологическими, а также характерологическими признаками»³ (конечно же, не обязательно совпадающими с психическими чертами или чертами характера автора произведения).

При выборе социальной индивидуальности повествователя автор произведения останавливает свой выбор на определенном типе мировосприятия, свойственном определенному кругу людей. Таким образом, повествователь не менее, а порой и более чем какой-либо персонаж может явиться средоточием типического отражения действительности. При этом автор формирует определенное отношение читателя к повествователю как к характеру — через согласие с таким отражением действительности или же его несогласие. Но какова в таком случае роль автора произведения, «предоставившего» повествователю вести рассказ «от своего имени»? Как автор проводит свою позицию, если она расходится с позицией повествователя? Проиллюстрируем это на примере нашего материала.

Мы утверждаем: хотя в некоторых моментах позиция повествователя совпадает с позицией автора, в главном, в существенном, мировоззрение повествователя и мировоззрение автора поэмы расходятся. Докажем это. Повество-

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 202.

² Там же.

³ См. Катаев В. В. К постановке проблемы «образ автора», — Филологические науки, 1966, № 1.

ватель видит причину гибели Нарспи в самодурстве родителей («ашшĕ-амăш ухмахран пĕтрĕ хуйхă-суйхăпах» — пала жертвой из-за дурости родителей). Причем говорится это в заключительной итоговой главе, что крайне важно: дальнейшая эволюция оценки причин трагедии героини практически невозможна. Автор же видит причину трагедии Нарспи в социальном устройстве общества, в несправедливости законов этого общества. Автор сталкивает в поэме два мировоззрения — отца («Ради дочери любимой век богатство собирал» — пер. П. Хузангая) и дочери, которая обвиняет родителей не в том, что они ее не любили, но в том, что видели ее счастье лишь в богатстве жениха. Автор показывает, как социальная мораль, вторгнувшись в область родительских отношений, искажает святое чувство — чувство любви родителей к дочери. Мировоззрение автора поэмы выявляется через анализ *идейного содержания* произведения. В данном случае мы затронули лишь один из моментов идейного содержания поэмы, подробнее на характеристиках мировоззренческих позиций автора и повествователя остановимся далее.

Возникает вопрос: к чему было подавать мировоззрение повествователя резко отличным от авторского? Быть может, это просто упражнение в мастерстве, призванное показать, насколько глубоко овладел поэт техникой художественного письма? Нет, данный художественный прием не самоцель. Во-первых, потому что он имеет прямое отношение к моменту отражения действительности. За личностью повествователя кроется определенный тип мировосприятия прошлой и современной К. Иванову-Прта действительности. Позиция чувашских просветителей, начиная со Спиридона Михайлова-Яндуша и кончая И. Я. Яковлевым, в основном сводилась к тому мнению, что отрицательные стороны действительности следует искоренять путем исправления нравов людей. Объяснение трагедии Нарспи повествователем-рассказчиком не противоречит *позиции просветителей*, выдержана в духе *дидактических нравоучений*. К примеру, в «нравоописательной повести» (именно так характеризует ее М. Сироткин) «Сыт человек, а глаза голодны» Ивана Юркина, написанной в 1889 году, отец желает выдать дочь Катерину за сына кулака. Катерина же любит бедняка Кузьму. Отец строит всякие каверзы Кузьме: обвиняет в грабеже, подговаривает парней избить Кузьму... Неожданное происшествие меняет положение дел: в приказной избе обрушившаяся балка смертельно ранит отца Катерины. Перед смертью он кается,

просит односельчан добиться освобождения Кузьмы, а дочери завещает выйти за него замуж. Как видим, позиция повествователя в «Нарспи» перекликается с дидактическим назиданием повести Юркина.

Во-вторых, «безвредная» в социальном плане позиция повествователя, находящаяся на поверхности и прежде всего бросающаяся в глаза, послужила надежным «громоотводом» против цензуры. Не будь в поэме с сюжетом социального звучания этого простенького нравоучительного диагноза («из-за дурости родителей»), поэма вряд ли увидела бы свет. А поэт имеет все основания беспокоиться за свое детище. Так, чтобы ввести в заблуждение цензуру, сборник, в котором вышло прижизненное издание поэмы, назван «Сказки и предания чуваш», хотя оригинальность произведений, входящих в сборник, абсолютна бесспорна. К. Иванов-Прта вынужден отказаться от авторства, конечно же, не из «скромности». Он жертвует авторским самолюбием (в положительном смысле этого слова) ради той пользы, которую его произведения должны принести читателям. Но и этого К. Иванову-Прта кажется недостаточным, чтобы обойти цензуру, и он добавляет, что сказки и предания «записаны» (именно «записаны» — С. А.) в Белебейском уезде и изложены («изложены» — но не переработаны. — С. А.) К. Ивановым. Центральное произведение сборника — поэму «Нарспи», за которое поэт имеет больше оснований беспокоиться, он помещает в конец сборника. Расчет прост: цензура, прочитав «безвредные» притчу «Две дочери», сказку «Железная мялка», балладу «Вдова» постепенно свыкнется с мыслью о «безвредности» сборника, что должно в какой-то степени отразиться и на восприятии поэмы «Нарспи». Кроме того, автор «поручает» вести рассказ о трагической судьбе Нарспи и Сетнера повествователю с мировоззрением относительно «безвредным» с точки зрения охранителей царского самодержавия. И опять-таки расчет прост: если цензура, хотя и скрипя зубами, пропускает нравоучительные рассказы Игнатия Иванова и Ивана Юркина, обличающие человеческие пороки, произведения других просветителей, то почему бы той же цензуре не пропустить произведение, хотя и с весьма «щекотливым» сюжетом, но из которого автор извлекает назидание, «достойное подражания». Для цензуры позиция автора (на самом деле повествователя) была вполне приемлемой, а кому-то она могла показаться даже полезной: разве фраза «из-за дурости родителей» не отводит подозрение от истинных причин гибели героини, а по-

действует она на читателей — посмотрим, как чувашские богатеи-коштаны захотят родниться с теми, у кого за душой ни гроша...

Уловка К. Иванову-Прта удалась: авторскую тень (мировоззрение повествователя) цензура приняла за самое авторское мировоззрение. Но границы тени не всегда совпадают с размерами истинного предмета, все зависит от угла зрения. Автор умело смещает этот «угол зрения», делая мировоззрение рассказчика далеко не тождественным своему. И здесь необходимо отметить истинное мастерство писателя К. Иванова-Прта. Необходимость считаться с цензурой не отразилась на художественном достоинстве произведений сборника. Название сборника «Сказки и предания чуваш» отражает связь произведений К. Иванова с мифом. Необходимость считаться с цензурой не помешала писателю сделать убедительной позицию повествователя в поэме, отразить в его мировоззрении характерные взгляды определенного круга современников поэта.

К. Иванов-Прта мастерски тонко провел свою поэму сквозь сети цензуры. Но речь теперь не об этом. Нас интересует вопрос: как восприняла произведение критика послеоктябрьского периода? Увы, вплоть до сороковых годов критика за редкими исключениями не хотела видеть в авторе поэмы борца против социальной несправедливости. Особенно ополчились в тридцатые годы критики вульгарно-социологического направления: они видят в поэте буржуазного либерала, кулацкого идеолога и т. д. Эти критики, подобно недалёковидным незадачливым симбирским цензорам, принимают позицию повествователя за мировоззрение автора. «Мы не можем принять «Нарспи» полностью без оговорок», — писал А. И. Золотов¹. «Это главным образом кулацкое произведение: и кулаков, и бедняков оно призывает к единению...» — вторил ему Г. Кузнецов².

Большой вклад в верную оценку мировоззрения К. Иванова-Прта внес И. Сутягин. Анализируя поэму «Нарспи», исследователь выделяет социальную природу конфликта³. Однако многие выводы И. Сутягина декларативны, нуждаются в подробной дополнительной аргументации. Многие «острые углы», на которые обратили внимание критики

¹ Цит. по кн.: Павлов Н. С. «Краткий очерк чувашского литературоведения и критики». Чебоксары, 1970. С. 47.

² Кузнецов Г. «Сунтал», 1930. 9 №. 23 с.

³ См.: Сутягин И. Н. Константин Иванов — основоположник и классик чувашской литературы. Чебоксары, 1946.

поэта, он обходит молчанием. В некоторых моментах конкретный анализ строк, которые вульгарные социологи выдвигали во главу угла, подменяется интуитивными догадками. Так, исследователь признает, что Сильби — это «не деревня, а целый город», добавляя при этом: «внешне красивой, сытой и обеспеченной жизни»¹.

Подтвердить бы исследователю эту догадку, а именно, что Сильби — это лишь «внешне» благополучное селение. Впрочем, И. Сутягин берется это сделать, но аргумент его крайне неудачен: «Но, рисуя сытую деревенскую жизнь, К. Иванов далек от обольщения. Он знает, что социальный мир не совершенен»². Исследователь не выделяет позиции повествователя, считая, что в описании Сильби сказывается лишь позиция автора, который «знает, что этот мир не совершенен». Поэтому нетрудно возразить исследователю, пользуясь его же углом зрения: разве нет «обольщения» «сытой» жизнью в Сильби в строках: «Ахӑр, кунти чӑвашсен мулӑ пур-тӑр ҫав вӑсен» («Видно, знают здесь чуваша, как богатство наживать» — пер. П. Хузангая), «Ҫӑтмах пекех туйӑнать Силпи чӑваш ялӑнче» (Кажется, будто попадаешь в рай, находясь в чувашском Сильби), «Пурӑнӑ-ҫӑм, ах, аван аслӑ Силпи ялӑнче» (Эх, хороша жизнь в деревне Сильби).

Далее исследователь пишет, что «восклицанием голодного пастуха (в поэме — мальчик-пастушок. — С. А.) К. Иванов как бы подготавливает читателя к восприятию тех картин социальной несправедливости, которые он нарисовал в своей поэме»³. Доказательство неубедительно. В общем-то это даже не доказательство, а «жонглирование» материалом текста в попытке вырваться из «заколдованного круга» возникающих вопросов. Именно после этих слов пастушка сразу же следует описание богатого селения Сильби, восхищение этим селением. Неубедительность многих доказательств исследователя была отмечена вскоре после выхода в свет исследования И. Сутягина Г. Ишивановым, который настаивал на том, что Сильби в поэме изображено как «царство всеобщего довольства и спокойствия»⁴. Г. Ишиванов называет К. Иванова-Прта

¹ См.: Сутягин И. Н. Константин Иванов — основоположник и классик чувашской литературы. Чебоксары, 1946. С. 39.

² Там же.

³ См.: Сутягин И. Н. Константин Иванов — основоположник и классик чувашской литературы. Чебоксары, 1946. С. 39.

⁴ Ишиванов Г. Порочная брошюра. Газ. «Красная Чувашия», 11 янв., 1948 г.

«поэтом крестьянской демократии», человеком, взгляды которого «достаточно не сформированы, чтобы он мог заниматься проблемами социальных реформ»¹.

Таким образом, невыделение линии повествователя-рассказчика приводит к разнотолкам в оценке мировоззрения поэта. К сожалению, исследователи до сих пор не дали аргументированной отповеди вульгарным социологам. Словно по договоренности, исследователи обходят упорным молчанием «больной вопрос», а именно — наличие *идеализации чувашского Сильби* в первой главе поэмы. В лучшем случае отмечается ставшая уже трафаретной фраза И. Сутягина о «внешне красивой» жизни в Сильби. В общем-то, замечание верное, но не до конца отражающее всю глубину авторского замысла, даже исходя только из реалистической концепции. Исследователи упорно избегают цитировать первоначальное описание Сильби, а ведь на основе этого описания вульгарные социологи преподнесли поэта «идеологом чувашского кулачества». Избегают, как нам кажется, потому, что в этом случае придется вести речь не просто о «внешней красоте» Сильби. Необходимо будет признать наличие идеализации селения хотя бы в начале поэмы. И конечно же, соотнести данный момент с идейным содержанием поэмы. Нарушим же негласное «табу» с целью пока лишь доказательства наличия идеализации чувашского Сильби в начале поэмы.

Выше мы неоднократно цитировали моменты откровенного восхищения, вызванные видом Сильби. Теперь остановимся только на описании селения. В первой главе говорится о домах сильбиян следующее: «кантур пекех сурчём» (дома, подобные конторам), «аслă урам тӑршшӑе хӑма витнӑ сурчём» (во всю длину главной улицы дома, покрытые тесом), «суртсем тавра килкарти чул хӑме пек савӑрнӑ» (вокруг домов заборы, которые окружают их будто каменной оградой), «сарӑ хапха килсерен чӑнтӑрленӑ тӑрӑллӑ» (у каждого дома — ворота с разузоренной резьбой) и т. д.

Наряду с умалчиванием факта наличия идеализации Сильби, некоторые литературоведы стремятся отрицать и данный момент. К примеру, И. Зотов пишет:² «К. Иванов хорошо понимал сущность денег в эксплуататорском обществе, уже по этой причине не мог приукрашивать чуваш-

¹ Ишизанов Г. Порочная брошюра. Газ. «Красная Чувашия», 11 янв., 1948 г.

² Зотов И. А. Художественный мир Константина Иванова. Чебоксары, 1979. С. 18.

скую народную жизнь» (видно, следует понимать патриархальную чувашскую деревню.— С. А.). И далее: «Об отсутствии идеализации чувашской народной жизни (?) говорит не только поэма, но и другие произведения поэта»¹. Проанализируем ход рассуждений исследователя: К. Иванов-Прта «понимал сущность денег в эксплуататорском обществе», в других произведениях поэта отсутствует идеализация «народной жизни»,— следовательно, в поэме нет идеализации «чувашской народной жизни». Во-первых, аргументы абсурдны: как можно ставить в один ряд понимание «сущности денег в эксплуататорском обществе» с приукрашиванием «чувашской народной жизни»?! Во-вторых, традиционное смешение позиции повествователя (которую исследователь не выделяет) с позицией К. Иванова-Прта. Попыткой вырваться из «заколдованного круга», видимо, следует объяснить и вульгарное толкование исследователем текста поэмы: «В поэме имеется ряд оговорок (?!), разъяснений (?!), что дома в Сильби «наподобие хором», «ворота с разузоренной резьбой», «тесом крытые дворы» только «вдоль по улице по главной» и далеко не все сильбияне живут в достатке... Даже пьяный мужик, бредущий вдоль по улице в праздничный день, поет о нехватке и бедности... Это говорит трудовой человек: у него на первом месте работа в поте лица, потому что без нее жизнь крестьянина невысказана»². О каких «оговорках» и «разъяснениях» может идти речь, если почти вся первая глава — своего рода гимн благополучию в Сильби?! И потом, исследователь стремится предположить, что «тесом крытые дворы» «только вдоль по улице по главной», но почему бы ему не указать места в тексте, где упоминалась (хотя бы упоминалась без описания изб бедняков) улица «неглавная». Улица главная («аслă урам») здесь акцентируется не в плане противопоставления «неглавной» улице села, где бы по вольному предположению исследователя ютились домишки бедняков. Мало того, и дом Мигедера, и домишко Сетнера находятся на одной улице в Турикасе (то же, что по-русски Нагорная). И потом, следует ли «жалобы» пьяного мужика принимать всерьез? Обратим внимание на отношение рассказчика к пьяному мужику: «Суркуннехи пылчăк та канма сĕмсе туйăнать» (Даже весенняя грязь для отдыха мягка). А содержание песни пьяного — не сводится ли оно к утверждению мысли: ра-

¹ Зотов И. А. Художественный мир Константина Иванова. Чебоксары, 1979. С. 20.

² Там же. С. 17—18.

ботать — чтобы пить («Нумай ёсле, нумай си, хытӑ тарла, хытӑ ёс... Вӑхӑчӑпе ёслӑпӑр, вӑхӑчӑпе ёсӑпӑр» — Много работай, много ешь, много потей, много пей... Некоторое время будем работать, некоторое — пить). Да, мы готовы предположить, что «на первом месте у этого человека работа в поте лица», но, исходя из ироничного отношения рассказчика к данному персонажу, из содержания песни, воздержимся от вольной трактовки образа, а именно от того, что нам хотелось бы видеть в пьяном аргумент в пользу показа трудной жизни бедняков-селян.

В цитированных нами работах исследователей поэмы К. Иванова-Прта отсутствует выделение мировоззрения повествователя. Мы стремились показать, что невыделение линии повествователя приводит в конечном счете к тому, что поэма «Нарспи» принимается с оговорками (в современных исследованиях с «безмолвными» оговорками), идейное содержание поэмы выявляется интуитивными, неаргументированными догадками исследователей. В пересказах содержания текста зачастую наличествует элемент субъективного восприятия поэмы, а порой и вульгаризация трактовки текстового материала и событий поэмы. Все это приводит к принижению идейно-художественного значения произведения.

Л. Тимофеев пишет, что задача изучения стилевых особенностей (речь идет об изучении стилевых особенностей поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» (состоит в следующем: «С одной стороны, оно (изучение стилевых особенностей поэмы.— А. С.) имеет для нас, если так можно выразиться, контрольное значение: если мы правильно поняли непосредственное содержание произведения, то особенности художественной структуры необходимо должны отвечать этому содержанию, т. е. подтвердить наш анализ. Наоборот, расхождение с ним наших выводов поставит под вопрос и правильность понимания произведения. Этот анализ углубит наше понимание произведения... Наконец, он позволит нам ощутить мастерство поэта...»¹. Неровность структуры стиха поэмы «Медный всадник», или, как писал Г. Гуковский, «то стих звучит четко, решительно, то спотыкается, сплошь перебиваемый «переносами»², можно свести к художественной недоработке автора поэмы. Л. Тимофеев убедительно доказывает: восприятие повествователем Петра и Евгения неодинаково и переносы яв-

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 291.

² Там же. С. 291—304.

ляются одним из выразительных средств «интонационной темы» Евгения, служат показу будничной «человеческой» интонации¹.

Анализ стилевых особенностей поэмы К. Иванова-Прта необходим нам прежде всего для показа наличия *линии повествователя* в поэме.

Сильби в первой главе описана *сознательно поверхностно*² и объясняется это не художественными недоработками автора поэмы, но задачей раскрытия характера повествователя-рассказчика «как определенного типа отношения к жизни» (Л. Тимофеев). Достоевский, работая над «Преступлением и наказанием», записал для себя: «Предположить надо автора существом всеведущим и непогрешимым»³. То есть по замыслу писателя, повествователь «Преступления и наказания» для читателя должен быть главным авторитетом. В поэме «Нарспи» функция повествователя иная. Поэма начинается не с описания Сильби, хотя, казалось бы, название первой главы («Силпи ялёнче» — в Сильби) как раз на это и нацеливает автора с самого начала произведения. Однако такое начало должно было бы предполагать хорошее знание рассказчиком описываемого материала, т. е. селения Сильби. Между тем, автор стремится как раз к обратному: ему важно показать, что повествователь «попадает» в Сильби *впервые*. Рассказчик рассказывает о том, что сам непосредственно видит, — такой художественный эффект пытается создать автор. Но почему он начинает поэму с картин природы в окрестностях Сильби? Создается эффект приближения рассказчика-повествователя от окрестностей Сильби к самой деревне, при этом повествователь словно бы любителю красотой весенней природы. Можно даже проследить его «путь» к Сильби.

Поэма начинается со следующих слов:

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

В конце марта месяца
Солнце посмотрело нежней,
В чувашском селении Сильби
Снег растаял торопливо.

Упоминание деревни Сильби важно: оно как бы обосновывает название главы. Далее автор описывает карти-

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976.

² Напоминаем: нас сейчас интересует лишь реалистическая концепция мира.

³ Цит. по кн.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 200.

ны природы, но поскольку глава называется «В Сильби» и первоначально упомянуто селение, мы уже не вправе считать, что это картины «вообще о природе». Мы уже вынуждены предполагать, что описываемая природа имеет прямое отношение к Сильби, т. е. описывается природа окрестностей Сильби. В описании природы упоминаются конкретные «географические», если можно так выразиться, сведения окрестностей Сильби: холмы, возвышенности, где прежде всего начинает таять снег, овраги, ложбины с журчащей водой, одевающий зеленый наряд лес, зеленеющий луг, стада овец, пастушок, смотрящий в сторону Сильби и, наконец, само селение Сильби. Конечно, в рассказчике мы не вправе видеть человека, идущего в сторону деревни, это было бы примитивизацией художественного образа. Понятие движения здесь *условно* еще и потому, что это одновременно и *движение во времени* — весна в первой главе показана в развитии. Кроме того, образ рассказчика не персонифицирован. Тем не менее, автор стремится вызвать у читателя ассоциативный эффект *приближения к селению*.

Интересно то, что далее в описании сільбийян в первой главе автор не употребляет ни одного имени, во второй главе один за другим представляются читателям будущие герои поэмы. Случайно? Пожалуй, нет. Данный момент подтверждает нашу мысль о том, что автор и в описании Сильби следует принципу создания художественного эффекта приближения рассказчика к селу. Причем повествователь-рассказчик «не знает» самой деревни, еще «не знаком» с ее жителями. Обратим внимание на стилистические особенности речи повествователя:

Силпи ялѣ — пуян ял,
Ларать вѣрман ѡшѣнче.
Кантур пекех сурчѣсем
Ват ѡмрасем ѡшѣнче.
Ялѣ тавра укѡлча,
Сѣнѣ сѣтан укѡлча,
Кив-капанлѣ анкарти,
Тѣрлѣ сѣмѣслѣ пахча.

Селение Сильби — богатое селение,
И находится оно в глубине леса.
Дома как конторы
Под столетними деревьями.
Вокруг деревни околица,
Околица из добротного плетня,
Гумно с копнами прошлогоднего сена,
С разнообразной зеленью огороды.

Здесь и далее налицо констатирующий уровень повествования. Автор в речи повествователя употребляет лишь один глагол «ларать» (находится). Глагол употреблен в настоящем времени, тем самым создается иллюзия прямого отражения действительности, воображение читателя иллюстрирует описываемое как факт настоящего. Рифмовкой соседних строк достигается торопливая перечислительная

интонация. Создается иллюзия, будто взгляд повествователя скользит по домам, огородам селения. Достигается это за счет отсутствия глаголов, они опускаются как лишние слова для быстроты охвата взглядом незнакомого селения и более скорой передачи информации.

В общем первое описание Сильби можно назвать натуралистическим. Излишне детализируется общий вид деревни. Художественная недоработка поэта? Да, если описание является самоцелью, превращаясь в описательность; нет, если натуралистическое описание несет образную нагрузку и является сознательно выбранным художественным приемом. Мы склонны видеть второе. Первое описание характеризует определенным образом рассказчика. Какую информацию мы получаем о рассказчике, исходя из описания Сильби? Автор создает иллюзию того, что рассказчик-повествователь попал в Сильби впервые и рассказывает о том, что непосредственно видит перед собой, не задумываясь о том, насколько случайны или закономерны явления, попадающие в поле его зрения. Прием использования натуралистического описания Сильби психологически оправдан по отношению к рассказчику: человек, впервые видящий какой-либо предмет или явление, фиксирует в сознании прежде всего общий вид предмета или явления, не задумываясь о том, насколько случайна или закономерна та или иная сторона предмета (явления), фиксирует все, что попадет в поле зрения человека. Причем первый взгляд на предмет (явление) характеризуется обычно отсутствием установки целенаправленного изучения предмета (явления), все воспринимается на «низком» констатирующем уровне (аналитический же уровень восприятия предмета приходит позже, когда он изучен внешне).

Примечательны слова, следующие после описания Сильби: «Хула тейён инсетрен» (Издали кажется городом). А не является ли слово «инсетрен» (издали) условной точкой наблюдения повествователем Сильби? А. Толстой писал: «Когда вы пишете, вы должны найти исходную точку зрения... Если вы описываете сцену... то... неминуемо чьими-то глазами... потому что вообще писать невозможно». Итак, насколько далеко находится повествователь от деревни, им наблюдаемой? Рядом с пастушком, пасущим стадо? Казалось бы, проще простого обосновать такое местоположение повествователя: повествователь-рассказчик вместе с пастушком переносит взгляд от луга на Сильби и повествует обо всем, что видит: «Хыра́мё пит вы́снипе Силпи я́нелле па́хать. Силпи я́лё — пу́ян я́л...» (Голодный, смотрит

в сторону селения Сильби. Сильби — богатое селение...). Однако такая излишняя конкретизация точки наблюдения селения Сильби была бы, пожалуй, несколько упрощенной трактовкой образной значимости этой точки наблюдения. И все-таки, избегая излишней конкретизации, мы склонны думать, что автор создает художественный эффект нахождения рассказчика-повествователя далеко от Сильби. Попробуем доказать данное положение материалом текста:

Авӑ кӗпер сийӗнче
Старик ларать вӑлтапа:
Йӑпӑрт-япӑрт пулине
Улталасшӑн ӑманпа.
Ав ачасем сӗл енче
Шывра ишсе сӗреҫсӗ.
Пула тытан ваттине
Хирӗстерме пӗлесӗсӗ.
Ака пӗр сын кӗлерпе
Каҫса пырать сырмана.
Сырма урла каҫрӗ те
Кӗрсе кайрӗ вӑрманна.

А вот на мосту
Сидит старик с удочкой:
Быстрых проворных рыб
Хочет обмануть червяком.
Вот дети у дороги
В реке купаются.
Старика, ловящего рыбу,
Заставляют раздражаться.
А вот один человек
Идет мостом в сторону оврага.
И, перейдя через овраг,
Исчезает в лесу.

Повествователь переносит взгляд с Сильби на речку. И что же он видит? В отрывке в соответствии с созданием эффекта «взгляда издали» *отсутствует индивидуализация персонажей*, нет указания и на детали их портретов. Перед нами словно бы зарисовка из сельской жизни, причем повествующий находится настолько далеко от объектов повествования, что ему не различить ни во что одеты люди, ни их лица. Видно только то, чем они заняты. Кроме того, автор пытается показать, что люди, «попавшие» в поле зрения повествователя, *случайны*. С этой целью он употребляет упомянутый выше прием натуралистического описания. Неоднократно употребление в речи повествователя указанных местоимений усиливает фактор случайности. Другая функция указательных частиц — создание иллюзии того, что все описываемое происходит на глазах повествователя, а значит и читателя (стоит опустить частицы «авӑ», «ав», «ака», как изменится характер отношения читателя к описываемому).

Далее следует предположить момент продвижения повествователя-рассказчика в сторону Сильби, то есть точка наблюдения Сильби меняется. Чем обосновано наше предположение? Обратим внимание на дальнейшее описание людей Сильби:

Нар пек хитре хӗрӗсем
Акашсем пек утаҫсӗ,
Чӑнкӑр-чӑнкӑр тенкисем
Ялтӑртатса пыраҫсӗ.

Девицы-красавицы
Точно лебеди плывут,
А монеты на монистах
Издают мелодичный звон.

Повествователю уже *видны* монеты на монистах девушек, он даже *слышит* их звук. В предшествовавшем описании детали одежды не выделялись. Еще один интересный момент, как нам кажется, подтверждающий наше предположение: до описания девушек Сильби автор замечает: «Вăхăт иртни сисёнмест савăнăслă кунсенче» (Незаметно проходит время в эти радостные дни), причем эти строки следуют после сравнения Сильби с раем (т. е. ведется речь не о «вообще радостных» днях, но именно в отношении времени в Сильби).

Вот повествователь разглядел пьяного. Причем настолько отчетливо «слышит» его песню, что воспроизводит ее содержание. Далее следует прямое обращение повествователя к хмельным крестьянам. Вполне логично предположить его «сблизившимся» с селянами.

Заметим, в тексте поэмы отсутствует информация о том, что повествователь, выступающий от имени автора, приближается к селению, прогуливается по улицам селения, все замечая, какое-то время живет в Сильби, сблизается с массой селян и т. д. В своих наблюдениях мы не проводим такой мысли, наоборот, мы категорически против такого вульгарного прочтения поэмы, против упрощенного восприятия образного языка поэмы. Прием создания эффекта приближения рассказчика к селению — это прием *художественный*, направленный на то, чтобы вызвать у читателя ответную *художественную ассоциацию*.

Данный прием не самоцель. Автору удастся наделить повествователя поверхностным восприятием Сильби, обосновать психологически возможность такого восприятия селения, через создание художественного эффекта приближения повествователя-рассказчика к Сильби. Таким образом, автор, сознательно наделяя повествователя поверхностным видением Сильби, стремится вызвать у читателя сомнение в абсолютной объективности восприятия селения повествователем и тем самым вызвать определенное отношение к повествователю. Дополним аргументированную нами выше психологическую сторону характера повествователя. Повествователь-рассказчик возбужден наступательным движением весны, упоен красотой весенней природы, что усиливает в нем стремление видеть все в радужных красках. К спору о том, почему Константин Иванов-Прта начал поэму с описания природы, добавим: картины природы нужны были автору и для того, чтобы объяснить возбужденное состояние повествователя в восприятии Сильби.

Выше мы заметили, что и дом Мигедера, и изба Сетнера находятся на одной улице в Турикасе. Но как же повествователь «не заметил» сразу домишко бедняка? Не хотел? Вполне возможно. Ведь Сильби воспринимается им вначале крайне субъективно. Но есть здесь и момент объективной значимости. В четвертой главе мы находим такой комментарий к описанию дома Мигедера: «Михетерён килсүрчѣ аякрапах курăнать» (Мигедеров дом виден издалека). Но разве не издалека «рассматривал» повествователь Сильби: именно в том месте, где говорится о благополучной жизни в Сильби, употреблялось то же слово «издалека» («Хула тейѣн инсетрен» — издали скажешь). Избушка же Сетнера находится на краю деревни («Ял вѣсѣнче, Тукасра, пѣчѣксѣсѣ пұрт ларать». — В конце деревни в Турикасе стоит маленькая избушка). Избушка Сетнера может быть настолько далека, что рассказчик не в силах пока ее *разглядеть*.

Однако напомним: не следует забывать, что Сильби в первой главе воспринимается крайне субъективно, т. е. возможен избирательный подход. Автор создает иллюзию восприятия Сильби с дальнего расстояния. К этому добавим такой факт: поэма начинается с описания весны в окрестностях Сильби. Рассказчик возбужден стремительностью наступательного шествия весны в окрестностях Сильби, упоен красотой весенней природы:

Килчѣ ырă суркунне,
Килчѣ, ячѣ ашăтса.
Хѣвел савать тѣнчене,
Хѣл айхинчен вăратса.

Пришла прекрасная весна,
Пришла, брызнула лучами тепла.
Солнце, мир лаская,
Пробудило землю ото сна.

И эта упоенность красотой весенней природы усиливает в рассказчике стремление все видеть только в радужных красках. Не случайно он «задерживает свой взор» на пастушке, лишь констатирует голодный взгляд пастушка в сторону Сильби, и торопливо переносит рассказ на тему благополучной, сытой жизни Сильби. Не случайно параллельно сравнению Сильби с раем упоминание весенних радужных дней:

Сăтмах пекех туйăнать
Силпи чăваш ялѣнче,
Вăхăт иртни сисѣнмест
Савăнăçлă кунсенче.

Будто в раю кажется
В чувашском Сильби,
Незаметно бежит время
В радужные дни.

Восхищение Сильби идет по восходящей линии: от описания контороподобных домов сильбиян до сравнения

Сильби с раем и восклицания: «Пурăнăçăм, ах, аван аслă Силпи ялĕнче!» (Эх, хороша жизнь в древнем селении Сильби!). И это восхищение эмоционально подготавливает читателя к рассуждению в следующей картине о могуществе человека:

Çакă сута тĕнчере
Вайли сук та этемрен:
Шывсем çинче, сĕр çинче
Хуça пулса вăл тăрать.

В этой вселенной
Нет сильнее человека:
И на водах, и на землях
Он является хозяином всего.

Это рассуждение не о людях Сильби, однако оно имеет связь с восприятием рассказчика Сильби: счастливая жизнь в селении, какой ее увидел повествователь, позволила ему перейти к столь широкому обобщению. Речь идет о человеке — властелине природы. В плане идеальном, отвлеченном он — хозяин всего. Но этот человек, как выясняется далее, зависим от «своего мира»:

Анчах вайлă этем те
Хай тĕнчине пăхăнать.
Укçапала эрехех
Çынна асран кăларать.

Однако и могучий человек
Подчиняется своему миру (букв.)
Деньги и все та же водка
Сводят человека с ума.

Наши исследователи в данных строках поэмы склонны видеть своего рода эпицентр мировоззрения Константина Иванова. «И когда в унисон крылатой фразе М. Горького «Человек — это звучит гордо!» поэт восклицал: «Нет сильнее человека в целом мире никого», то под этим сильным человеком он подразумевал прежде всего человека труда, борца за свободу и счастье народа»¹, — пишет М. Сироткин. «Однако в мире капитализма и конъюнктурных отношений этот гордый человек низводится до положения бессильного придатка денег и превращается в раба дурных страстей, нарушая всю гармонию природы»², — замечает В. Абашев. Не будем спешить опровергать точек зрения исследователей. Отметим только: незадачливая симбирская цензура опять оказалась не на высоте: не заметила в этих строчках человека — «борца за свободу и счастье народа», не увидела она и критики капиталистических «конъюнктурных отношений». Почему?

Чтобы ответить на данный вопрос, остановимся на восприятии произведения М. Горького «Старуха Изергиль»

¹ Сироткин М. Я. Очерки дореволюционной чувашской литературы. С. 186.

² Абашев В. Н. Чувашская поэма. Чебоксары, 1964. С. 33.

современниками писателя. Подвиг Данко в социал-демократических кругах рассматривался как призыв на организованную борьбу с царизмом за свободу. Народники видели в Данко, принесшем освобождение племени от оков Тьмы, призыв на подвиг одиночек-революционеров за освобождение народа. Сам Горький в период написания рассказа не только поддерживал отношения с народниками, но и проявлял интерес к марксистским кружкам. Народники были по-своему правы: Горький действительно изобразил Данко героем-«одиночкой», а подвиг его оцененным племенем лишь после его гибели, причем оцененным все-таки не до конца («осторожный» человек заставляет погаснуть горящее огнем сердце героя). С точки зрения исторического момента, когда народническое движение исчерпало себя и на арене истории появляется новая сила — пролетариат, менее верным, но более нужным и более актуальным было прочтение «Песни о Данко» как призыв к «осторожным» следовать примеру героя, подниматься на организованную борьбу с царизмом. Мы привели этот пример, чтобы доказать, что отвлеченность художественного образа наделяется конкретностью *читателем*. Автор, организуя образ повествователя «Нарспи», делает актуальным для него вопрос: почему по сути могучий человек оказывается далеко не таким в реальной действительности? Данный вопрос актуален прежде всего для самого автора. Но поскольку он «предоставляет» право вести рассказ повествователю с определенным мировоззрением, при ответе на поставленный вопрос он должен считаться с его мировоззренческой позицией. Таким образом, логично предположить: рассуждения о человеке проводятся через призму мировоззрения повествователя. Напомним: цель автора заключается в том, чтобы обойти цензуру, но так, чтобы не пострадала идейно-художественная сторона произведения — отразить через образ повествователя определенный тип мировосприятия действительности (тип просветительского мировосприятия).

Это нам дает повод считать: в рассуждении о человеке отразилась позиция повествователя. Начнем со следующей фразы: «И могучий человек подчиняется своему миру». Насколько обтекаемая, неконкретная формулировка! Что предполагается под «своим миром»? Внимательный читатель, конечно, конкретизировал бы образ «своего мира»: могучий человек зависим от социально-классового устройства общества, который сам же создал в процессе исторического развития человечества. Но для характеристики

мировоззрения повествователя важно то, что содержит сам текст. Для характеристики же мировоззрения автора поэмы важен подтекст, а подтекст именно такой, каким его видят наши исследователи. И доказать это не составляет труда: достаточно анализа идейного содержания поэмы (далее мы остановимся на этом моменте). Для нас существенно: каким предполагает мировоззрение повествователя автор? Отметим: направление мысли повествователя верное, однако недостаточно постижение глубинной сущности общественных явлений. Далее, по мнению повествователя, деньги «сводят человека с ума». В общем фраза вполне отражает идеологию просветителей, считавших: появление денег в чувашской деревне породило страсть к накопительству, нарушило мир и согласие в чувашских селениях. Причем деньги автор употребляет в речи повествователя в одном ряду с другим пороком — пьянством («уксапала эрехех» — деньги и все та же водка). Этот, казалось бы, незначительный факт помогает автору показать отношение повествователя к накопительству именно как к пороку. Интересно употребление слова «водка» — «эрехех» (примерно: все та же водка). Попытаемся «расшифровать» такое употребление слова: сравнительно с деньгами водка — причина старых пороков, которые часто «склонялись» в назидательных рассказах чувашских просветителей.

В размышлении о человеке перед автором стояла крайне трудная задача. Если ранее мы отметили двуединую задачу: 1) обойти цензуру, 2) при этом показать повествователя носителем определенного типа мировосприятия действительности, то теперь перед автором стоит уже триединая задача. Добавляется следующий момент: как сделать позицию автора в вопросе о зависимости человека от общества такой, чтобы она «не повредила» объективному взгляду на явления действительности, не исключив при этом первые две задачи. Автор блестяще справился и с этой проблемой: он отказывается от конкретизации причин, мешающих быть человеку могучим, делает речь повествователя в какой-то мере отвлеченной, направление мысли повествователя в общем верным при недостаточном постижении глубинной сущности общественных явлений — это предлагается сделать самим читателям. Таким образом, автор предлагает читателям пищу для раздумий. Так, в размышлении о том, что деньги мешают быть человеку могучим, автор, с одной стороны, не нарушает мировоззренческой логики повествователя как носителя просветительских взглядов на действительность, с другой — пред-

лагает читателю домыслить данное явление, восполнить отвлеченность образного языка конкретным жизненным материалом. Не следует забывать того факта, что поэма увидела свет в период усиленного расслоения чувашской деревни и в связи с этим появления «прозорливых» читателей (и это несмотря на то, что с точки зрения реалистической концепции события поэмы повествуют лишь о начале расслоения чувашской деревни) ¹.

После признания автора о подчинении человека «своему миру» следует и первая критическая зарисовка из жизни Сильби. Идеализация Сильби начинает идти по нисходящей линии:

Ёсе-ёсе қаҫалла
Ўсёр чăваш ывăнать,
Суркуннехи пылчăк та
Канма ҫемҫе туйăнать.

Пить да пить к вечеру
Устаёт хмельной чуваш,
И весенняя грязь
Для отдыха мягка.

Происходит эволюция восприятия Сильби повествователем. И здесь автор находит интересную, хотя на первый взгляд и неприметную, художественную деталь. В предшествовавшей картине, где речь повествователя полна открытого восторга перед всеми сторонами жизни в Сильби, говорилось: «Урам тăрăх ҫыннисем улпут пекех утаҫҫё». В описании пьяного селянина, лежащего в грязи, читаем: «Выртать чăваш улпут пек». Одно и то же сравнение выступает в прямо противоположных функциях: в восхищении повествователем благополучной жизнью в Сильби и в усилении сатирического осмеяния пьяного селянина из Сильби — в значении осуждения. Таким образом, автор добивается своеобразной переклички различных моментов восприятия повествователем Сильби. Эволюция художественного образа отражает эволюцию восприятия повествователем селения — от восторженного утверждения всего, что есть в Сильби, до сатирического отрицания пока лишь одной стороны жизни селения — пьянства.

Но для повествователя отрицательное отношение к пьянству не является постоянным критерием оценки селян:

Ентё, ўсёр чăвашем,
Урăр ҫине тăрăр-ха!
Ем-ешёлех ҫўл тусем,
Шыв та чакнă сырмара.
Эй, пичесем, тăрăр-ха,
Урлă-пирлё пăхăр-ха:

Довольно, пьяные чуваша,
Встаньте-ка на ноги!
Зеленым-зелены горные пастбища,
И воды убавилось в реке.
Эй, братья, вставайте-ка,
Посмотрите-ка вокруг:

¹ См. Владимиров Е. В. В русле времени. Чебоксары, 1979. С. 53.

Ака пушне тўрлетес,
Урапуна тирпейлес;
Сивё шывпа савансан,
Питне-кушне тёс кётёр;
Авантарах апатлан,
Ака тума вай кётёр.
Кўлес ёнтё лашана,
Тухса каяс акана.
Эй, тураҫам, сыллах пар,
Акна тыррама җантар!

Подремонтировать бы соху,
Телегу бы в порядок привести;
Если вымыться водой ключевой,
Появится здоровый цвет лица.
Получше позавтракай,
Чтобы влилась сила для пахоты.
Запряжем-ка лошадь,
Выйдем-ка на пашню.
Дай здоровье, боже добрый,
И богатый урожай!

Специалист по стилистике чувашского языка, профессор Н. Петров по поводу данных строк как-то заметил: автор теряет чувство уравнищенности, повышая голос, ругает пьяниц. Однако приглядимся внимательнее к речи повествователя. Мы не находим здесь ни «повышения голоса», не находим ни единого упрека хмельным селянам. Повествователь воздействует на селян силой убеждения: уже зелены пастбища и вода убавилась в реке. Далее даются описания действий, которые мыслятся повествователем как желаемые («подремонтировать бы соху, телегу бы в порядок привести» — «акапушне тўрлетес, урапуна тирпейлес»). Есть и советы в данном случае без тени иронии: «сивё шывпа савансан, питне-кушне тёс кётёр», «авантарах апатлан» (если вымыться водой ключевой, появится здоровый цвет на лице; получше позавтракай). Повествователь, словно сам совершая действие, побуждает к нему селян: «кўлес ёнтё лашана, тухса каяс акана» (запряжем-ка лошадь, выйдем-ка на пашню). Данное обстоятельство чрезвычайно важно с той точки зрения, что повествователь-рассказчик мыслит себя частью народной массы. До сих пор такая черта мировосприятия повествователя как народность не раскрывалась столь явно, как в этом отрывке. Именно в таком контексте следует рассматривать название хмельных селян «братьями» («Эй, пичесем, тәрәр-ха»). Только при таком рассмотрении мы не обнаруживаем противоречия во взглядах повествователя, резко критиковавшего пьянство в начале, и так «миролюбиво» настроенного к пьяницам в данном отрывке. Следует предположить, что слова повествователя, обращаясь к селянам, доходят до цели: наблюдается определенная упорядоченная последовательность предлагаемых или побуждаемых действий начиная с того, что повествователь «поднимает» хмельных крестьян на ноги, и кончая их выходом в поле. Причем ярко чувствуется степень единения рассказчика с трудовой массой сільбиян, вплоть до того, что последние строчки предполагают выход в поле

рассказчика совместно с крестьянами: «Эй, тура́сам, сыв-
ла́х пар, акна́ тырра́ма а́нтар» (Дай здоровье, боже до-
брый, и богатый урожай!).

Так от внешнего созерцания Сильби повествователь постепенно приходит к постижению селян «изнутри» — к пониманию жизни простых селян. Достигается это тем, что автор постепенно «смещает» точку наблюдения в сторону Сильби. Однако в обращении к хмельным селянам еще отсутствует момент индивидуализации персонажей: для повествователя сильбияне пока представляют однородную людскую массу, не более того. Обращением завершается первая глава, что вполне оправдано с идейно-композиционной точки зрения: та степень единения повествователя с массой народа, которая наблюдается в обращении, позволит автору в следующей главе «поручить» повествователю рассказ о двух сильбиянах — о трагической судьбе Нарспи и Сетнера.

Героиня поэмы представляется автором в начале второй главы. Случайно ли автор остановил свой выбор на имени Нарспи? Нам кажется, выбор имени в определенной мере характеризует мировосприятие автора поэмы (в данном случае именно автора). В первой главе в описании девушек Сильби употреблено слово «нар»: «Нар пек хитре хёрёсем акашсем пек ута́сё» (примерно: Девушки-красавицы, точно лебеди плывут). Между тем, слово «нар» при жизни К. Иванова-Прта употреблялось крайне редко, так, Н. И. Ашмарин полагает, что «современные чувашки этого слова не понимают»¹. Мы не склонны думать, что К. Иванов образовал имя Нарспи от слова «нар» (в данном случае было бы Нарпи). Это имя, видимо, встречалось в чувашских селениях, и образовано оно от слова «на́рăс» (февраль) — им называли девочек, родившихся в феврале (подобно Эрнеспи от «эрнекун» — пятница и т. д.). Однако мы предполагаем, что автор не случайно в начале поэмы употребил забытое слово «нар»: совпадение этого слова с частью корня в имени героини создает своеобразную образную переключку. Данный прием позволяет автору провести мысль о том, что Нарспи оказывается воплощением всего самого лучшего и красивого, что есть в девушках Сильби (в сравнении девушек «нар пек» налицо восхищение их красотой).

Строки, знакомящие читателя с Нарспи, интонационно приближаются к форме народной песни настолько сильно,

¹ Константин Иванов. Собр. соч. Чебоксары, 1957. С. 410.

что создается эффект знакомства с героиней именно через посредство народной песни:

Ешёл курăк хушшинче
Сап-сарă чечек ўсет,
Аслă Силпи ялѐнче
Нарспи ятлă хѐр ўсет.
Пичѐ-кусѐ пит хўхѐм,
Хирти сарă чечек пек.
Икѐ кусѐ хуп-хура,
Икѐ хура шăрса пек.

Средь травы зеленой
Растет цветок прекрасный,
В древнем селе Сильби
Растет девушка по имени Нарспи.
Лицом и взглядом удивительно нежна,
Точно цвет прекрасный полевой.
Очи черные ее,
Точно бусинки блестят.

В народных песнях прием параллелизма — сравнение человека с предметами и явлениями окружающей природы — не самоцель. Данный прием позволяет провести параллель между гармоничной природой и гармонией в человеке. Выше мы отметили, какое отражение имело на восприятии повествователем Сильби предшествовавший восторг от картин природы. В этом смысле правильно замечание И. Зотова: «Весеннее оживление и развитие являет собой никогда не угасающий процесс обновления и развития природы, что также в какой-то мере и определенным образом соответствует явлениям общественной жизни»¹. В поэме есть определенная художественно-образная связь между началом первой главы и началом второй главы. Начало поэмы было посвящено показу гармонии в природе:

Тѐрлѐ-тѐрлѐ чечексен
Ырă шăрши сарăлать.
Пур сѐрте те кайăксен
Лайăх юрри янăрать...

Цветов разноцветных
Аромат разливается.
Всюду птиц
Благовзвучные песни слышны...

В описании Нарспи мы находим и сравнение с цветком, а ее песни в хороводе подобны пению птиц («Вайăсенче ун сасси кайăк сасси евѐрлѐ» — В хороводах ее голос подобен голосу поющей птицы).

Форма народной песни, которой представлена героиня, во-первых, говорит о том, что понимание прекрасного в человеке повествователем сродни пониманию прекрасного в человеке простым народом, т. е. автор еще раз подчеркивает мысль о народности характера рассказчика. Во-вторых, сам материал — характер героини — делает возможным ее восприятия через форму народной песни.

Жизнь простого народа неразрывно связана с трудом.

¹ Зотов А. И. Художественный мир Константина Иванова. Чебоксары, 1979. С. 35.

В следующих строках Нарспи показана в работе. Труд доставляет Нарспи радость. «Юрла-юрла тёрё тавать» (Напевая песню, вышивает узор).

Далее автор «дает возможность» представить дочь отцу — первому богачу Сильби. Вводится не опосредствованная речью повествователя прямая речь персонажа:

Ман хёр пекки камён пур?
Кама пурнё ун пек хёр?
Пушмак сук-и хёрёмён?
Сурет-и вёл тенкёсёр?
Силпи ялё ёмёрне
Ун пек хёрсем курас сук!
Пёр чаваш та хай хёрне
Михетер пек пэхас сук!

Михетере мён ситмен?
Мёнем сук-ши суртёмра?
Кёмёл тенкё, тёртнё пир
Сахал-ши-мён сурпсеме?..

У кого есть дочь такая, как моя?
Кому бог послал такую дочь?
Обуви ли нет у дочери?
Или денег не бывает у нее?
Никогда Сильби
Не видать таких дочерей!
Никакой чуваш не сможет
Так заботиться о дочери, как

Мигедер!

Чего нет у Мигедера?
Чего нет в его избе?
Серебра ли иль сукна
Мало в сундуке?..

Риторические вопросы, повторы приближают речь персонажа к форме народной песни. Но форма народной песни, которой ранее была представлена героиня повествователем, в образной форме усиливала показ единства критериев в оценке человека повествователем и простым народом, т. е. показывала народные истоки характера повествователя. Следовательно, для автора важно подчеркнуть народность характера богатея Мигедера? Отнюдь нет. Внешне автор делает речь персонажей похожей на народную песню, но при ближайшем рассмотрении конкретных строк этой песни мы приходим к следующему выводу: песня персонажа — примитивная подделка под песню народную. Сразу же обнаруживается жалкая неуклюжесть стиля песни, скудость ее содержания. Риторические вопросы в народных песнях используются для усиления их эмоционального звучания, то же наблюдается и в форме народной песни, которой представлена Нарспи в речи повествователя: «Хирти сарё чечеке ёшё куспа кам пэхмё? Ун пек лайёх хитре хёре мёнке каччё юратмё?» (Кто приветливо не взглянет на цветок родных полей? Кто, красавицу увидев, не вздохнет потом по ней? — Пер. П. Хузангая). В речи Мигедера риторические вопросы вызывают у читателя ироническую улыбку: их содержание характеризуется бахвальством, да и только. В конечном счете оказывается, что Мигедер хвастает даже не дочерью, а собой:

Ман хёр пекки каман пур?
Кама пурне ун пек хёр?
Пушмак сук-и хёрёмен?
Сурет-и вал тенкесёр?

У кого есть дочь такая, как моя?
Кому бог послал такую дочь?
Обуви нет ли у дочери?
Или ходит она без монист?

Риторические вопросы в речи повествователя призваны усилить показ красоты Нарспи, в речи же Мигедера риторические вопросы усиливают противопоставление Мигедера как отца Нарспи односельчанам. Далее Мигедер доходит до того, что противопоставляет себя всем чувашам: «Пёр чаваш та хай хёрне Михетер пек пыхас сук!» (Ни один чуваш не сумеет так заботиться о своей дочери, как Мигедер!). Выше мы отметили, что автор выбором имени героини не только не противопоставляет Нарспи другим девушкам селения, а наоборот, стремится подчеркнуть: Нарспи олицетворяет все лучшее, что есть в девушках селения (Нарспи — «нар пек хитре хёрёсем»). Кстати, не случайно Мигедер в своей хвастливой песне «обходится» без называния имени дочери. Если бы автор в речи Мигедера использовал имя героини сразу же после того, как он наделил этот художественный образ в какой-то мере даже символической значимостью, последовала бы ассоциация: Нарспи — девушки в Сильби («нар пек»), т. е. момент противопоставления Мигедером своей дочери дочерям односельчан и всех чуваш не прозвучал бы так явно, или же в противном случае нарушалась бы логика художественного образа.

Но зачем было автору «подделывать» речь Мигедера под народную песню? Данный художественный прием необходимо рассматривать в контексте с другим приемом — с описанием Нарспи рассказчиком, где также героиня представлена формой народной песни. Именно в таком контексте автор обнаруживает жалкое подобие народной песни речи Мигедера. Таким образом, автор дает возможность сопоставить эти описания Нарспи, сопоставить критерии оценки человека повествователем и персонажем. Повествователь показывает одухотворенную внешнюю красоту Нарспи через сопоставление с явлениями природы. Народные традиции усиленно складывались в эпоху, когда человек чувствовал, согласимся с И. Зотовым, «свою связь и даже слитность с природой»¹. В фольклоре находит отражение стремление человека изображать человеческие

¹ Зотов И. А. Художественный мир Константина Иванова. Чебоксары, 1979. С. 34.

достоинства через сравнения с явлениями и предметами гармоничной природы. При этом природа понималась непревзойденной вершиной естественной гармонии. Внутреннюю красоту человека народ видит прежде всего в его отношении к труду. Именно так представлена Нарспи повествователем. Исходя из этого, мы приходим к выводу: критерий оценки человека повествователем и понимание прекрасного в человеке простым народом совпадают. Для Мигедера же критерий ценности человека есть материальное положение этого человека: его дочь только тем лучше дочерей других чуваш, что у нее все вдоволь.

Автор сознательно делает речь Мигедера некоторым подобием народной песни. В самой песне Мигедера наблюдается явное противоборство элементов формы с моментом содержания. Диалектика взаимосвязи формы с содержанием здесь такова: «намечающаяся» форма (кажущееся вначале подобие песни Мигедера песне народной, достигаемое использованием повторов, риторических вопросов) вступает в резкое противоборство с ее содержанием (вместо отражения идеалов трудового народа, как того требует «намечающаяся» форма, противопоставление себя всему трудовому народу). В результате этого в нашем восприятии форма «меняет свое лицо» (содержание, «перейдя» в первоначальную «намечавшуюся» форму, изменило ее облик) — форма характеризуется уже не подобием песни Мигедера песне народной, но нелепой подделкой под народную песню. В таком виде форма выступает в единстве с моментом содержания песни Мигедера.

Но если это «подделка», то как она характеризует Мигедера, иначе говоря, с какой целью автор «подделывает» речь персонажа именно под форму народной песни? К. Иванов-Прта изобразил жизненный правдивый характер конкретного исторического периода — периода начала расслоения чувашской деревни. Коштан Мигедер связан с народом, условиями быта и жизни народа, эта связь проявляется в соблюдении им национальных традиций и народных обрядов. Даже в начале двадцатого века, когда расслоение чувашской деревни шло усиленными темпами и деревня представляла собой два непримиримых лагеря, все еще существовала связь чувашских богачей с жизнью и бытом народа. Однако Константин Иванов показывает, что даже у первых коштанов, т. е. когда расслоение чувашской деревни только начиналось, связь с народом, его духовной культурой была уже не столь глубокой, нередко формальной. Нет и не могло быть уже в тот период абсо-

лютного единства нации. Несуразица, абсурдность идеи единства народа показана в парадоксальном несоответствии формальных признаков песни Мигедера ее содержанию. И здесь автор вступает в полемику с повествователем-рассказчиком, считавшим возможным достижение гармонии в обществе на нравственной основе.

В поэме мы можем проследить два взгляда, две оценки характера Мигедера. Это оценка персонажа повествователем-рассказчиком, который видит лишь бытовую сторону характера: различие между Мигедером и трудовым народом заключается, по его мнению, лишь в имущественном неравенстве (в поэме акцентируется имущественное неравенство Мигедера и Сетнера). Автор же видит кроме имущественного неравенства социальную сторону такого положения вещей. Докажем это. Рассказчик лишь вскользь замечает о семи батраках Мигедера, говоря о том, что перед тем, как убить родителей Нарспи, разбойники «опили водкой злой» этих батраков. Еще раз напомним: автор вынужден из-за цензурных соображений наделить позицию рассказчика «не опасным» в социальном плане видением мира. Рассказчик-повествователь не видит всей глубины социальной основы конфликта Нарспи с родителями. По его мнению, причина гибели Нарспи в невежестве родителей: «Ашшё сирё хай хёрнех, таван сирё тавана» (Погубил отец свою же дочь, дитя родное погубил родной отец). Рассказчику понятно: отец желал дочери добра, выбирая богатого мужа. Его мнение:

Тупрё пуян упайшка
Атте-анне хай хёрне,
Анчах унта мён усси —
Юратмасан пёр-пёрне?

Нашли богатого мужа родители
Для своей дочери,
Однако есть ли в этом толк —
Когда они не любят друг друга?

Рассказчик считает, что «сёр хут ытла телейлё юрля сын та пуянран» (во сто крат бывает лучше любимый человек, нежели богатый).

Каким видит повествователь мотивы поступка родителей? В конце поэмы говорится о том, что Нарспи погубило невежество родителей. До этого повествователь показывает форму, в которой проявляется это невежество:

Ватя сын та хытна чун,
Хытса кайна кёссе сав,
Самраак чун та пёчек чун,
Чунё ытла семсе сав.

Стара душа, черства душа
(у старика),
Отвердела, точно войлок.
Юная душа, маленькое сердце,
Чересчур мягко оно.

Причина того, что не видят родители истинного счастья дочери, в следующем: очерствела душа у отца, забыл старик молодые годы... Повествователь взывает к рассудку родителей, ему кажется проблема счастья женщины разрешимой, стоит только родителям прислушаться к голосу сердца дочери. Поэтому-то он и бранит невежество родителей Нарспи. Повествователь не сознает имущественной обусловленности поступка Мигедера. Коштан Мигедер в силу своей социальной природы не может поступить иначе — выдать свою дочь за человека, у которого за душой нет ни ломаного гроша. Это хорошо чувствует поэт. Он изображает социальную обусловленность поступков и логики характера коштана Мигедера: Мигедер даже после отчаянного крика души дочери, после отравления ненавистного мужа дочери не хочет слышать о ее любви к «нищему» Сетнеру. Мало того, он проклинает свою дочь. Но как «перескажет» эту сцену рассказчик, осуждающий лишь невежество родителей Нарспи?

Поразительно, но факт остается фактом, — автор поэмы... *отвергает* повествователя, отказывается от приема передачи событий сцены через речь повествователя. Сцена объяснения родителей с дочерью, где проявляется социальная обусловленность логики характера коштана Мигедера, подается через прием *самораскрытия* характеров персонажей. В структуру поэмы неожиданно вводится *драматургический элемент*. До и после этой сцены мы не находим использования драматургического стиля в поэме. Уже одно это говорит о том, что автором при изображении данной сцены руководило нечто исключительное. Чтобы понять, почему автор вдруг отказывается от речи повествователя, необходимо остановиться на характеристике специфики драматургического стиля. Приведем слова Гегеля, которые, по нашему мнению, убедительно иллюстрируют наше наблюдение: «...действие (драматургического произведения. — С. А.) проходит перед нашим внутренним взором не... как нечто реальное... и оживающее только в рассказе, но мы воочию видим перед собою, как оно свершается особой волей, проистекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров...»¹.

Таким образом, в произведениях драматургов налицо отсутствие речи повествователя. «Если перед читателем эпического произведения как бы стоит рассказчик, который показывает людей и события с своей определенной точки

¹ Цит. по кн.: *Поспелов Г. Н. Теория литературы*. М., 1978. С. 114.

зрения, то в драме такого посредника нет», — пишет Л. Тимофеев¹.

В предшествовавших главах поэмы возможности объективного отражения действительности несколько сковывались этой «определенной точкой зрения» повествователя-рассказчика. Характеры, события, окружающую обстановку и т. д. автор вынужден был «пропускать» через призму определенного мировоззрения рассказчика, и поэтому перед читателем вырастало уже не авторское отражение действительности, но отражение, определенным образом преломленное индивидуальным видением мира рассказчика. Именно поэтому мы не имеем права между восприятием рассказчика Сильби и его людей проводить прямолнейную иллюстрацию мировоззрения самого автора. Но полностью игнорировать мировоззрение автора в предшествовавших сценах мы не можем: наши наблюдения над авторским мировоззрением проводились исходя из того, что оно сказывалось в отборе фактического материала — в определенном построении сюжета, в том, что автор, а не кто иной, акцентировал в сюжете социальные проблемы действительности. Однако конкретный момент восприятия и интерпретации, передачи этих проблем — иллюстрации мировоззренческой позиции повествователя. И здесь автор, делая рассказчика крайне субъективно воспринимающим Сильби (выше об этом говорилось), как бы подсказывает читателю: не все оценки повествователя разделяет автор. Иными словами, «ставится под вопрос» реальность оценки повествователем глубинной сущности событий, обстоятельств, характеров, предложенных автором.

Как сказывается мировоззрение автора в главе «Отец и мать»? Конфликт поэмы здесь вступает в решающую заключительную стадию. В главе показана окончательная непримиримость сторон: родителей и Нарспи. Причина этой непримиримости в особенностях психологического склада характеров героев, она в социальной обусловленности этих характеров. Так характер Нарспи претерпевает значительную социальную эволюцию. Вспомним: она не сразу решилась на бегство с Сетнером, так как вначале она не видит истинных мотивов поступка родителей. Вначале Нарспи кротка и послушна («Чунё ытла сёмсе сав» — Чересчур душа мягка). Отравление Тахтамана — это уже стихийный социальный протест против носителя той общественной морали, жертвой которой она стала. И не просто

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 376.

против косных обычаев старины выступает Нарспи, но против приспособившихся к этим обычаям новых хозяев жизни, для которых деньги являются высшим мерилom человеческих достоинств.

Чтобы увидеть всю глубину социальной эволюции героини, достаточно сопоставить ее первоначальное мнение о родителях с оценкой мотивов их поступков в главе «Отец и мать». Вначале Нарспи не хочет, чтобы Сетнер упрекал ее родителей («Ан ўпкелешсем, Сетнер, мёншён сынна ўпкелес?» — Не будем, Сетнер, упрекать их, к чему людей упрекать?). Нарспи наивно полагает, что родители не видят ее настоящего счастья из-за своего невежества: «Аттеанне умах сав» (Неразумны мои родители). Нет и следа этой наивности героини в главе «Отец и мать». Нарспи уже ни разу не упоминает о невежестве родителей (такое упоминание было в сцене, предшествовавшей отравлению Тахтамана), она видит истинные социальные мотивы поступка родителей: «Ўстертёр те укшайн сутса ярса пётертёр» (Вырастили да, продав за деньги, погубили). Она видит отца уже в совершенно ином смысле: «Саншайн сав пур ырайх мёнпурё те укшара...» (Для тебя все святое в деньгах...).

Социальная природа характеров обнажается автором и в речи родителей Нарспи. Так, по мнению Мигедера, между богатыми и бедными существует непреодолимая стена, именно этим объясняется его возмущенное непонимание того, как может Нарспи, будучи дочерью богатого Мигедера, любить этого бедняка:

Мёншён, хёрём, мён пуртан
Юрататан Сетнере?
Пуян хёрё пушупа
Мёншён сапла хатлантан?

За что, дочка,— что у него есть? —
Ты любишь этого Сетнера?
Будучи дочерью богатых,
Почему ты так поступаешь?

Автор показывает не просто ненависть родителей Нарспи к Сетнеру как к человеку, но показывает классовую природу ненависти коштанов к бедняку: «Сетнер, йытй, кёсёе пит, пуян хёрне ан хапсан!» (Собака, нахал, Сетнер, не зарься на дочь богатых!). Старуха абсолютно уверена в отсутствии прав бедняка на богатую Нарспи. Мало того, в словах старухи слышится неприязнь к трудовому человеку, к его трудовым мозолям: «Ёсре хытнй аллипе ан хапсантйр сын хёрне!» (Мозолистой, отвердевшей от работы рукой пусть не лапает дочь чужую!).

Но почему же автор все-таки отказывается от изображения данной сцены через речь повествователя? Выше мы доказали, что повествователь не готов к осознанию истин-

ных мотивов поступка Мигедера. Для него в высшей степени удивительно, как может родной отец губить родную дочь. Это удивление повествователя невежеству отца автор показывает через повтор слова «родной» в речи повествователя («Ашшё сирё хай хёрнех, таван сирё тавана» — Погубил отец свою же дочь, дитя родное погубил родной отец). Повтор усиливает показ того, что такое явление, по мнению повествователя, никак невозможно уместить в рамки рассудка. Слово «отец» в семантическом отношении само содержит значение принадлежности ему — отцу, однако в речи повествователя данный факт усиливается употреблением притяжательного местоимения «хай» (свою). Еще более усиливает ненормальность в понимании повествователем такого явления, когда отец губит свою дочь добавление флексии «нех» к слову «хёр», которая на русский язык переводится усилительной частицей «же» — свою же дочь. Но и этого автору кажется мало для того, чтобы подчеркнуть непонимание повествователем истинных мотивов поступка богатого отца. Употребляется переносное значение слова «си» (букв.: есть), причем это слово употребляется дважды. Таким образом, создается такой художественный образ, когда наряду с переносным значением слова ассоциируется и его прямое значение, признанное подчеркнуть противоестественность такого явления человеческой природе (Отец съел свою же дочь, дитя родное съел родной отец).

Мы сделали детальный разбор этого небольшого отрывка, чтобы показать, как автор иллюстрирует крах мировосприятия рассказчика, его абсолютнейшее непонимание поступков богатых родителей, видящих счастье дочери лишь в богатстве мужа. Казалось бы, «круг замкнулся» и бесплодны усилия решить данную узкую проблему, не размыкая этого «заколдованного круга». Но нет... Повествователь видит выход решения проблемы в попытках воздействовать на рассудок таких родителей. Смысл призывов повествователя сводится к дидактическому «просветлению» умов «неразумных» родителей, подобных отцу Нарспи. Только этим можно объяснить содержание в тексте дидактических разъяснений нелепости поведения таких родителей: «Тупрё пуян упайшка атте-анне хай хёрне, анчах унта мён усси, юратмасан пёр-пёрне?» (Нашли богатого мужа родители для своей дочери, однако какой в этом прок, если нет любви меж ними?). Взгляды повествователя прогрессивны, однако его цели не реальны, поскольку в них не отражается социальная обусловленность анализируемо-

го явления. Такая позиция повествователя, по мнению Константина Иванова, должна была устраивать цензуру, и данный момент, конечно же, был решающим при организациях мировоззрения повествователя. Нам приходится об этом говорить особо, потому что поэт мастерски тонко создал иллюзию того, что мировоззрение повествующего воспринимается как мировоззрение самого автора поэмы.

Выше мы неоднократно пытались доказать, что мировоззрение автора далеко не тождественно мировоззрению повествователя. В этом нас особенно убеждает анализ главы «Отец и мать». Допустим: в поэме мировоззрение рассказчика совпадает с авторским мировоззрением, что свойственно абсолютному большинству произведений лиро-эпического жанра. (В этом случае нам незачем было бы вводить термин «образ повествователя-рассказчика», мы вполне бы охватили психологические и характерологические особенности повествователя термином «образ автора»). Но в этом случае становится совершенно непонятно одно: с какой целью К. Иванов столь неожиданно вводит в структуру поэмы драматургический стиль и использует его лишь в рамках одной главы? Если мировоззрение автора тождественно мировоззрению повествователя, то нет видимых причин отказываться от речи повествователя. Художественный эксперимент? За чем? С какой целью? Так или иначе, при таком прочтении поэмы мы вынуждены будем признать явный ущерб, наносимый целостной структуре поэмы неожиданным и ничем не обоснованным введением драматургического элемента в повествовательную ткань поэмы, т. е. оценить поэму с оговорками, имея в виду художественные недоработки автора поэмы.

Мы предлагаем следующее объяснение введения в структуру поэмы драматургического стиля. Идейно-художественным своеобразием поэмы является то, что в поэме содержатся две оценки изображаемого: одна проводится через мировоззрение повествователя, другая — суть отражения мировоззрения автора. Выше говорилось о том, что повествователь не готов к осознанию истинных мотивов поступка Мигедера. Следовательно, в его изложении социальная значимость конфликта в сцене объяснения Нарпи с родителями будет игнорироваться или же будет значительно принижена. Героиня поэмы осознает социальную обусловленность поступка отца; уже одно то, что героиня поэмы видит глубже и дальше повествователя, делает *невозможным* изображение конфликта родителей и дочери через речь повествователя (в противном случае неминуем

ущерб при передаче социального звучания поднимаемой проблемы). Но если все же автор провел бы социальное звучание конфликта сцены через речь повествователя, в этом случае пришлось бы пожертвовать целостностью мировоззрения повествователя, вдруг поднявшегося до сознания истинных причин трагедии Нарспи. Или же необходимо было бы пересмотреть мировоззренческую позицию повествователя в предшествовавших сценах, чтобы постепенно подготовить эволюцию его мировосприятия. Однако оба эти варианты были практически невозможными из-за того, что повествователь (для цензуры — автор), осознавший истинные причины трагедии героини, явился бы значительным препятствием для опубликования поэмы.

В этой сцене проводится авторское понимание характеров и сути происходящего. Автор создает иллюзию объективного отражения происходящего, иллюзию прямого, не опосредованного повествователем, отражения происходящего. Однако это всего лишь художественная условность. На самом деле автор, а не кто иной, организует речь персонажей, автор же отвечает за логику их характеров. Без осознания самим автором социальной обусловленности характеров и конфликта невозможно изображение конфликта и характеров в их социальной обусловленности. Поэтому бесспорно, что в данной главе в более явной форме, чем ранее, проявляется мировоззрение автора.

Но насколько художественно оправданным является введение драматургического элемента в структуру текста при нашем принципе разграничения мировоззрений автора и рассказчика? Во-первых, данный момент обоснован своеобразным кризисом *мировоззренческой позиции повествователя*, дальнейшей невозможностью охватить освещение глубинных процессов «предлагаемого» автором материала. Повествователь, как было показано неоднократно, не видит классовой природы характера Мигедера (если бы он это видел, ни к чему были бы его дидактические нравоучения и упреки родителей Нарспи в невежестве). Но поскольку данный факт — показ автором несостоятельности мировоззренческой позиции повествователя — явление далеко не ординарное, необычный художественный прием как следствие необычного явления в высшей степени оправдан. Иными словами, несостоятельность позиции повествователя, обнаружившаяся ограниченность его мировосприятия и невозможность вследствие этого охватить и донести до читателя социальное звучание конфликта в его заключительной фазе требует особого выделения данного

момента: автор словно бы «отстраняет» повествователя, «освобождает» его от роли посредника между событиями и читателем, создавая иллюзию прямого отражения происходящего. Во-вторых, здесь в более явной форме, чем где-либо ранее, показано мировоззрение самого автора, видящего больше и глубже, нежели повествователь. Выделяя главу в стилистическом отношении, автор тем самым выделяет свое мировоззрение, свое отношение к действительности. А поскольку оно далеко не тождественно оценке рассказчика, такое выделение является образным решением показа отношения автора к действительности, так сказать, «в чистом» (или непосредственном речью повествователя, его мировоззрением) виде.

Таким образом, мы должны признать смелое, оригинальное образное решение заключительной стадии конфликта поэмы.

Но как все-таки Константину Иванову удалось провести эту сцену через рогатки цензуры? До сих пор мировоззренческую позицию повествующего — повествователя-рассказчика — цензура принимает за мировоззрение самого автора поэмы. В данной сцене повествователь словно бы «спрятан за ширму», поэтому отсутствует его оценка поведению героев. Значит, нет и видимости оценки героям со стороны автора, так как Константин Иванов создает иллюзию прямого отношения происходящего, но опосредованного мировоззренческой поэзией повествователя (для цензуры — автора). Но зато на последней странице поэмы повествователь (для цензуры по-прежнему автор) изрекает нравоучение, «достойное подражания»: «Ашшĕ-амăш ухмахран пĕтрĕ хуйхă-суйхăпах» (букв.: Из-за дурости родителей стала жертвой...). Следовательно, по мнению цензуры, автор (на самом деле повествователь) именно так понимает суть изображенного, и такое понимание действительности необходимо только поддерживать, поскольку оно подменяет социальную оценку явлений действительности нравоучением семейно-бытового характера.

В заключение, перед тем, как изложить выводы, к которым мы пришли в результате стилистического анализа поэмы с позиций реалистической концепции, несколько слов в защиту такого подхода. Заметим: мы не ставили перед собой цели охватить анализом всю поэму, мы лишь стремились, используя преимущества стилистического анализа художественного произведения, ответить на вопросы, касающиеся поэмы «Нарспи», считающиеся в чувашском литературоведении в определенной степени проблемными.

Между тем, задача более полного рассмотрения стиля поэмы должна заслуживать центрального внимания наших литературоведов, потому что при ее осуществлении открывается беспредельное многообразие свежего материала, необходимого как для более аргументированного выявления идейно-художественного своеобразия поэмы, так и для обнаружения новых особенностей историко-типологической связи классика чувашской литературы, к примеру, с классиками литератур Поволжья. Преимущества стилистического анализа перед другими видами анализа художественного произведения, по нашему мнению, следующие. Во-первых, исследователь обязан будет рассматривать форму и содержание художественного произведения в диалектическом единстве, под его пристальным наблюдением будет находиться не только идейное содержание произведения, но и художественные особенности, позволившие автору воплотить именно такое идейное содержание, а не иное, т. е. стилистический анализ предусматривает не сухую констатацию наличия таких-то гипербола, метафор и т. д., когда языковые особенности произведения приводятся как неживая иллюстрация живого образного языка произведения (речь идет о той форме идейного анализа, который господствует в нашей литературе). Стилистический же анализ предусматривает аналитический подход к живому образному языку художественного произведения с обязательным выявлением функций того или иного художественного образа, его идейной значимости в контексте всего произведения или же его определенной части. Таким образом, рассмотрение стиля не самоцель, он не замыкается в выявлении лишь мастерства писателя-художника, в идеале он представляет собой идейно-художественный анализ произведения в глубинном понимании этого понятия. Во-вторых, при таком подходе мы всегда видим перед собой автора-творца, постоянно соотносим мировоззренческую позицию писателя с формой ее воплощения в определенном произведении (или определенных произведениях), или же в каком-то конкретном моменте произведения, т. е. стилистический анализ позволяет рассматривать единство части и целого.

Изложим выводы, к которым мы пришли в результате анализа некоторых особенностей поэтики «Нарспи» под углом зрения реалистической концепции произведения.

1. Мировоззренческая позиция повествователя-рассказчика не адекватна мировоззренческой позиции автора в поэме. В силу цензурных соображений автор вынужден

остановить свой выбор на таком типе рассказчика, мировоззренческая позиция которого характеризовалась бы «неопасной» с точки зрения охранителей царского самодержавия оценкой действительности.

2. Мировоззрение повествователя характеризуется отсутствием устойчивого, глубокого понимания социальной сущности явлений действительности. Мировоззрение повествователя проявляется в крайне субъективном восприятии Сильби и в рассуждениях повествователя, которые следует расценивать как веру в возможность установления гармонии в обществе на нравственной основе.

3. В мировоззрении повествователя автор отражает определенный тип восприятия действительности определенным кругом людей — современников и предшественников поэта. Мировоззренческая позиция повествователя близка к типу просветительского мировосприятия.

4. В поэме показана определенная эволюция оценки повествователем Сильби: от восторженного признания всего, что есть в селении, идеализации селения, до отрицания многих сторон жизни в селении. Автор художественно аргументирует возможность такого первоначального восприятия Сильби повествователем (создание художественной иллюзии наблюдения Сильби «издалека», стремление видеть все в радужных красках после восторженного восприятия картин природы). Эволюция восприятия Сильби обоснована смещением «точки наблюдения» селения (создание художественного эффекта «приближения» повествователя к селению).

5. В поэме автор мастерски приводит свою мировоззренческую позицию, достигается это за счет показа крайне субъективного восприятия Сильби и событий поэмы (тем самым автор выдает свое несогласие с повествователем); за счет использования образных приемов, не имеющих прямого отношения к речи повествователя-посредника между событиями поэмы и читателем (выбор имени героини, речь персонажа, к примеру, «подобие» речи Мигедера народной песне); за счет неожиданного введения в структуру текста драматургических элементов (создание прямого эффекта отражения происходящего, непосредственного «точкой зрения» повествователя-рассказчика в главе «Отец и мать»).

6. Мировоззренческая позиция автора в поэме отличается от позиции повествователя тем, что автор в отличие от рассказчика видит социальную природу характеров, их поступков, видит трагедию героини в существовании со-

циальной несправедливости, рассказчик же объясняет трагедию Нарспи невежеством родителей.

7. Отождествление мировоззрения рассказчика с мировоззрением автора, т. е. невыделение мировоззренческой линии повествователя нашими исследователями, методически неверно. Оно противоречит существу авторского замысла. При таком подходе невозможно выявить истинное мировоззрение автора поэмы, поскольку в таком случае приходится считаться с тем, что сама поэма дает повод для противоречивых оценок мировоззрения ее автора и приводит к тому, что поэма принимается нашими исследователями с оговорками (точнее, с безмолвными оговорками) по отношению к идейному содержанию произведения и оценке мировоззрения ее автора. Такой подход не вооружает аргументированным материалом против критиков вульгарно-социологического направления, видевших в авторе поэмы «кулацкого идеолога».

По сути дела, не выделяя мировоззрения рассказчика, исследователи берутся доказать невозможное (поскольку ошибочен сам методологический подход в вопросе существования авторского замысла): защищается автор-борец с существовавшей несправедливостью от автора же, который на последней странице поэмы «изрекает»: причина гибели Нарспи в невежестве родителей («Ашшё-амаш ухмахран пётрё хуйхэ-суйхэпах»).

Разграничение мировоззренческих позиций автора и повествователя в нашем анализе поэмы отвечает существу авторского замысла. Автономность мировоззрения повествователя для автора не самоцель: она служит надежной защитой от притязаний цензуры. Но данный момент не отразился на художественном достоинстве поэмы, поскольку в поэме показана определенная цельность мировоззрения рассказчика и, что очень важно, мировоззрение рассказчика — суть отражение определенного типа мировосприятия современной поэту и прошлой действительности.

Только такой подход вооружает нас бесспорными аргументами, содержащимися в самой поэме материалами против критиков поэмы.

Разрушение сентиментальной идиллии в главе „Отец и мать“

Жизнь Нарспи в бедной избушке Сетнера после убийства мужа выписана в духе сентиментальной идиллии. Избушка Сетнера оказывается желанным островком счастья, пристанищем для мятежной души героини:

Сетнер пёчек пўртёнке
Вёсем иккёш ларащё.
Лутра сётел хушшинче
Кақхи апат таващё.

В низкой избе Сетнера
Они сидят вдвоем.
За бедным столом
Сидят, ужинают.

Эта сцена звучит явным диссонансом с предыдущим описанием влюбленных в лесу. Здесь все в состоянии покоя, все статично. Не случайно употребление глаголов по отношению к описанию Нарспи и Сетнера дано в несовершенном виде. Пластичность действия подчеркивается тем, что динамичный элемент сцены используется при описании действия матери Сетнера:

Сетнер ватā амāшё
Тура́х тупрё кўршёрен,
Са́кар-та́вар ка́ларса
Хучё сётел ашёнчен.

Старушка-мать Сетнера
Турах принесла от соседки.
Хлеб и соль
Достала из стола.

Здесь, как видим, контрастно использование совершенного и несовершенного (итогового и процессуального) действия. Несмотря на активность действия, исходящего от матери, в центре внимания неизменно *статичное* положение героев. Данный момент следует особо подчеркнуть, поскольку статика в художественном повествовании, как правило, отводится *фону* и существует во имя акцентирования динамики действия, которое и динамичным-то является только через сравнение с конкретным фоном.

У К. Иванова-Прта здесь прямо противоположное функционирование приема: активность фона в лице действий старухи-матери подчеркивает центральное положение персонажей — Нарспи и Сетнера.

Недвижимая робкая гармония чувств приходит на смену бушующим страстям героев, преступивших нравственный закон и прошедших через горнило очищения огнем и водой в древнем сильбийском лесу, который поначалу готов был покарать их.

Апатланса икё чун
Хёрў са́мах кала́сать.

Разговор горячий льется
За едой у молодых.

Ватя карчак-амашё
Шайпан итлесе ларать.
Асанафсе ёлёкхи
Ырайлапка пурнафсе,
Кафхи вайя-уллаха,
Симёкченхи кунсене.

А старушка-мать в сторонке
Тихо внемлет слову их.
Вспоминают о прошедшем,
О счастливых, мирных днях,
Хороводах, посиделках,
О веселых вечерах.

(Пер. П. Хузангая)

Отмечая мастерство переводчика, все же заметим один недостаток: у К. Иванова-Прта нет той «легкости» интонации, которая присуща переводу. Его сцена — словно *застывшая музыка*, она удивительно *пластична*. Эта пластичность, «тихая гармония» сохраняется даже в описании воспоминаний героями былого, где одно лишь действие, выраженное процессуальным глаголом «асанафсе» (вспоминают) словно готово нанизывать на себя однородные сцены прошлого.

Эта сентиментальная идиллия следует после описания романтических страстей. А разрушается она неожиданным явлением отца и матери Нарспи. И тут обилие глаголов, они словно наслаиваются один на другой:

Сасартаках илтёчё
Ура сасси пайтартан.
Михетерпе карчакё
Килчёс кёчёс алакран.

В этот миг слышались
Стуки ног входящих.
Мигедер со своей старухой
Пришли-вошли в дверь.

Вот оно, разрушение складывающейся гармонии. Вот он, конфликт между идеалом и реальной действительностью, который, казалось бы, был уже достигнут. Ни в романтической, ни в реалистической концепции действительности данный идеал неосуществим. В романтической он противоречит существу самой системы, для которой предпочтительнее трагедия, когда сама природа условно-романтической призмы не может потерпеть примирения идеала с действительностью. В реалистической концепции мира сама логика развития действия должна учитывать социальную реалию обстоятельств, а она такова, что героев от кары может спасти только случайная смерть.

Если активное начало, исходящее от матери Сетнера в начале сцены, было неназойливым и необходимым в том смысле, что помогало оттенить и поместить в фокус авторского внимания состояние героев, то активность Мигедера с женой не прикрыто *разрушительна*, ибо цель их появления в доме Сетнера — уничтожить эту их идиллию.

Трагизм финала предопределен структурой конфликта как в романтической концепции мира, являющейся продолжением ренессансной, так и в реалистической. Проти-

ворение мечты и действительности, идеала и реальности в данной главе проявляется с особой силой. Это достигается автором за счет ввода в дальнейшее действие драматургического элемента. К. Иванов-Прта напрочь отказывается от показа данной сцены через посредника — автора-повествователя, создается эффект прямого, непосредственного чьей-либо точкой зрения, повествования.

Таким образом, пласт сентиментальной идиллии как жанрово-содержательного образования разрушается дальнейшим развитием действия — активным вторжением в ее пределы реалистической концепции мира, которой присуща в первую очередь социальная логика развития характеров¹. Не менее разрушителен для эстетической системы сентиментальной идиллии и романтический мотив власти рока с ее жанровой константой — трагедией.

Взаимодействие художественного и фольклорного типов повествования и проблема жанра

В «Нарспи» бунт индивидуальности вырисовывается на фоне мифологической картины мира. И этот момент понижает всю ткань художественной формы. Проблема индивидуального весьма своеобразно проявляется на уровне авторском — индивидуальности авторского стиля.

В поэме наблюдается взаимодействие двух основных типов (доминант) повествования — фольклорно-сказового и художественного. Синтез этих типов повествования проявляется на уровне авторского стиля. Взаимодействие фольклорного и художественного стиливых доминант в поэме выступает в формах диалектического противоборства (не только взаимодополнения и мотивации, но и взаимотрициания). Данное противоборство является главным источником богатства авторского стиля, на уровне которого и происходит момент снятия диалектического противоречия. Это хорошо видно на примерах использования песенных мотивов. Об этом мы говорили в анализе песни-плача Нарспи в главе «Преступление Нарспи», а также при рассмотрении подобию песни Мигедера песне народной².

Своеобразно взаимодействие фольклорного мира поэмы с миром художественным в главе «Саръ хёр» (Красна де-

¹ См. об этом подробнее на с. 97—135.

² См. с. 121—125.

вица). Здесь само название главы предлагает фольклорный ключ к ее прочтению. В первой же строфе обнаруживается умелое «управление» содержанием народной песни:

Ещё куряк хушинче
Сап-саря чечек ўсет,
Аслә Силпи яләнче
Нарспи ятлә хёр ўсет.

Посреди зеленой травки
Красивый цветок растет,
В древнем селении Сильби
Девушка по имени Нарспи растет.

Поэтика песни всячески противится столь явной конкретизации (здесь и название селения, и имя девушки). Связано это с тем, что песня — как одна из жанровых форм фольклора, а в плане содержания всецело опирающаяся на мифологическое мышление — отвергает аспект индивидуального выражения, и делается это во имя успешного обслуживания коллективного сознания. Не для всех исполнителей, к примеру, то или иное название местности будет близким, пространством «нашего», а уж тем более в песне нежелательно употребление конкретного имени человека¹. К. Иванов-Прта всевышней силою автора-демиурга делает это с той же легкостью, как в начале поэмы без какого-либо вступительного зачина внес в наш восприимчивый мир совершенно иной пространственно-временной образ. Нарспи, знакомство с которой состоится посредством строк народной песни, измеряется законами иного, чем люди обыденного мира, порядка. Здесь есть стремление автора вывести ее имя и связанное с ней селение на орбиту идеального обобщенного образа, подчиняющегося законам вечности. Именно такой путь к толкованию данного момента должны мы признать, если будем оценивать его с позиций поэтики песни. Теперь нам становится понятным, почему автор характеризует жанр своего произведения как предание. Причем невыделение авторского начала² здесь также «играет на руку» жанру. И все же нам понятно, что и на уровне жанрового наименования произведения, и на уровне мифологизации образа Нарспи автором решаются определенные художественно-образные задачи.

Видимость представления героини словами песни, как уже отмечали, создает эффект ее представления устами

¹ Мы не имеем в виду более поздние песни, когда жанр несколько отделился от ритуала и в нем усилилось лирическое (художественное) начало.

² О чем говорилось на с. 109.

самого народа, открывающего через ее образ свой идеал красоты. Момент весьма важный, поскольку он будет иметь отношение к трагическому истоку конфликта поэмы. Та же Нарспи противопоставит свое понимание счастья закону, в роли блюстителя которого выступает коллективное сознание. Таким образом, народ сам становится виновником гибели Нарспи. Утверждается ситуация «общей вины». В отвлеченном виде это будет выглядеть как уничтожение порожденного самими же идеала во имя спокойствия коллективного сознания, т. е. торжество принципа самоограничения.

Теперь художественная доминанта стиля выступает в фольклорной «маске», она выдает себя за стиль народного предания и в этом своем качестве, создавая видимость потери индивидуального, утверждает Нарспи в значении народного идеала. Автор текстовый готов отказаться от права открытия образа Нарспи, готов растворить свое слово в слове народной песни. И эта «жертва» перерастает масштабы образа автора, находит воплощение на уровне категории реальной жизни писателя (имеем в виду то, что К. Иванов отказывается от авторства «Нарспи», полагая, очевидно, что автором предания может быть только народ). Уходя в голос этого народа, он, безвестный, глаголет его языком. На алтарь народного в качестве жертвы приносится не только индивидуально-авторское, но и индивидуальность как жизненная категория. Во имя чего это делается? Во имя того, чтобы до вселенского масштаба возвысить вину народа перед индивидуальностью. Его готовность *раствориться в народном* дает теперь ему право *от имени народа* ставить проблему «общей вины». Постановка ее в аспекте предполагаемого *катарсического чистилища* — знак понимания того, что «мир чувашский» стоит на пороге *открытия новой гармонии, новых законов, которые преклонились бы перед индивидуальностью*. «Мир чувашский» стоит перед открытием в себе Ренессанса. Если бы это изрекалось автором индивидуальным, то мысль эта была бы отвергнута, а автор изобличен, но это говорится от имени народа (именно этим связано использование эпических элементов в произведении, их приоритет над лирическими и драматическими элементами). Писатель готов потерять свой индивидуальный голос во имя того, чтобы общество признало право индивидуальности на свою судьбу.

Автор определил жанр произведения как предание, выводя при этом на первый план мифологическую природу

произведения. «Нарспи» как предание вырывает из исторической памяти народа древнюю легенду, настолько древнюю, что не будет в ней конкретной исторической эпохи, ибо она прошла сквозь времена и для каждого по-своему была актуальной. Здесь торжествует не историческое время, а время природное, время круговое. Финал произведения как раз и выводит повествование на орбиту мифологического обобщения, он способствует определению произведения как предание.

До финальной сцены изображаемое воспринималось как акт *настоящего*, когда пространственно-временной хронотип был *единым*, а автор и повествователь были в той же временной плоскости, что и события. В обобщающем размышлении в последних строках произведения временная точка зрения автора начинает постепенно отрываться от событий поэмы:

Сапла иртрё пурăнăç,
Пуçе пётрё çамрăкăх,
Ашшĕ-амăш ухмахран
Пётрĕ хуйхă-суйхăпах.

Так прошла жизнь,
Голова молодою погибла (букв.),
От невежества родителей
Жизни нить оборвалась.

Однако отрыв временной точки зрения автора-повествователя от событий здесь *незначителен*: по свежим следам автор-повествователь изрекает назидание.

Но уже в предпоследней строфе финала эта оторванность автора от событий *возрастает*, достигая значительной степени:

Вытрĕ хĕсĕк тупăка,
Ячĕ юлчĕ ял çинче.
Ун хурлăхлă юррисем
Юлчĕс çынсен асĕнче.

Слегла в гроб узкий,
Но имя ее осталось на земле.
Ее грустные песни
Остались в памяти народной.

В заключительной строфе оторванность автора от событий может восприниматься *максимально бесконечной*:

Халь те пулин Силпире
Асăнаçĕ мĕскĕне.
Ялан, сума́р сума́сан,
Шыв сапаçĕ та́прине.

Даже теперь в Сильби
Вспоминают бедняжку.
Когда долго нет дождя,
Поливают могилу ее.

Обряд полива водой могилы Нарспи, наложившей на себя руки¹ — это реальный мотив для восприятия ее жиз-

¹ Неестественная смерть у чувашей всегда подвергалась осуждению, воспринималась как злое, *неорганизованное начало*, которое способно было приносить засуху. Чтобы умиловать дух самоубийцы, чуваша поливали его могилу водой. В поэме не видно этого негативного оттенка в оценке судьбы Нарспи, более того, она и по прошествии бесконечно долгого времени удосуживается эпитета «бедняжка» (асăнаçĕ мĕскĕне).

ни в русле народного сказания (легенды или предания). Связь мира реального и мира предания всегда опосредуется и тем самым мотивируется существованием в жизни какого-то реального места, предмета, связанного с именем героя предания. Разумеется, могила Нарспи существует в художественной реальности, что подчеркивает необходимость отношения к преданию как к факту литературно-художественному. Однако симптоматичен тот факт, что на родине К. Иванова-Прта отрывки из «Нарспи» превратились в фольклор. Здесь как раз тот случай, когда образ берет истоки из народной песни и в нее же возвращает литературным преданием судьбу героя.

Это финальное «халь те пулин» (даже теперь) как раз и акцентирует столь неожиданный отрыв *времени автора* от сюжетного времени. Оно предполагает превращение *известного нам* в легенду. Такой подход обеспечивается предыдущей фразой о том, что ее песни остались в памяти народной. В этих песнях — ее судьба. Песни ее — в поэме, превращающейся на наших глазах в предание. Итак, произведение, начавшееся поэмой, в финале перерастает в новое качество — предание. Поэтому жанр «Нарспи» можно охарактеризовать как *поэма-предание*.

Разумеется, жанр не вдруг и не раз выявляется в новом качестве. Предпосылки рождения предания существовали в повествовании и ранее. Но именно теперь обнаруживается их функциональная значимость. Какие это предпосылки? Резюмируя, назовем их.

1. *Историческая неопределенность*. Выше мы уже говорили о том, что автор, создавая мифологическое время, отказывается от времени исторического. Историческое время, по замыслу автора, должно привноситься читателем. Упорядоченность времени, календарный его распорядок создается за счет упоминания или ввода в сюжетное действие обрядовых праздников (о чем говорилось выше). В поэме существует бесконечное круговое «природное» время. Для того, чтобы мотивировать данный временной принцип, автор создает иллюзию архаичности изображаемого, когда сама постановка вопроса об исторических приметах в поэме становится вульгарной.

Предание как жанр (мы не имеем в виду исторические предания как явления более позднего образования) не терпит излишней исторической конкретизации, ибо от этого ослабевает обобщающая его сила, претензия на всеобщность может остаться нереализованной. И этот закон автором «Нарспи» был хорошо изучен.

2. *Пространственная неопределенность.* В поэме Сильби — это своего рода пуп земли чувашской, центр ее. Его географическое положение, упоминание соседних сел (кроме Хужалги — деревни Тахтамана) в поэме отсутствует. Отсутствует и упоминание других народов. Здесь также сказывается мифологическая концепция поэмы.

3. Готовность художника *потерять свой индивидуальный голос* и превратиться в глас народный во имя защиты прав индивидуальности от коллективного произвола.

Пространственно-временная точка зрения и организация образа

«Точка зрения» — одна из наиболее активных категорий поэтики. По сути дела, именно выбор точки зрения — пространственной, временной, психологической (пользуясь терминологией Б. Успенского) — определяет стиль того или иного повествовательного отрезка в произведении. И это несмотря на то, что писатель не всегда осознает существование данной проблемы. Часто выбор той или иной *точки зрения* совершается на уровне творческой интуиции. Писатель, нередко будучи неудовлетворенным первоначальным принципом отбора материала или же раскрытия характеров, меняет точку зрения, отчего изменяется ракурс наблюдения происходящей сцены и соответственно ее изображение.

В зависимости от того, с какой пространственной позиции наблюдается данная сцена, чьими глазами (повествователя или же персонажа), с позиций какого времени она наблюдается — от всего этого будет зависеть содержание образа со всеми вытекающими отсюда художественно-стилевыми последствиями.

В «Нарспи» проблема точки зрения глубоко осознается писателем. Очевидно, в вопросах организации пространственно-временной точки зрения не последнее место сыграло серьезное увлечение К. Ивановым живописью. (К. Иванов готовился поступить в Петербургскую академию художеств.) Его картины, дошедшие до нас, позволяют говорить о нем как о талантливом живописце.

Обратим внимание на организацию точки зрения в первой главе поэмы.

В главе создается эффект приближения повествователя к Сильби. Одновременно происходит движение точки зрения во времени (весна в первой главе показана в развитии)¹.

Вначале окрестности Сильби показаны с «высоты птичьего полета»:

...Тусем, сартсем хуп-хура...
Путаксемпе, варсемпе
Семёрелсе шыв кёрлет...
Хёл куçсулё шавласа
Юкса кайрё сырмара...

Горы и долины черным-черны...
В канавках и ложбинах
Вода шумит...
Слезы зимы
С шумом унеслись в овраг...

Или же взять следующую зарисовку:

Тёттём вярман чёрелет,
Ешёл тумтир таханать,
Сеҫенхир те ешерет,
Илемёпе мухтанать...

Темный лес оживает,
В зеленую одежду одевается,
Поле зеленеет,
Красотой своей пленяет...

Горы, ложбины, овраг, лес и поле — это пока безымянные географические приметы окрестностей Сильби. Охват их одним взглядом предполагает нахождение точки наблюдения высоко в небе, над Сильби. Такое нахождение точки наблюдения позволяет автору без особых усилий вводить одну картину за другой, поэтому быстрота смены картин мотивирована именно этим нахождением точки наблюдения, что и позволяет автору последовательно менять сцены жизни природы. В качестве темы, объединяющей эти картины, выступает мотив весны, данный в развитии. Как выше говорили, следует предполагать, что названные географические приметы имеют прямое отношение к селению Сильби, т. е. они имеют отношение именно к окрестностям Сильби. Примечательно в этом плане то, что в данном повествовательном отрезке повествователь однажды все же «переводит взгляд» непосредственно на Сильби. Вот как он это делает:

Хёл куçсулё шавласа
Юкса кайрё сырмара.
Ачи-пăчи выляса
Чупса ҫўрет урамра.

Слезы зимы с шумом
Унеслись в овраг.
Детвора, играя,
Бегают по улицам.

Далее следует описание стада овец, пастушка, играющего на дудочке. Взгляд этого безвестного пастушка

¹ Подробнее об этом говорили при анализе поэмы под углом зрения реалистической концепции мира (см. с. 110—112).

(больше мы с ним не встретимся) устремлен на Сильби — видимо, он ждет оттуда обеда:

Хыра́мё хыт вы́шнipe
Силпи я́лнелле пáхaть.
Силпи ялё — пуян ял...

Голодный, он смотрит
В сторону селения Сильби.
Сильби — богатое селение...

Итак, если в предыдущих сценах мы имели дело с окрестностями Сильби, то далее в поле зрения повествователя оказывается само селение.

Причем точка наблюдения приближается к селению настолько, что становятся видны контороподобные дома под древними ветлами, огороды со всякой зеленью, зеленые сады... Однако все-таки эта точка зрения находится на некотором удалении и, надо предполагать, над селением. В этом описании еще нет той детализации, которая позволила бы говорить о близости объекта наблюдения. Симптоматичны в этой связи строки:

Силпи ялё — аслá ял,
Хула тийён инсетрен.

Селение Сильби — знатное селение,
Город — скажешь издали.

Выше мы отмечали: слово «инсетрен» (издали) как раз и характеризует нахождение точки наблюдения.

А вот и овраг:

Сырма юхaть кёрлесе
Аслá ялáн сүмёпе.

Вода бежит по дну оврага,
Что рядом с древним селом.

Это уже некоторая конкретизация расположения указанных ранее географических примет.

Еще одно доказательство того, что в данном случае точка наблюдения находится на некотором удалении от селения — описание следующей сценки:

Авá кёпер сийё́нче
Старик ларат вáлтапа:
Иáлáрт-яáрт пуллине
Улталасшáн áмáнна.
Ав ачасем сү́л енче
Шывра ишсе сү́рессё,
Пула́ тытан ваттине
Хирёстерме пё́лессё.
Акá пёр сын кёперпе
Кáсса пырать сырмана.
Сырма урлá кáсрё те
Кёрсе кáйрё вáрманa.

А вон на мосту
Старик сидит с удочкой:
Быструю-быструю рыбу
Обмануть хочет червячком.
А вон детишки у дороги
Лазают в воде,
Старика, что рыбу ловит,
Подзадоривают (поддразнивают).
А вот один человек по мосту
Переходит через речку.
Через речку перешел,
Скрылся (исчез) в глубине леса.

Указательные частицы «авá», «ав», «акá» (а вон, а вот), об этом также уже говорилось, способствуют созданию

иллюзии отсутствия целенаправленного отражения явлений, которые попадают в поле зрения повествователя. Повествователь находится на таком удалении от речки, что может различить, чем занимается старик. В то же время здесь отсутствует какая-либо большая детализация.

В строках «сътмах пекех туйанать Силпи чăваш ялĕнче» (и кажется словно в раю в деревне чувашской Сильби) — точка зрения перемещается в само селение. В этом нас убеждают также описания сцен с участием сильбиян:

Урам тăрăх сыннисем
Улпут пекех утаççĕ.
Пурт хыçĕнче шавласа
Ачи-пăчисем выляççĕ.

По улицам люди
Прохаживаются, словно богачи.
А за околицей шумно
Детки играют.

Итак, повествователь настолько близок к сильбиянам, что различает уже походку прогуливающих по улицам людей, «слышит» голоса детей. То же далее:

Нар пек хитре хĕрĕсем
Акăшсем пек утаççĕ,
Чăнкăр-чăнкăр тенкисем
Йăлтăртатса пыраççĕ.

Красавицы-девушки
Словно лебеди плывут,
И монетки на монистах
Звонко звенят.

Звуковой образ у К. Иванова всегда функционально значим. Пока мы можем отметить то, что он также позволяет выявить нахождение точки зрения.

Таким образом, точка зрения в поэме переместилась от окрестностей Сильби в само селение, с «высоты птичьего полета» она опустилась на землю.

Своеобразно построение точки зрения в начале второй главы, где автор знакомит нас с Нарспи. Здесь привлекается и фольклорная точка зрения:

Ешĕл курăк хушшинче
Сап-сарă чечек ўсет,
Аслă Силпи ялĕнче
Нарспи ятлă хĕр ўсет.

Одуванчик ярко-желтый
Средь травы цветет в степи,
А в Сильби растет девица
С редким именем Нарспи.

(Пер. П. Хузангая)

В фольклорной точке зрения конденсируется народное понимание прекрасного с его отвлеченностью от конкретики и устремленностью к определенным идеальным обобщениям, проверенным временем и пронесенным многими поколениями людей данного народа. Отсюда столь емки сравнения-параллелизмы.

И если вначале портрет Нарспи статичен, далее он показывается в динамике, проявляются некоторые конкретные его черты:

Явһаңсә хысалта
Сивёт вёсә кәтрисем.
Утса-утса пыһа чух
Шәһкәртатать тенкисем.

Вьется локон своевольный
От косы спускаясь вниз.
В лад с походкою девичьей
Раздается звон монист.

(Пер. П. Хузангая)

А далее на мгновение вводится *чужая* точка зрения — в данном случае не конкретного парня, но «парня вообще»:

Куәсемпе пәһһа чух
Качһаң чёри сёкленет.
Сүхе туты куһһа чух
Качһаң чунё сөмселет.
Хирти сарә чечеке
Ашә куһпа кам пәһмё?
Уһ пек лайһа хитре хёре
Мёһле качһа юратмё?

Лишь окинет парня взором —
Затрепещет сердце в нем.
Улыбнется — переполнит
Душу негой и теплом.
Кто приветливо не взглянет
На цветок родных полей?
Кто, красавицу увидев,
Не вздохнет потом по ней?

(Пер. П. Хузангая)

Весьма своеобразную функцию выполняет динамика временной точки зрения:

Хёвөл анса ларсанах,
Питне сәвать, шәләһәт,
Вәйһа тухма шүлкеме
Кәкәрё сине сакать...

Только сядет солнце — время
К хороводу выйти ей;
Вмиг умоется, повесит
Шельгеме на грудь скорей...

(Пер. П. Хузангая)

Далее автор в качестве временной точки зрения использует раннее утро, описывая, чем занимается Нарспи дома. Вот она, как обычно, накрывает на стол:

...Е сак сһинчи кушакё
Питне сәва пусласан,
Апат хатёр хәһашаң
Алли-ури сәмәлран...
Аван иртрё пуһанәс
Хёрёһ сүлө туличчен,
Ашһё килне хәтәһа
Сһичё ютран киличчен.

...Иль когда на лавке кошка
Станет лапкой рыльце мыть,
Ждет гостей она желанных,
Стол большой спешит накрыть.
Хорошо жила девица
До положенных годов,
До поры, когда в дом отчий
Не прислал жених сватов.

(Пер. П. Хузангая)

У К. Иванова-Прта всегда интересен переход от обобщающей картины к конкретной, от понятия «вообще» к понятию «этот». В недрах обобщающей картины *времени вообще* зреет печать *конкретного явления*, *конкретного временного итога*. Нарспи, как обычно, в середине дня накрывает стол для гостей, но гости — сваты, решающие ее судьбу. Время процессуальное, вместилище обобщающих картин, с неторопливым ритмом, отмеченным «или—или», ока-

зывается неожиданно *давно прошедшим временем*, поскольку отсчитывать его мы должны с точки зрения времени появления гостя-свата в их доме. И теперь былое будет восприниматься как *идеальное прошлое* с безоблачными счастливыми картинами жизни у родителей. Время появления гостя — та черта, которая предполагает новый отсчет временной точки.

Мифопоэтическое начало в „Нарспи“ и проблема эпоса

Как отмечалось, мифопоэтическое мышление в «Нарспи» выявляется на различных уровнях организации структуры текста.

1. Мифомышление без труда выявляется при анализе художественного текста с точки зрения реализации в его ткани фольклорного материала (песен, поговорок, заговоров и т. д.). При этом фольклорная природа является формой выражения мифомышления. 2. В основе поэмы лежит противоборство индивидуального сознания и коллективных представлений. Мифомышление, «обслуживая» коллективное сознание, является составной частью концепции поэмы. 3. В плане раскрытия структуры образа автора мифомышление дается в противопоставлении художественному сознанию.

Мифомышление имеет прямое отношение к жанровой особенности «Нарспи». Именно в нем находит поддержку и опору эпическое начало поэмы...

Гегель в «Лекции по эстетике» в разделе «Различия родов поэзии», определяя «задачу эпической поэзии», говорит, что она должна «придавать завершенность событиям», эпическая поэзия «повествует о каком-либо целостном в себе действии, а также о характерах, которыми порождается это действие». По Гегелю, эпическое произведение — это «мир», опредмеченный для духовного созерцания и чувства, оно исполняется не певцом, который давал бы собственное представление этого мира, а рапсодом, сказителем.

Сказовость стиля является безусловным свойством повествования в «Нарспи». Обнаружить это не трудно. Авторская точка зрения в поэме не тождественна точке зре-

ния повествователя. Одно из характернейших свойств сказа — установка на *устную речь*, что неоднократно отмечалось Б. М. Эйхенбумом, В. В. Виноградовым, М. Бахтиным. Б. Успенский считает «более специфической для сказа установку на чужую речь»¹.

Применительно к «Нарспи» мы должны считаться с обеими точками зрения исследователей, ибо здесь сказовость проявляется как *чужая речь*, но с *фольклорной ориентацией*. Даже ритм народного стиха, свойственный поэме, следует считать как одно из составных фольклорно-сказовой манеры письма. Автор легко переходит от *своего языка* (т. е. языка неперсонифицированного повествователя) к *языку народной песни*. В тексте немало различных случаев взаимодействия литературно-повествовательного и фольклорного стилей.

Характеризуя эпический стиль поэзии, Гегель замечает, что сказитель повествует о мире словно бы «механически, наизусть, и притом таким метром, который скорее тоже приближается к механическому, столь же однообразно и спокойно течет и катится вперед». Ритм народного стиха, свойственный «Нарспи», действительно «течет однообразно и спокойно». Это силлабика в классическом ее выражении. За голосом сказителя-повествователя словно бы стоит голос самого народа. Это условие, которое лежит в основе жанра *преданий*, хорошо известно автору. Строгая, постоянная в своих ритмических рисунках силлабика — народный стих, как нельзя лучше иллюстрирует вышеназванный гегелевский тезис. Однообразная силлабика всегда одинаково ровна, о чем бы ни говорилось в поэме, это не *постоянные эпические берега*, которые не позволяют ни лирическому, ни драматическому стилю взять верх, окончательно победить. Эпос «смотрит на события глазами своего народа» (В. Г. Белинский), причем со значительного *временного и пространственного удаления*. Стиль повествования не имеет права быть настолько индивидуальным, чтобы откликаться на любые содержательные нюансы. Так достигается спокойствие, величие эпического стиля.

Излишняя «суэта» стиля, обслуживающего содержание, чересчур *слитное* его проявление с «телом» содержания лишает возможности быть *над* индивидуальными страстями. Эпический стиль выше всего этого, он в своем ритмическом проявлении словно бы не замечает всех индивидуальных проявлений содержания. Он постоянен, *органи-*

¹ См. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 30.

зован изначально, более того, «заорганизован», поэтому он не стихийен. Он противник дробления и расщепления ритма с его чересчур многообразными вариантами. Он противник взаимодействия с тоникой, поскольку именно от этого соприкосновения и появляются «блудные дети», «кровосмешение», именно это соприкосновение и совместное житие рождает бесконечное многообразие ритмов, варианты взаимодействия формы и содержания, когда форма словно бы начинает чувствовать свою *неполноценность*, начинает бесконечно «угодно» меняться вслед за содержанием. Чтобы этого не случилось, эпос не позволяет силлабике сожительства с «тоникой».

По Гегелю, эпический мир предполагает подход, при котором «то, о чем повествует сказитель, должно явиться как действительность, замкнутая сама по себе и удаленная от него как субъекта — как по своему содержанию, так и по изображению. И с этой действительностью она не смеет вступить в полное субъективное единение ни в отношении самой сути дела, ни с точки зрения исполнения».

В финале поэмы Нарспи — не просто реальная героиня, живущая в Сильби. Ее имя окружается *ореолом таинственности*, образ ее уходит в предание:

Выртрё хёсёк тупа́ка,
Ячё юлчё ял синче.
Ун хурла́хлэ юрисем
Юлчёс сынсен асёнке.

В тесный гроб она слегла,
Имя ее осталось в селе.
Горькие песни ее
Остались в памяти людей.

Пересказать содержание ее песен равносильно *новому обращению* к ее судьбе. Так создается «действительность, замкнутая сама по себе». *Так создается предание.*

«Для изображения... цельного характера больше всего подходит эпическая поэзия, меньше — драматическая и лирическая», — таково мнение Гегеля. Слова эти нуждаются в некотором комментарии. Эдип, образом которого мы иллюстрируем разрушение изначальной связи человека с природой, по сути дела характер *целостный*. Целостностью отличаются характеры Гамлета, Отелло, Раскольникова... И в то же время это трагические характеры. Целостен характер Нарспи, что не мешает выявить его трагизм. Здесь налицо два значения понимания целостности человеческой личности: 1) целостность как явление статическое; 2) целостность — как органическая реализация потенциала в личности, характер, развивающийся по линии воплощения своих изначальных задатков, это целост-

ность динамическая. В самом деле, по сравнению с первоначальным положением, с изначальной (природной) данностью названные характеры претерпевают значительные и, что важно заметить, *неожиданные* изменения. И если за начальную точку брать фабульное начало характера, то в финале каждый из них претерпевает значительные изменения. Но поскольку любое движение (развитие) происходит *через отрицание предыдущего*, то в этом плане мы наблюдаем *разрушение статичной целостности*. Конфликт в драме и в ее высшей жанровой ипостаси — трагедии, являющийся пружиной действия, как раз направлен на выявление первоначальной целостности мира в душе героя. Когда мы говорим о целостности трагического характера, то имеем в виду, что сама гибель трагического героя утверждает его целостность, нежелание жертвовать своими принципами во имя приспособления к обстоятельствам. Но по отношению к целостности статической, *целостность динамическая*, развивающаяся разрушает, отрицая ее. В этой связи есть необходимость в разграничении двух этих понятий. В противовес целостности статической *целостность динамическую (развивающуюся)* охарактеризуем понятием цельность.

В «Нарспи» мы наблюдаем именно тот случай, когда эпическое начало широко взаимодействует с началом лирическим, это взаимодействие перерастает в явление драмы, что проявляется как в форме (драматический стиль в главе «Отец и мать»), так и в содержании (трагическая гибель героини). Однако в финале мы видим новое возвращение к эпическому началу, полюсу, а именно: в содержательном плане он связывается с уходом имени героини в предание, в легенду (и сейчас в Сильби поют песни Нарспи). А предание, как известно, — один из основных жанров эпоса. Создается такая ситуация, когда новое обращение к судьбе героини предполагает новое прочтение поэмы, *конец и начало соприкасаются*, переходят одно в другое, что является безусловной приметой эпоса.

В эпосе в объективе авторского внимания — вечная жизнь природы. Человека интересует эпос лишь постольку, поскольку является органической и неделимой его частью. И хотя человек — вершина творения природы, способный постичь самое себя, он всецело подчинен всеобщим (природным) законам развития. И пусть он, гордый и чересчур уверенный в себе, пытается вырваться из ее полона, пусть противопоставляет себя природе, и пусть лирический разлад мира души с миром внешним рождает трагедию —

отрицание эпоса. Он, всесильный, как отрицание объявит, что именно по его воле трагедия явилась наказанием человеку, уподобившего себя богу-творцу. Трагедия восстанавливает *эпическую справедливость*, карая героя.

Трагедия разрубает гордией узел противоречий *человека и мира*.

Трагедия возвращает разрозненные лирикой рукава в *эпическое русло*.

В первой главе, прежде чем представить людей, автор дает описание окрестностей в Сильби, давая картину всепобеждающего шествия весны в Сильби. Лишь позже упоминаются люди Сильби, причем только на правах эпизодических персонажей. Во второй главе представляются главные герои произведения, но при этом природа выступает в качестве своего рода эквивалента истинности красоты в человеке. Мы имеем в виду прием параллелизма: «Ешёл куряк хушшинче сап-саря чечек ўсет. Асла Силпи ялёнче Нарспи ятля хёр ўсет». (Посреди зеленой травы красный цвет распускается. В деревне Сильби девушка по имени Нарспи растёт). Природа здесь выступает в функции всеобщего эталона гармонии, она здесь выступает как знак тождества микро=макро—косму, как признание в человеке значения части от более общего природного целого.

Природа предпочитает *статичную целостность* человека *целостности динамичной*. В этом плане она *консервативна*, что, безусловно, передается эпосу. *Пластический* мир чувств человека как нельзя более соответствует *постепенному* развитию природы в круговых пространственно-временных циклах. Постепенность не пугает нас своими неожиданными поворотами. Поэтому эпическому миру предпочтителен человек с *предсказуемыми поступками*, какой является сама природа. Поэтому она склонна призвать *свою часть*, вышедшую из повиновения, к *порядку*. Но когда это не удастся, она лишает ее жизни. В этом ключ к разгадке судьбы Нарспи, фатальной ее заданности.

Эпическое начало в поэме и проблема точки зрения

Итак, в первой главе доминирует точка зрения «высоты птичьего полета». Это позволяет охватить все окрестности Сильби скользящим взглядом, не задерживаясь долго на

том или ином явлении. Упоминание солнца во второй строфе главы способствует водружению точки наблюдения Сильби в поднебесные высоты. Отсюда видно, что в Сильби уже торопливо снег растаял («Силпи чăваш ялĕнче юр ирĕлчĕ васкаса»), эта точка зрения позволяет заметить, что не только в долинах, но и на вершинах гор земля черным-черна («тусем, сăртсем хуп-хура»), а далее разглядеть и первую густую зеленую траву («тухатъ курăк сăп-сăра»).

Интересная особенность: второе упоминание солнца («тухатъ курăк сăп-сăра хĕвел хытă хĕртнĕрен» — выходит трава зеленым-зелена из-за того, что солнце ярко жжет), которое композиционно замыкает картину и служит нижней ее рамкой, одновременно является консервацией данной точки зрения в рамках описываемой картины. Это значит, что следующая картина неминуемо будет предполагать поиск новой точки зрения. Обратимся к тексту:

Сивĕ, хаяр хĕл иртет,
Каять йĕрсе, хурланса:
Сивĕ куçулĕпе йĕрет,
Иртнĕ куншăн хуйхăрса.

Холодная злая зима уходит,
Уходит в слезах и в горе;
Холодными слезами обливается
Сожалея о днях прошедших.

Здесь симптоматична взаимосвязь временной и пространственной точек зрения. Динамичная эволюционирующая временная точка зрения, оправданная описанием уходящей зимы, как следствие вызовет особый случай организации пространственной точки зрения, которая окажется не привязанной к какому-то определенному статичному положению в пространстве. Пространственная точка зрения здесь характеризуется расплывчатостью линий движения — это скользящая точка зрения. А поскольку мы имеем дело не с конкретным объектом, не с реальной картиной, а с олицетворенным образом зимы, точнее, не с целым образом, а с отдельным ее мотивом, то определенная точка зрения в пространстве для обозрения данного образа становится почти совершенно невозможной.

Зато далее этот образ уходящей зимы предстает в детальном развитии, в описании природных объектов, что позволяет проявить пространственную точку зрения. Причем эта точка зрения сама по себе не характеризуется динамизмом, она теперь уже не состоит из ряда точек — из пунктирной прямой:

Путăксемпе, варсемпе
Сĕмĕрĕлсе шыв кĕрлет.

По ложбинам и оврагам
Вода бежит-журчит.

Анчах, мёнле йёрсен те,
Хёвел хёртнёсем хёртет.
Хёл куҫсулэ шавласа
Юкса кайрё ҫымара.
Ачи-пăчи выляса
Чупса ҫўрет урамра.

Но как бы она (зима) не ревела,
Солнце неумолимо жгет.
Слезы зимы прошумели-прожурчали
И уплыли по дну оврага.
Детишки, играя,
Бегают по улице.

Как видим, здесь неуместно характеризовать точку зрения какими-то определенными пространственными координатами. Теперь динамизмом характеризуется не сама точка восприятия объектов, не точка зрения, но угол зрения: дно оврага — солнце, вновь овраг — улица Сильби. При этом временная точка зрения относительно стабильна.

Следующая картина опять-таки связывается снятием предыдущей точки зрения в пространстве; она вновь характеризуется неопределенным положением — это вновь скользящая точка во имя охвата нового динамичного временного отрезка:

Килчэ ыра ҫуркунне,
Килчэ ячэ ашăтса.
Хёвел савать тёнчене,
Хёл айхинчен вăратса.

Пришла добрая весна,
Пришла и — ну теплом поливать.
Солнце ласкает мир,
Будит его от зимней спячки.

Впрочем, в третьей строфе пространственную точку зрения уже можно выявить. В первых двух строфах неопределенность точки наблюдения вызвана также абстрактным олицетворением образа весны (как это выше было связано с образом зимы).

Далее пространственная точка зрения становится вполне выявляемой: это опять-таки точка зрения «с высоты птичьего полета», движение, которое направлено в сторону Сильби. В этом нетрудно убедиться: вот описание темного леса, на глазах начинающего оживать и одеваться в зеленый наряд («тёттём вăрман чёрёлет... илемёпе мухтанать»), вот цветы с их пьянящим ароматом («тёрлэ-тёрлэ чечексен ыра шăрши сарăлать»), и везде, куда ни глянь, птиц прекрасные песни слышны («пур ҫёрте те кайăксен лайăх юрри янăрать»). Вначале темный («тёттём»), а потом уже оживающий лес, зелень степи, ароматы распустившихся цветов, воздух, наполненный пением птиц — это все разные этапы временного развития весны. Временная точка зрения здесь не декларируется, более того, создается иллюзия ее отсутствия, «растворения» в эволюционирующей пространственной точке зрения. Иными словами, здесь точка восприятия окрестностей Сильби дана не просто в движении к Сильби, но и в движении во времени,

когда тот или иной объект пространства несет на себе еще и печать того или иного временного этапа развития весны.

Доверительное согласие пространственного и временного начал в данной картине вызывает гармонию ритмов восприятия явлений мира природы.

Точка зрения неизменно находится «между небом и землей», впрочем, очень хорошо она обнаруживается в финале данной картины:

Сўлте, пёлёт айёнце,
Тārри юрри илтёнет,
Семсе курак сийёнце
Путек-сурāk сиккелет.
Хай кётёвё патёнце
Ача шāхличё калать,
Хырāмё пит высьнипе
Силпи ялнелле пāхать.

Вверху, под облаками,
Жаворонка песнь слышна,
На мягкой на травке
Прыгают овечки.
У стада мальчик
Играет на свирели,
От того, что пусто в животе,
На Сильби все смотрит.

«Подключение» взгляда мальчика послужит внешним поводом для окончательного перемещения угла зрения, а далее и точки наблюдения в сторону селения.

Обобщим характеристики пространственной точки зрения, позволяющей передать данную серию взаимосвязанных картин. Нахождение точки зрения на «высоте птичьего полета» («между небом и землей») позволяет выдерживать эпическое спокойствие повествования. Даже динамичные события, сопутствующие развивающейся во времени весне, не способны вывести автора из данного состояния. Здесь мы не обнаружим деталей явлений природы в крупном плане. Здесь доминирует объективно-беспристрастное повествование.

Лирическое начало в поэме. Взаимодействие эпического и лирического

Первоначальная форма проявления эпоса — мировоззрение коллективного сознания, ибо именно этой эпохой он вызван к жизни. Коллективное сознание в свою очередь всецело опирается на мифологическое мышление. Эпос в чистом виде (в отличие от эпических жанров литературы Нового времени), по В. Г. Белинскому, «может явиться только во времена младенчества народа, когда его

жизнь еще не распалась на две противоположные стороны — поэзию и прозу, когда его история есть еще только предание, когда его понятие о мире суть еще религиозные представления».

Жизнь в «Нарспи» уже распалась на две противоположные стороны — коллективное и индивидуальное сознание, что в произведении нашло отражение в показе взаимодействия эпоса и лирики. И даже закрепившееся жанровое определение «Нарспи» как поэмы не случайно. В произведении наряду с эпическим пафосом значительное место занимает пафос лирический. Эти два начала в «Нарспи» находятся в органическом единстве. Еще Гегель в структуре лирического пафоса выделяет «чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности», отмечая, что это чувствование, даже «самое объективное», показывает это «нечто свое — как свою страсть, свое настроение или рефлексию».

Автор в «Нарспи» пользуется различными приемами раскрытия мира души героини — это и песня, и психологический анализ, ведущийся от лица автора всеведущего, и «мир глазами героя», и внутренние монологи.

Обратим внимание на прием контраста, к которому нередко прибегает К. Иванов. Вот один из примеров использования приема:

Михетерён килёнче
Сәра пичёки кусать,
Ялти танташ-тавансен
Пырё тёпё яранать.
Икё пысак камака
Тёрлэ апат пәсланать,
Ялти танташ-тавансен
Тута-савар суланать.
Хура пұртре шәпәрсә
Ларать шәпәр түрлетсе,
Ялти сәмрәк каччәсен
Ури каять сәкленсе.
Туйән хәватне кәтсе
Пурте вәссе сүрессә,
Килти пёр чун хуйхине
Пёртте вәсем сисмессә.
Нарспи ларать ләссинче
Икерчәсем суласа,
Сураһинне асанса,
Ларать мёскән хуйхәрса.

«Сичё ютран килчё ют
Атте килне хәтана,
Сарә хёре сураһать
Сичё ютри пуяна.

Дружно выкатили бочку,
Что с зимы была на льду.
У родных, друзей, подружек
Захватило хмелем дух.
Из печей от разной снеди
Духовитый пар идет.
У родных, друзей, подружек
Будто маслом залит рот.
Музыкант домашний ладит
Свой шибир в избе курной.
Парни brave проходят,
Не задев земли ногой.
В ожидание свадьбы славной
Все забегались, спешат.
И никто из них не знает,
Как горит одна душа.
А Нарспи оладьи маслит
В кухне летника одна,
И грустит, забыть не в силах,
Что просватана она.

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

Атте-анне, ан васкър,
Тата пёр сул тәрәр-ха,
Пёртен-пёрех хёрёре
Тата пёр сул усрәр-ха.
Атте-анне ўсёрпе
Хёрне итлес темерё,
Каччи пуян тенипе
Хёрин чунне пёлмерё».

Я отца и мать просила
Не спешить, а подождать,
И единственной их дочке
Год хотя бы сроку дать.
Но родители хмельные
Не послушали меня.
И душе моей не вняли,—
Деньги им милей, чем я».

(Пер. П. Хузангая)

Это описание характерно тем, что здесь налицо взаимодействие эпической и лирической концепций судьбы героини. Эпически широкая картина подготовки к свадьбе, фрагмент которой мы показали, не находит места сосредоточенному изображению мира души героини и стремлению постигнуть ее состояние. Данный фрагмент текста богат событиями: здесь и упоминание забродивших бочек с пивом у Мигедера, и радостное настроение у односельчан в преддверии свадьбы, и музыкант, настраивающий свой инструмент, и молодежь, предвкушающая хорошее угощение...

Но вот эпическая волна, широкая и радостная, вдруг наталкивается на *островок трагического мироощущения*:

Туйән хәватне кәтсе,
Пурте вәссе сүрессә,
Килти пёр чун хуйхине
Пёртте вәсем сисмессә.

Предчувствуя раздолье свадьбы,
Все летают как на крыльях,
Горе души одинокой, что в доме,
Никто из них не замечает.

И теперь далее в поле зрения автора будет мир души героини, описание состояния Нарспи с точки зрения внешнего наблюдателя, *повествователя беспристрастного* не дает каких-либо результатов. Лирическое чувство ищет другого средства выражения. Оно находит его в образах народной песни, которую вкладывает в уста героини.

Применительно к конкретной ситуации строки песни не просто иллюстрируют типичный образ судьбы девушки, но воспринимаются нами как явление, близкое к внутреннему монологу.

А далее вновь приметы эпической типизации. Вот некоторые его моменты:

Хәвел анчә хөрелсе
Хура вәрман хыснелле.
Кәтү анчә кәрлесе
Аслә Силпи ялнелле.

Солнце красное опустилось
За черный лес.
Стадо шумное
Спустилось к древнему Сильби.

Здесь точка зрения «высоты птичьего полета» позволяет дать обобщенную картину вечернего Сильби. Ука-

зательные местоимения («Ав унта хитре хёрсем», «Ака пёр этем чупать». — А вот там девушки-красавицы... А вот и один человек бежит...) проявляют позицию повествователя, который выступает здесь в значении наблюдателя. Недавно сочувствовавший Нарспи, теперь он принимает позу *автора беспристрастного*, который поначалу даже «не узнает» старуху, идущую за стадом:

Кётү хысһан урампа
Хура тусан хәпарать.
Ака тусан әшәнче
Карчак аран сәс утать.

За стадом по улице
Поднимается черная пыль.
В пыли этой
Старуха чуть идет.

Причем и в следующей строфе, даже когда пыль рассеивается, автор-повествователь «не спешит узнать» старуху, тем самым словно бы подчеркивая отдаленность точки наблюдения Сильби, что позволяет мотивировать беспристрастность его позиции. Далее следует картина зазывания отцом и матерью Нарспи гостей на свадьбу. И опять автор-повествователь не спешит высказать свое отношение к происходящему, оформляя повествование на этот раз в зазывную речь персонажей и ответы приглашенных.

Уже это позволяет говорить о том, что взаимодействие коллективного и индивидуального сознания находит выражение в формах противоборства эпоса и лирики. Их противоборство рождает драму.

„Нарспи“ как трагедия. Эпос—лирика—драма

«Для изображения... цельного характера больше всего подходит эпическая поэзия, меньше — драматическая и лирическая», — пишет Гегель. Он трактует драму как синтез эпоса и лирики.

Присутствие в «Нарспи» эпического и лирического начал безусловно. Торжеством эпической картины мира можно считать первую главу поэмы. Здесь преобладает точка зрения «высоты птичьего полета». Объект авторского внимания — вечная жизнь природы. Эпос мудр и беспристрастен, он древен, он *уверен в себе*. Ничего вечного, кроме законов бытия природы, для него не существует. И если

даже человек — царь этой природы, он ее часть, органическое ее продолжение, высшая материя, способная постичь самое себя.

Лирическое начало присутствует в поэме в форме *мира душевных движений героини*. Здесь все субъективно. Здесь все дышит неповторимостью чувства Нарспи, на всем печать ее индивидуальности. Лирическое начало вводится и при раскрытии внутреннего мира Сетнера.

Эпос ратует за *коллективное сознание*. Он формировался в эпоху коллективно-мифологической формы мышления общества, выражая в слове его идеологию. В этом отношении эпос по природе своей не может не противостоять индивидуально-личностным явлениям жизни. Взаимодействие эпического и лирического начал, носителей этих полюсов — общества и личности, родителей и Нарспи; чувства и долга, традиции и индивидуальной свободы вырастает в трагедию. И стиль драмы в этой части поэмы становится в высшей степени *оправданным*. Эпос ратует за постоянство, за цельность, пусть эта цельность и изжила себя. Лирика — враг всего постоянного и застывшего. Диалог этих двух начал — *усмиряющего целого и воинственно переменчивой части* — есть драма. Драма поэтому есть *акт разрушения, но разрушения созидательного*. Эпос, по Гегелю, — тезис, лирика — антитезис, драма — синтез. Именно драма, будучи вершиной гегелевской триады, *выводит* эпос из кругового движения на *развитие по спирали*.

В эпическом замкнутом пространстве Сильби живет замкнутое и потому вечное мифологическое время. В будущем должно повториться все то, что имеется сегодня, сегодня повторяется прошлое. Циклически меняются времена года. Каждый год весна оживляет Сильби. Не случайно в центре внимания солнце как регулятор этих больших и малых циклов. Солнце — здесь демиург мира, двигатель вечного цикла. Такими же вечными и незыблемыми в эпическом мире являются законы обычая. В судьбе Нарспи, врывающейся в эту двухмерную гармонию, жажда разрушения привычного хода вещей. Она хочет вырваться из плена его упорядоченности. Разрушение незыблемых законов влечет за собой разрушение внутренней гармонии, под которой понимается цельность, уравновешенность. Монолитный мир человека раскалывается. Законы, выработанные столетиями опыта предков и стоявшие на страже порядка в обществе, личностью игнорируются. Но эти законы уже успели выработать у человека стереотипы

поведения, мысли, эмоции. Их преодоление болезненно. Это взаимодействие рождает драму.

Эпос может рядиться в форму необходимости, в форму коллективного договора, в форму государства. Он может быть *раствором*, скрепляющим эти явления и потому их частью. Эпическое мышление — форма образного выражения коллективного сознания, для которого бог — Космос. И все течет по законам подобия Космосу — и природа в Сильби, умирающая и заново возрождающаяся к жизни, и судьбы сильбиян, для которых ориентиром и указателем их правильности являются законы Вселенной, отражаемые в народных традициях, обычаях, и внутренние страсти, которые необходимо укрощать и направлять в русло необходимости и долга.

Поле деятельности лирики — чувство, индивид, личность. За эпическим началом — опыт, разум, хладнокровие. Лирическое чувство полно неудовлетворения сущим, оно не способно вполне осознать самое себя, а тем более свою противоположность. Свое эпическое прошлое. Именно прошлое, когда мир человека вовне и внутри него был един и неделим. Но, чтобы и в настоящем сохранить мир таковым и завещать его детям, продолжателям чувашского национального духа, следует бороться за его *чистоту* против «очернения» любыми *случайностями*, явлениями исключительными, подобными судьбе Нарспи. Мир Нарспи — раздвоен на прошлое, заложенное воспитанием (в нем подчинение традиции), и настоящее с его неумным желанием быть свободной и счастливой. Происходит процесс расщепления ядра коллективного сознания. Но в расщепленном первоядре — свои *эпический* и *лирический* полюса. Нарспи убивает мужа и уходит к любимому. Но в новом отрезке ее жизни (в «расщепленном ядре») голос Судьбы — как Высшая справедливость, как метафора Мести, как полюс *первородного и неуничтожимого эпоса*. Его протяжное и вечное «Выртрё хёсёк тупа́ка, ячё юлчё ял синче. Ун хурла́хля юррисем юлчёс сынсен асё́нче» (букв.: Слегла в тесный гроб, имя осталось в деревне. Ее печальные песни остались в памяти народа) — словно траурная рама — оправа живой картины, тема которой — чувство, быющее в неволе разума... Вечная тема с предопределенным финалом.

В этой схватке, изначально трагичной, побеждает эпос. Момент взаимодействия эпического и лирического начал в произведениях К. Иванова-Прта пронизывает и уровень непосредственной словесной формы. Вполне мотиви-

рованным является то, что поэт, рискующий *ценою безвестия* обрести «глас народный» прошлых, а может быть, и будущих веков, в качестве ритма выбирает силлабику, гарантирующую постоянство в интонационном рисунке повествования, т. е. тот ритм, который свойственен народному стиху. Но для поэта — демиурга Нового времени — силлабическое постоянство ритма словно *оковы*, лишаящие выражаемую им мысль индивидуальной окраски. Силлабика выводит его на отработанные веками законы *дыхательной гимнастики*, где нет места неожиданному и случайному. К. Иванов-Прта осознает границу возможностей народной силлабики. Он не только не фетишизирует язык народного стиха, но относится к нему как к *условному приему* передачи событий. Отсюда в речь автора нередко прокрадывается *ирония* над устоявшимися «правилами»-опорами, данной структурной организацией поэтики народного стиха. Вот, к примеру, зачин «Железной мялки»:

Тимёр тылă тесенех,
Сехри хăпать инкесен.
Мёншён-ши вăл? Пёлёр-ха!
Акă мёншён, калам-ха!
Пирён чăваш арăмё
Тимёр тылла юратмасть,
Пулсан пултăр йёс тылă,
Йывăçси те начар мар.
Тимёр тылă ашёнче
Шурă шуйттан ларать, тет.
Тимёр тылла тытсанах,
Шăлёсемпе шаккат, тет.
Кантăр тыллас тесенех,
Сўпне куҫа кўртет, тет.
Сав тухатмăш хушнине
Тимёр тылă сёрёпе
Урам тăрăх, хир тăрăх
Шалтăртатса сўрет, тет...

Нет страшней для жен чувашских
О железной мялке сказки.
Почему? Об этом я
Вам поведаю, друзья.
Не по нраву нашим бабам
Мялка та: сподручней нам бы,
Бают, медною звенеть
Иль кленовую иметь.
А в железной — поседелый,
Будто бес сидит, весь белый.
К мялке кто б не подошел —
Белый бес зубами щелк,
И кострикой в тот же час
Засорит он бабе глаз.
По колдуньему веленью
По полям и по селеньям
Мялка ночи напролет
Скачет, билом громко бьет...

(Пер. П. Хузангая)

Здесь для авторской маски характерна «точка зрения» коллективного сознания.

Существенной особенностью мифологического мышления, как отмечают многие исследователи, является неосознанность (анонимность) авторства, проистекающая по причине отсутствия у человека сколько-нибудь развитого индивидуального самосознания. Произведения К. Иванова-Прта, вышедшие при жизни автора в сборнике «Чăваш халлапёсем» («Сказки и предания чуваш»), не подписаны его именем. Поэт словно бы отказывается от авторства во имя того, чтобы быть «гласом народа», *единого*

и неделимого на индивидуальности. Это наше «словно бы» означает прием, позу автора. Прием не равноценен реальному явлению, он обыгрывает его, но никогда не становится тенью явления.

Прием — маска явления, которое обыгрывается. Прием анонимности (вынужденный, очевидно, тем, что обыгрывалось издание именно народного эпоса, а поэту Нового времени были тесны рамки этих ограничений) должен был показать величайшее мастерство умения перевоплощаться, причем Художник должен был превратиться в свою абсолютную противоположность — в «доиндивидуальное» начало. Именно в «начало», которое выше мы именовали «гласом народа». Ведь дело не просто в иллюзии «отсутствия» автора «Нарспи», «Раба дьявола», «Вдовы», «Железной мялки». Дело в том, что авторское индивидуальное в этих произведениях настолько глубоко спрятано, что его обнаружение предполагает специальный анализ. Дело еще и в том, что во всех этих произведениях конфликт индивидуального и коллективного является *основным*. Анализируя данное явление, мы видим взаимосвязь между этими двумя моментами — тем, *что* изображено в произведении, и тем, *как* оно изображено. При этом мы непременно придем к открытию нового момента, имеющего отношение к произведениям К. Иванова, открытия, охватывающего пласт подсознания поэта, его бессознательную художественную природу. Мы имеем в виду то, что конфликт индивидуального и коллективного в произведениях предстает как взаимодействие эпоса и лирики, и снятие этого диалектического противоречия в *образе* трагедии, как высшей форме жанра драмы. Причем, и мы в этом убедимся, о взаимодействии этих начал можно говорить применительно ко всему творчеству поэта: трагедия «Раб дьявола» является результатом образного осмысления концепции действительности. В ней все конфликты — родовые, семейные, национальные, показ внутрeннего разрушения личности, изображенные в «Нарспи», «Железной мялке» и «Вдове» доведены до абсолюта. Коллективное, словно бы *устыдившись*, уступит индивидуальному, но это уже явление другого спирального витка, новой картины мира, исторически более поздней. Между этими двумя картинами — духовная и социальная революция, омывающая всеобщую, человеческую. Революция духа — как результат осознания *исторической вины чувашского сознания перед индивидом*. Передается эстафета от картины мира К. Иванова-Прта к миру Сеспеля. В *мире Сеспеля* отношения личности и общества

остро драматичны. Но здесь личность значительно более *свободна*. Характеризуя эпическую позицию, Гегель говорит, что она «доводит до внутреннего представления развернутую целостность дѹховного мира в форме внешней реальности, тем самым повторяя внутри себя принцип изобразительного искусства, делающий наглядным саму предметную сторону (...). Придавая этому действию форму развернутого события, происходящего само по себе, поэзия выявляет тем самым само объективное в его объективности». Но и здесь эпический полюс всю свою силу гнева толпы, всю ярость *усередняющего разума* обрушивает на Поэта и изгонит его, и усмирит его голос, возвращая эпическому покою. Преступление его в том, что он привнес в эпическую силлабику лирическую тонику, дав жизнь *многообразию ритмов*. Преступление его подобно преступлению Нарспи, оно в том, что он выделился из безликой толпы. Оно в том, что он был корифеем. Хор убивает голос корифея, усредняя его, обезличивая...

«Нарспи» — это и *эпос нашего времени* с восстанием Айги против социальных мифов Нового времени, против поэтических канонов. Индивидуальное чувство Айги *самосозидает ритм*. Он словно Творец, сам создающий свою эстетику. Его мгновение вечно и неповторимо. Оно в пределах *подсознания*, вне досягаемости стальных оков, тюрем и казематов Рассудка, творящего Новый миф. Его поэзия — кричащая боль умирающего Слова, ибо оно, опьяненное свободой, подобно Нарспи, убивающей Тахтамана, *разрушает стереотипы*, сгорая само в этом пламени разрушения. Его поэзия — продолжение «Нарспи», Сеспеля. И он, кажется, готов нести свой крест — бремя Свободного Поэта. Драму созидания.

Но, быть может, истинная жизнь и есть драма?

Не лирика.

Не эпос.

Но их столкновение, происходящее в пространстве вашей души.

„Нарспи“ как поэма-роман

Жанр «Нарспи» вполне можно рассматривать в системе законов романа в стихах. Для романа характерны эпический размах и индивидуально-личностное начало. Сво-

бода перехода от эпических полотен к индивидуальной судьбе героя — это также существенная характеристика романа. Роман синтезирует в себе и достижения драмы. Все это предполагает динамичную точку зрения, которая должна быть присуща повествователю, и обязательное отличие *автора процессуального* (т. е. автора-повествователя) от *автора итогового* (т. е. образа автора).

Эпическое начало в «Нарспи» активно взаимодействует с индивидуальным началом. Точка зрения автора-повествователя во временном и пространственных планах эволюционирует вместе с развитием событий. Она лишена привязанности к какому-либо статическому положению и достаточно свободно перемещается в пределах сцены¹.

Повествователь реализует свою активную позицию в различных ликах: *повествователя беспристрастного, повествователя-наблюдателя, в описании мир глазами героя, повествователя-комментатора* и т. д.

«Нарспи» можно рассматривать как *особый вид романа в стихах*, подобно пушкинскому «Евгению Онегину». Достигением романа является внимание, уделяемое личности героя, умение вырвать его из массы людей, увидеть в нем как типичные, так и индивидуальные проявления характера. Социальная типичность романного характера во многом определяется исторической реалией обстоятельств. Роман Нового времени стремится быть исторически конкретным. Поэма-роман «Нарспи» в какой-то мере перекликается с поэтикой романа эпохи Ренессанса, где время находится в плену мифомышления, но сами законы мифомышления «работают» на усиление обобщающей силы произведения. К. Иванов сознательно строит образ времени исходя из законов мифомышления, теперь временные и исторические параметры должны задаваться читателем. Здесь используется прием «размывания исторического времени», который мы видим у Достоевского, к которому приходит неореализм.

Особого разговора заслуживает проблема психологического раскрытия характеров в романе-поэме «Нарспи». Не будем останавливаться на традиционных приемах изображения внутреннего мира — через картины природы, портретные детали, авторские комментарии и предметы быта — они все входят в активный арсенал средств поэтики поэмы-романа, остановимся на таких приемах, как внутренний монолог и поток сознания.

¹ См. с. 176 настоящего издания.

В главе «Юмăс патёнче» интересно использование приема внутреннего монолога. После предсказания судьбы старика словно осенило: неужели верно угадал будущее Сетнера?

Мăкăртатса, мăшлатса,
Аптăраса ларать вăл:
«Мёнле вара ку паян? —
Хай йшёнче ыйтать вăл,—
Халичченех сынсене
Юмăс пăхса параттăм,
Суя сăмах суяйса
Утталаса яраттăм...»

Бормочет, сопит,
Задумавшись, старик:
«Как это получилось сегодня? —
Про себя думает он.—
До сих пор людям
Рассказывал всякую чушь.
Ложное слово, облекая в обман,
Подавал за правду...»

Внутренний монолог автор вводит в повествование в крайних случаях — когда переживание того или иного героя настолько сильно, что другое средство его изображения не даст соответствующего эффекта. Внутренняя речь персонажа автором на время прерывается. Здесь он отказывается от того, чтобы речь героя была произнесена вслух — это не те слова, которые следует говорить, даже оставаясь наедине. Вместе с тем психологическая глубина состояния характера достигнута весьма выразительно: юмăс перед тем, как задаться этим вопросом, находится в глубокой задумчивости. Он что-то бормочет, сопит — это внешняя сторона действия персонажа, внутренняя — мысль — развивается беспорядочно. Вопрос, заданный самому себе: «Как это получилось сегодня?» — это вопрос, вырвавшийся из подсознания, который и фиксировать-то было бы не обязательно. Речь героя здесь сугубо индивидуальна («суя сăмах суяйса»). Но вот тот вопрос вновь вырастает перед ним:

Мёнле вара ку паян?
Чёре чăнах пёлчĕ-шим?
Суйса парас тенĕчĕ —
Ак тамаша! Тĕрĕс-шим?

И как же это сегодня получилось?
Верно ль сердцем почуял все?
Хотел ведь было солгать.
Вот невидаль! Точно ли?

Это уже поток сознания, когда в строгую упорядоченность мыслительного процесса прорываются вопросы, будоражившие подсознание.

То, что прием потока сознания в плане выражения внутреннего мира героя автором употреблен не случайно, говорит искусное использование данного приема в сцене, предшествующей отравлению Тахтамана:

Приведем лишь небольшой отрывок из сцены:

Анчах манăн савни пур —
Сăлаймĕ-ши вăл мана?

Но в Сильби живет мой милый,
Не найду ль защиты в нем?

Унӑн вайӑлӑ аллисем
 Пётёрмёс-шим тӑшмана?
 Сук, пуҫӑма сыйиччен
 Тӑшманӑма пётерем;
 Асапланса тӑсиччен
 Тӑхтамана... вӑлерем.
 Анчах вайӑм ситӗ-ши?!
 Епле кунтан сӑлӑнас?
 Эй, пӑлӑхсӑм, пулӑшсам!
 Чунӑм сунать, мӑн тӑвас?..
 Пётсен пӑтем, пӑт тӑшман,—
 Пурайӑсӑм ырах мар.
 Наркӑмӑшӑм, эс паян
 Хавӑн ёсне туса пар!

Он могучими руками
 Не расправится ль с врагом?
 Нет, чем мне с собой покончить
 Я злодея погублю.
 Чем терпеть все истязанья
 Тахтамана я... убью.
 Только сил моих довольно ль?
 Как отсюда вырвусь я?
 О, мой полех, помоги мне!
 Как же быть? Горю я вся...
 Сгинь, злодей, иль я погибну!
 Муки ада дни таят.
 Сделая ты свое мне дело,
 Услужи сегодня, яд!..

(Пер. П. Хузангая)

Здесь само течение мысли, которая бьется словно бы в силках противоречий. Внутренний монолог, протекавший в русле условного приема песни-монолога, вырывается из ее наезженной колеи и превращается в *диалог сознания и подсознания*. Сознание, уверовавшееся в том, что в ее несчастной судьбе виноват только Тахтаман, порождает крамольную мысль об убийстве мужа. Подсознание испуганно вопрошает, как спастись от этой безумной идеи? Здесь все наоборот — подсознание с программой, заложенной в него ритуалом обычая, ратует за порядок, сознание — разрушитель порядка, что является психологически оправданным.

Лишь декларативно назовем другие романские признаки «Нарспи»: эпичность, динамичный сюжет, выделение глав, многовариантность авторских масок в повествовательном плане, о чем говорилось ранее.

Начало произведения: проблема стиля

Сохранилась запись К. Иванова, ученика Симбирской учительской школы:

«Сравнение Днепра Кузнецова с Днепром Гоголя.

1. *Цель* Кузнецова — дать более или менее полные и точные понятия о Днепре; цель Гоголя — вызвать в воображении читателя картину Днепра. (...)

2. *Материалом* для описания Кузнецова служат признаки постоянные, а для описания Гоголя — случайные.

3. Оба автора выразили свой материал в слове, но

выбор слов у обоих различный: у Кузнецова — простой, а у Гоголя — образный, или поэтический.

Вывод:

Днепр Кузнецова — описание простое, а Днепр Гоголя — художественное»¹.

«Вызвать в воображении читателя картину» — такую цель видит К. Иванов в описании Днепра, сделанном Гоголем. Данный факт говорит о многом. Начинающего писателя уже тогда интересовала природа художественного образа. Специфику образа писатель видит в его направленности на активизацию восприятия читателя, в том, что задача Гоголя — вызвать ответную «картину Днепра». Для этого необходимо использование случайных признаков в противовес признакам, постоянным у Кузнецова. Почему именно временные признаки способствуют созданию художественной картины в воображении читателя, ответа на данный вопрос у начинающего писателя нет. Но сама постановка такой проблемы интересна. *Случайность признаков* предполагает совершенно иную активность субъекта, воспринимающего Днепр, нежели активность ученого, для которого более значимо рациональное изложение понятий о предмете. Случайный выбор признаков говорит об эмоциональности состояния субъекта, воспринимающего реку, что определенным образом должно отразиться на читателе.

...Первая картина «Нарспи»:

Пуш уйăхăн вёсёнке
Хёвел пăхрĕ ашăтса,
Силпи чăваш ялĕнке
Юр ирĕлчĕ васкаса...

В конце месяца пуш
Солнце глянуло теплее,
И в Сильби, селе чувашском,
Снег торопливо растаял.

Многие писатели говорят о том, что именно первые строки произведения — предмет наибольших сомнений и мучений. И это не случайно. Еще не сложилась система событий, не выработался стиль их освещения, а начало, как известно, — один из важнейших элементов целостной художественной системы. Здесь важно не сфальшивить, настроиться, что называется, именно на ту высоту голоса, на тот тембр, который предполагает материал и авторские возможности. Поэтому начало во многом задает *программу восприятия*.

Начало — это словно бы процесс медленного *открывания дверей*, переход за границу чего-то неведомого, «не

¹ К. В. Иванов. Собр. соч., Чебоксары, 1959. С. 305.

нашего» — территории, где таится хаос. И еще неизвестно, поддастся он упорядочению вашим знанием или нет?

Начало — это проявление себя в новом качестве, доселе неизведанном. Это вход в *царство неопределенности*, не-названности языком хаотического мира явлений. Задача поэта — назвать их. Поэт словно бы *окультурирует* это пространство первородного хаоса, сакрализует его, создавая художественную реальность.

Начало «Нарспи» своеобразно. Нет той условной вступительной шапки, которая мотивировала бы обращение писателя именно к этим событиям, какая присуща, к примеру, родоначальнику классического эпоса — Гомеру в «Иллиаде» или в «Одиссее». Была вступительная «шапка» и в лермонтовской «Песне о купце Калашникове...», первым переводчиком которой на чувашский язык был молодой поэт: «Эй, аслă патша, эй, Иван ёмпу! Сан сӗнчен эфир юрă хутăмър...» А ведь у Лермонтова многому научился К. Иванов. И теперь такая вдруг художественная дерзость шестнадцатилетнего юноши. Ведь соблюдал же он правила литературного приличия в других своих произведениях. Впрочем, делал это нередко с иронией, с юморком, сознавая условную природу подобного зачина. Блеском озорства, веселыми причудами отличается зачин в «Железной мялке»:

Тимёр тылă тесенех,
Сехри хăпаты инкесен.
Мёншён-ши вăл? Пёлёр-ха!
Акă мёншён, калам-ха!

Нет страшной для жен чувашских
О железной мялке сказки.
Почему? Об этом я
Вам поведаю, друзья.

(Пер. П. Хузангала)

Вопрос призван активизировать внимание читателя. В данном случае он является органической частью сказового принципа повествования, мотивированного им. Художественная речь хранит память об этой стороне своей родословной. Широкое употребление аффиксов устной речи *мёншён-ши* и (почему же), *пёлёр-ха* (догадайтесь-ка), *калам-ха* (скажу-ка), междометий типа *а кă мёншён* (а вот почему) создают эффект разговорной речи.

Сказ — явление устной речи. Будучи переосмысленным письменной литературой, сказ воспринимается как прием, т. е. изначальная ориентация на рассказывание теперь уже не является догмой, она художественно *обыгрывается* писателем.

Сказитель — уже сам по себе должен быть образом. Он говорит не от своего имени. За ним народ, его ценно-

сти. Не случайно далее автор, пользующийся маской сказителя, уходит от первого лица, которое было свойственно в начале зачина:

Пирён чăваш арăмё
Тимёр тылла юратмасть,
Пулсан пултăр йёс тылă,
Йывăçи те начар мар.

Нашей женщине-чувашке
Не по нраву мялка железная.
Если уж на то пошло, пусть будет
медной мялка,
И деревянная не плоха.

Словосочетание «пирён чăваш арăмё» концентрирует в себе значительную степень обобщения «пирён» — это символ, показывающий не просто связь сказителя с народом, но знак привлечения национального опыта для подтверждения своих слов. И здесь уже единение индивидуального с коллективным, готовность раствориться в этом коллективном мнении. Далее коллективный опыт народа привлекается через специфическую чисто чувашскую природу сказового повествования с повторяющейся формой «тет» (говорит):

Тимёр тылă ашёнче
Шурă шуйттан ларать, тет.
Тимёр тылла тытсанах,
Шăлĕсемпе шаккатъ, тет.
Кантăр тыллас тесенех,
Сўпне куҫа кўртет, тет.
Сав сўп куҫра юлсассăн,
Сын тухатмăш пулатъ, тет.

Внутри железной мялки
Белый черт, говорит, сидит.
Только возмешься за железную мялку
Начинает он стучать зубами, говорит,
Стоит начать трепать коноплю,
Тотчас соринка в глаз попадет,
говорит,
Остается соринка в этом глазу,
Баба, в ведьму превратится, говорит.

Создается иллюзия, что слова рассказчика опираются на слухи и небылицы, а он лишь просто «пересказывает» их. И это вполне понятно, сказ как жанр всегда предполагает причудливое сочетание были и небылицы реального и выдуманного. Необычность в том, что внутри железной мялки сидит черт и не простой, а *белый*. Разумеется, здесь отпечатки мифомышления, когда железо воспринималось только в значении носителя зла. Очевидно, это было вызвано преимущественным употреблением железа при изготовлении боевого оружия. Тот же металл — медь уже не так страшит, он мягче железа и значительно реже используется при изготовлении сружия. Отсюда: «Пулсан пултăр йёс тылă» (Если уж на то пошло, пусть будет медной мялка), но именно «пулсан пултăр» (если уж на то пошло), ибо и медь, будучи металлом, не вызывает полного доверия. И это народное поверье хорошо известно поэту. Не случайно Нарспи, вызывающая из-за семидесяти морей

старуху Шапатан, способную разрушить порядок этого мира (т. е. убить Тахтамана), заклиная, вспоминает *медное пугало*: «Утмал тинёс уттинче ларать, сикет йёс пукан, сикех, сикех, йёс пукан, пёттёр усал Тăхтаман!» (За шестьдесятю морями, стоит и прыгает медный пуган (пугало), прыгай, прыгай, медный пуган, пусть погибнет Тахтаман!)¹

В прологе баллады, который является своего рода при сказкой, наслаиваются одно действие на другое, нагнетая динамику повествования. Вот в общем виде схема переходящих одно в другое действий: железная мялка пугает женщину (почему?): в железной мялке сидит черт, только начнешь на ней работать, как в глаз соринка попадет — не вынешь соринку из глаза, станешь ведьмой, и будет мялка ее приказания выполнять — повстречается на дороге человек, мялка убивает его, кровь его выпивает...

Шутливая присказка построена по принципу кругового развития образа: автор-рассказчик возвращается к тому же вопросу, что был задан в начале повествования. Но это возвращение уже на новом спиральном витке, если вначале было интригующее «Тимёр тылă тесенех, сехри хăпать инкесен» (Стоит вспомнить железную мялку, как ужас сковывает женщин наших), то к экспозиционной развязке читатель уже подходит со знанием некоторых подробностей о страшной силе железной мялки, что логично выявляет вопрос:

Ентё пёлсе ситрёр-и
Мёншён пирён инкесен,
Тимёр тылă тесенех,
Сехри хăпса тухнине?
Кам та пулин шанмасран
Е вăрçасран хăраса,
Пёр ёс синчен калам-ха
Хамăр ялта пулнине.

Вам понятно, отчего так
Пробирает наших теток
Страх пред мялкой не простой,
А железной? Если кто
Не поверит честной речи
Или вздумает перечить,—
Расскажу, какой у нас
Вышел случай как-то раз.

(Пер. П. Хузангая)

Далее следует рассказ, которого заинтересованный по-

¹ То, что железо таит в себе какую-то непонятную злую силу, отражается в наговоре «Тимёр чёлхи» (Наговор железа), записанном поэтом: «Ситмёл те сичё тинёс уттинче тăхлан ту, тăхлан тура тăхлан карта, тăхлан картара тăхлан пукан, тăхлан пукан синче тăхлан пуслă хёр. Çав тăхлан пуслă хёре хăсан та хăсан тимёр ситсе касса суран тăвё, çаван чухне пулё çак сынна суран...» (На острове за семьюдесятью морями оловянная гора, на оловянной горе оловянная изгородь, в оловянном огороде оловянный пуган, на оловянном пугане дева с оловянной головой. Если оловянноголовую деву ту достигнет железо и нанесет ей рану, лишь при том будет поранен сей человек...)

добным зачином читатель ожидает с неослабным вниманием. В рассказе также ложь и правда рядом, что мотивировано содержанием пролога-зачина.

Уже здесь, в зачине, превращенном в столпотворение нелепиц одна страшнее другой — эффект *романтической иронии*, прием, присущий романтизму, *исчерпавшему в своих вершинах возможности романтической типизации*. Поэт, идущий на то, чтобы подвергнуть прием самоиронии, хоть *скоморошески*, да снимает «шапку» перед читателем.

В «Нарспи» он выходит к читателю без какой-либо «шапки»-зачина. Чем объяснить это и насколько мотивирована данная композиционная особенность?

Поэт сразу же стремится вызвать в читателе доверие к изображаемому, погружая его резко в этот неведомый мир Сильби. Или, как писал о гоголевском Днепре, «вызывать в воображении читателя картину». Зачин — будь то фантастический в «Железной мялке», традиционно-условный, фольклорный в лермонтовской «Песне...», шутиво-сказочный во «Вдове» или же вполне серьезный в «Голодных» — так или иначе задает иллюзию *заданности рассказа*, т. е. знания последующих событий самим рассказчиком. И не только зачин, даже *эпиграф*, сам того не желая, нередко способен подчеркивать заданность повествования или подчиненность повествования уже произнесенной автором идее. Эпиграф или зачин способны уничтожить иллюзию неосведомленности рассказчика о происходящем.

Обнаружение того, что повествователь все знает наперед, как мы уже отметили, никоим образом не входит в задачи поэта в I главе «Нарспи». Здесь автор стремится показать, что селение Сильби ему совершенно незнакомо и сюда он попадает впервые вместе с читателем¹. Помимо этого, в первой же строфе задается новый отсчет хронотопа — времени и пространственных характеристик. Автор *отрывает* читателя от мира реального и помещает в новое пространственно-временное измерение. Делает это резко и уверенно. На такое способен поэт, чувствующий в себе силу и сознающий свое право повелевать воображением читателя.

Отсутствие мотивационной заставки в начале поэмы создает эффект ввода в «течение жизни», мы имеем дело

¹ Если анализировать данную главу с точки зрения мифологической концепции, то вынуждены будем заметить, что в мифологическом сознании существует *только настоящее, в котором повторяется прошлое*. Здесь *повторение модели прошлого — сотворения мира*.

с так называемой «композицией продолжения» (В. Холщевников). Это начало круга, которое в то же время не является началом, так как круговой цикл — явление без начала и без конца. Не случайно в последних строчках поэмы создается иллюзия «ухода» Нарспи в народное предание, в легенду. Таким образом, начало и конец должны восприниматься как явления *относительные*.

В чем сила первых строк поэмы? Чем они покоряют читателя? Ощущением слитности, единением формы с содержанием, когда о форме не задумываешься, не ставишь цель увидеть содержание, а оно само приходит, но в новом качестве — в значении образа. Образа бесконечного, многоголосого, какой является жизнь в любой мельчайшей ее частичке. Для чуваша первые строки «Нарспи» звучат ровно так, как для русского прекрасные пушкинские строки: «Зима. Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь. Его лошадка, снег почуяв, плетется рысю как-нибудь...» И здесь, и там образ. И там, и здесь картина.

Казалось бы, в обоих этих описаниях нет ничего, идущего от искусства. Настолько они просты — и в плане языкового выражения, и в плане мелодики. Но, быть может, здесь как раз и проявляется уникальная формула красоты, принадлежащая Л. Толстому: «Прекрасное всегда просто».

Простая рифма. У К. Иванова-Прта: «ăшăтса» — «вас-каса», «вёсёнче» — «ялёнче». У Пушкина: «торжествуя» — «почуяв». В обоих случаях рифма, по сути дела, результат употребления одних и тех же частей речи в одних и тех же падежах.

Простота здесь не лукавит, не комплексует, она не стесняется самое себя. Простота формы вызвана простотой содержания, и теперь нам кажется, что все происходит на наших глазах — так живо откликается наше воображение на описанное поэтом в начале века. И это сила истинного искусства.

Прошедшее время употребляется в последней строфе первой картины:

Хёл кушсулё шавласа
Юкса кайрё сьрмара.
Ачи-пăчи выляса
Чупса сьрет урамра.

И слезы зимы, шумя,
Потекли по оврагу.
Детвора, играя,
Бегают по улице.

Эти строки показывают результат борьбы зимы и весны. К. Иванов-Прта нередко в последних строфах картины завершает описанное ранее. Иначе не было бы движения

во времени. Таким образом, эти строки являются одновременно и своеобразным связующим звеном между предшествующей и последующей картинами. Так, во второй картине уже не говорится о зиме, снеге, ибо это уже в прошлом. Теперь:

Тёттём вярман чөрёлет,
Ещёл тумтир таханать,
Сёсен хир те ешерет,
Илемёпе мухтанать.

Темный лес оживает,
Надевает на себя зеленый наряд.
И степь зеленеет,
Красотой своей завораживает.

И опять-таки в этой зарисовке только глаголы настоящего времени, они также способствуют созданию эффекта соучастия читателя в происходящем. И мы, читая «пур сёрте те кайяксен лайях юрри янәрәт» (везде прекрасные звуки песен птиц слышны), а также строки «Сўлте, пёлёт айёнче, тәрри юрри илтёнет» (Вверху, под самым сводом небесным, жаворонка песни слышны), словно бы стремясь угнаться за темпом весны, переносим взгляд с одного явления на другое.

Автор умело варьирует временами глаголов — прошедшим и настоящим. И это не просто технический прием — функция его гораздо значительнее, нежели выступать лишь в роли средств образования рифмы. Мы уже пытались показать, что глаголы, использованные в определенном времени, несут художественную нагрузку. Теперь остановимся на вопросе структурных отношений между глагольными действиями и их роли в выражении образа. В этих целях из цитируемых отрывков выпишем глаголы вместе с существительными, соблюдая последовательность их употребления в тексте поэмы. *Хёвел пәхрә*¹ (солнце посмотрело) — *юр ирәлчә*² (снег растаял) — *тухат курак*³ — (выходит трава) — *хәл иртет, каять йёрсе*⁴ (зима проходит, уходит в слезах) — *сивё йёрет*⁵ (мороз плачет) — *шив кёрлет*⁶ (вода шумит) — *хёвел хёртет*⁷ (солнце жгет) — *хәл юкса кайрә*⁸ (зима уплыла) — *ачи-пәчи чунса сўрет*⁹ (детвора бегаёт).

Первые три глагола, вместе взятые, показывают стремительное движение весны. Здесь налицо соблюдение причинно-следственных отношений, что обуславливает и логичность переходов. Третий глагол в отличие от первого и второго употребляется в настоящем времени. Далее в настоящем времени употребляются глаголы, начиная с третьего и кончая седьмым. Глаголы настоящего времени помогают автору подробнее остановиться на определенных моментах движения весны, описать процесс ее развития.

Кроме того, как выше отмечалось, употребляя настоящее время, автор делает читателя словно бы участником происходящего. Первый и второй глаголы, данные в прошедшем времени, не позволяют показать подробно движение весны как процесс, они связаны жесткими рамками причинно-следственных отношений между описываемыми явлениями. Отношения между вторым и третьим глаголами заключаются в переходе от прошедшего времени к настоящему. В художественном плане третий глагол фиксирует определенный результат предыдущего развития весны. Не случайна после второго и перед третьим глаголами безглагольная констатация следующего результата: «тусем, сартсем хуп-хура юрё кайса пётнёрен» (горы и долины черным-черны от того, что снег сошел). И далее: «тухатъ курăк...» (выходит трава...). Итоговый результат — победу весны — заключают отношения седьмого и восьмого глаголов (глаголы с третьего по седьмой употреблены в настоящем времени, а восьмой выделяется от них формой прошедшего времени).

Отметим, что седьмой глагол употребляется вместе с существительным *хёвел*, с этим же существительным употреблялся и первый глагол. Если первый глагол с данным существительным служил показу начала движения, то седьмой с тем же существительным замыкает это движение, служит показу итогового результата.

При внимательном анализе языка поэмы в первой картине нас не может не поразить обилие глаголов, передающих движение. Весна — пора быстрых, резких перемен в природе. И автору важно заразить читателя этим веянием весны. Он не вдаётся в длинные описания. Короткие зарисовки стремительно сменяют одна другую. Зарисовки группируются в отдельные картины, картины — в широкое эпическое полотно, которое можно было бы назвать «Весна в Сильби». Здесь, конечно же, сказывается и чутье живописца (повторимся: К. Иванов увлекался живописью, готовился поступить в Академию художеств). Насколько художественно выпуклы, выразительны описываемые картины!

Появлению мальчика-пастушка предшествует описание стада: «семсе курăк сийёиче путек-сурăх сиккелет» (на зеленой мягкой травке ягнята и овцы прыгают). И теперь появление эпизодической фигуры пастушка становится вполне оправданным, но мальчик-пастушок также связывает описание окрестностей с самим Сильби:

Хай кётёвё патёнче
Ача шӕхличё калать,
Хырамё пит вы́снипе
Силпи ялнелле пӕхать.

У стада мальчик
Играет на свирели.
Оттого, что голоден,
Смотрит в сторону Сильби.

Как видим, и здесь завершающая картину строфа играет функцию связующего звена со следующей картиной. Одновременно эта картина должна продолжать жить, даже если мы перенесем с нее взгляд в сторону Сильби, т. е. она живет по законам объекта, помимо нашей субъективной воли; достигается этот эффект за счет употребления глаголов прошедшего времени.

Третья картина начинается словами: «Силпи ялё — пуян ял» (Сильби — богатое селение). Небольшая деталь из предыдущей строфы «хырамё пит вы́снипе» (оттого, что голоден) заставляет нас усомниться в том, что в Сильби все настолько благополучно. Иными словами, в самом связующем звене имеется элемент, который должен был мешать этой его связующей функции.

Но какое отношение может иметь богатое селение к пастушку? То, что пастушок голоден, читатель вряд ли бы противопоставил богатому селению, если бы эти строки не соседствовали. И теперь мы видим: замечание о пастушке будет противоречить первой же строке следующей картины, тогда как эти строки должны были бы обеспечивать логический переход к этой картине. Но это противоречие внутреннее, между тем внешняя логичность перехода сохраняется. Таким образом, о том, что последующий рассказ будет поверхностным, автор предупреждает уже в строках связующего звена.

В первой главе доминирует точка зрения «высоты птичьего полета». Это позволяет охватить все окрестности Сильби скользящим взглядом, не задерживаясь долго на том или ином явлении. Упоминание солнца во второй строфе главы способствует водружению точки наблюдения Сильби в поднебесные высоты. Отсюда видно, что в Сильби уже торопливо снег растаял («Силпи чӕваш ялёнче юр ирёлчӕ васкаса»), эта точка зрения позволяет заметить, что не только в долинах, но и на вершинах гор земля черным-черна («тусем, сӕртсем хуп-хура»), а далее разглядеть и первую густую зеленую траву («тухатъ кура́к сӕп-сӕра»).

Интересная особенность: второе упоминание солнца («тухатъ кура́к сӕп-сӕра хӕвел хытӕ хӕртнӕрен» — выходит трава зеленым-зелена из-за того, что солнце ярко жжет), которое композиционно замыкает первую картину, служит

нижней ее рамкой,— одновременно является *консервацией* данной точки зрения в рамках описываемой картины. Это значит, что следующая картина неминуемо будет предполагать поиск новой точки зрения. Обратимся к тексту:

Сивё хаяр хёл иртет,
Каять йёрсе, хурланса;
Сивё куçсулёпе йёрет
Иртнё куншан хуйхярса.

Холодная злая зима уходит,
Уходит в слезах и горе;
Холодными слезами обливается,
Сожалая о днях прошедших.

Здесь симптоматична взаимосвязь временной и пространственной точек зрения. Динамичная эволюционирующая временная точка зрения, оправданная описанием уходящей зимы, как следствие, выявит особый случай организации пространственной точки зрения, которая оказывается *не привязанной* к какому-то определенному статичному положению в пространстве во имя обозрения объекта. Пространственная точка зрения здесь характеризуется расплывчатостью линии движения — это скользящая точка зрения. А поскольку здесь мы имеем дело не с конкретным объектом, и даже не с реальной зимой, а с олицетворенным образом зимы, и даже не с самим образом, а с отдельным ее мотивом, то определенная точка зрения в пространстве для обозначения данного образа становится почти совершенно ирреальной.

Зато далее этот образ уходящей зимы предстает в детальном его развитии, в описании природных объектов, что позволяет проявить пространственную точку зрения. Причем эта точка зрения теперь уже не состоит из ряда точек — из пунктирной прямой, сама по себе она не характеризуется динамизмом:

Путăксемпе, варсемпе
Çемёрелсе шыв кёрлет.
Анчах мёнле йёрсен те,
Хёвел хёртнёсем хёртет.
Хёл куçсулё шавласа
Юкса кайрё сырмара.
Ачи-пăчи выляса
Чупса çурет урабра.

По ложбинам и оврагам
Вода бежит-журчит.
Но как бы она (зима) не ревела,
Солнце неумолимо жгет.
Слезы зимы прошумели-прожурчали
И упили дном оврага.
Детишки, играя,
Бегают по улице.

Как видим, здесь вполне уместно характеризовать точку зрения какими-то определенными пространственными координатами («высоты птичьего полета»), теперь динамизмом характеризуется не сама точка восприятия объектов, не точка зрения, но угол зрения, дно оврага — солнце, вновь овраг — улица Сильби. При этом временная точка зрения относительно стабильна.

Следующая картина опять-таки связывается снятием предыдущей точки зрения в пространстве; она вновь характеризуется неопределенным положением — это вновь скользящая точка во имя охвата нового динамичного временного отрезка:

Килчэ ыра суркунне,
Килчэ, ячэ ашатса.
Хёвел савать тёнчене,
Хёл айхинчен вяртаса.

Пришла добрая весна,
Пришла, и — ну — теплом поливать.
Солнце ласкает мир,
Будит его от зимнего сна.

Впрочем, в третьей строфе точку зрения уже можно выявить. В первых двух строфах неопределенность точки наблюдения вызвана также абстрактным олицетворением образа весны (как это выше было связано с образом зимы).

Далее пространственная точка зрения становится вполне выявленной, это опять-таки точка зрения «высоты птичьего полета», движение которой направлено в сторону Сильби. В этом не трудно убедиться: вот описание черного леса, на глазах начинающего оживать и одеваться в зеленый наряд («тёттём вярман чёрёлет, ешёл тумтир тахханать»), а вот и начинающая зеленеть степь, которая уже своей красотой похвастается («сёсен хир те ешерет, илемёпе мухтанать»), вот цветы с их пьянящим ароматом («тёрлэ-тёрлэ чечексен ыра шярши саралать»), и везде, куда ни глянь, птиц прекрасные песни слышны («пур сёрте те кайаксен лайах юрри янарать»). Вначале темный («тёттём»), а потом уже оживший зеленый лес, зелень степи, ароматы распустившихся цветов, воздух, наполненный песнями птиц — это все разные этапы временного развития весны. Временная точка зрения здесь не декларируется, более того создается иллюзия ее отсутствия, «растворения» в эволюционирующей точке зрения. Иными словами, здесь точка восприятия окрестностей Сильби дана не просто в движении к Сильби, но и в движении во времени, когда тот или иной объект пространства несет на себе еще и печать того или иного временного этапа развития весны.

Доверительное согласие пространственного и временного начал в данной картине вызывает гармонию *ритмов восприятия* явлений мира природы.

Точка зрения неизменно находится «между небом и землей», Впрочем, очень хорошо она обнаруживается в финале данной картины:

Султе, пелёт айёнце,
Тярри юрри илтёнет,
Семсе курак сийёнце

Вверху, под облаками,
Жаворонка песнь слышна.
На мягкой травке

Путек-сурах сиккелет.
Хай кётёвё патёнче
Ача шэхличё калать,
Хырамё пит выһнипе
Силпи ялнелле пэхать.

Прыгают овечки.
У стада мальчик
Играет на свирели,
Оттого, что пусто в животе,
На Сильби все смотрит.

«Подключёние» взгляда мальчика далее послужит внешним поводом для окончательного перемещения угла зрения, а позже и точки наблюдения.

Обобщим характеристики пространственной точки зрения, позволяющей передать данную серию взаимосвязанных картин. Нахождение точки зрения на «высоте птичьего полета» («между небом и землей») позволяет выдерживать эпическое спокойствие повествования. Даже динамичные события, сопутствующие развивающейся во времени весны, не способны вывести автора из данного состояния. Здесь мы не обнаружим деталей явлений природы в крупном плане. Здесь доминирует объективно-беспристрастное повествование.

Поэтика имени

Данная проблема для К. Иванова-Прта принципиально значима. На наш взгляд, здесь важно обратить внимание и на проблему авторства. Как выше отмечалось, писатель отказывается быть представленным автором своих произведений «Нарспи», «Железная мялка», «Вдова», хотя в их художественной оригинальности вряд ли кто способен усомниться. В примечании к книге «Чăваш халлапĕсем» («Сказки и предания чуваш») отмечается, что произведения сборника «записаны и изложены» К. Ивановым, Н. Васильевым, Н. Федоровым (всего в сборнике 10 произведений, из которых 4 — кроме названных выше имеется стихотворение-притча «Две дочери» — принадлежат перу К. Иванова)¹.

Очевидно, тут имели место мотивы, связанные с возможностью как можно скорее издать книгу, ибо цензура оказывала сильное препятствие при издании произведений оригинальных авторов на «инородческих» языках и довольно либерально относилась к публикациям по вопросам этнографии, текстам произведений народного творчества.

¹ См. Чăваш халлапĕсем. Симбирск. 1908.

Истинное искусство способно *на ограничениях* строить свой образ. Театр, чьи возможности ограничены масштабами сцены, непродолжительным отрезком времени действия, делает на этом уровне ставку на прием, на условный образ, который становится *спецификой* театрального искусства. Аналогичен подход К. Иванова-Прта, который невозможность представить автора превращает в художественный прием, суть его в убиении индивидуально-авторского начала во имя растворения в коллективном. Но, растворяясь в «голосе народа», он ратует за признание прав индивидуальности быть свободной от норм коллективной морали. Этим вызваны строки сочувствия судьбе Нарспи. Более того — и выше мы пытались это показать — вся поэма на уровне повествования — это своеобразный диалог индивидуально-авторского начала с началом фольклорным, коллективным. Борьба и взаимодействие данных двух полюсов завершается победой коллективного. Это найдет отражение и в окончательном формировании жанра — поэмы-предания, и в подчинении нормам силлабики — «народному стиху». Но насколько ярки вспышки авторской индивидуальности! А они везде и всюду — и в факте превращения судьбы выдуманной им Нарспи в легенду, и в прямых обращениях автора-повествователя, находящегося на просветительских позициях, к отцу и матери с призывом внять мольбам дочери, и в уникальности художественного метода «Нарспи», который, «вылупившись» из мифологического первояйца, покоряет исторические этапы развития искусства — здесь и обыгрывание древнегреческого превознесения человека, и Ренессанс, и романтизм, и Просвещение, и элементы сентиментализма, реализм с его социальной детерминированностью характеров, психологизмом, приемом внутреннего монолога, — и новое возвращение к мифу.

Индивидуальность автора и в раздвоении позиции повествователя текстового и образа автора, она в обыгрывании исторической и генетической эволюции искусства от эпоса, через лирику — к драме. Эта индивидуальность безымянного автора равносильна индивидуальности Бога-Творца, созидającego жизнь, — он везде и в то же время нигде. Это *высшая форма* проявления Индивидуальности, которую следует назвать: «Мир К. Иванова-Прта».

Мы отмечали, что в «Нарспи» лишь несколько персонажей наделяются конкретными именами — это сама Нарспи, Сетнер, Мигедер, Тахтаман и Сентти. К сказанному ранее добавим: наделение лишь главных действующих

щих лиц именами позволяет создать своеобразный *эпический фон*. Суть приема сводится к следующему: взгляд автора-повествователя на Сильби, ее окрестности, Хужалгу с «высоты птичьего полета» — с эпической высоты — предполагает «замечать» далеко не все, а только основное, явное. В легенду, в эпос входят только основные события «доисторического прошлого», ибо упоминание несущественных деталей жизни народа несколько *умалило бы* и значение основных событий. Именно этим следует, на наш взгляд, объяснять *избирательный подход* и в вопросах имяназвания.

В поэме интересно использование второстепенных персонажей, не названных именем. Это мать Нарспи, старик-знахарь, мать Сетнера. На некоторых участках действия они реализуют себя в значении действующих лиц, однако в сквозном действии их роль либо оттеняется другими персонажами (мать Нарспи — Мигедером), либо она не столь заметна сравнительно с активностью главных героев¹.

Третий ряд персонажей находится на периферии сюжетного действия и привлекается для показа полноты жизни в Сильби. К такому роду персонажей относятся старик, сидящий с удочкой на берегу реки, пьяный мужик, распеваящий песню, музыкант-шапърсә, играющий на свадьбе, женщина, спускающаяся к роднику, она отпускает ироничную реплику по поводу жениха Нарспи, упоминаются семь работников Мигедера и ряд других.

Четвертая категория лиц в произведении не наделяется индивидуальными чертами, это сам народ. Между данными группами действующих лиц нет непроходимой пропасти — они способны переходить из одной категории в другую. Автор способен «узнавать» их как старых знакомых. Приведем примеры. Вот описание трех всадников, ищущих в лесу беглецов Нарспи и Сетнера:

Виç юланут вәрманта
Йёр йёрлесе сўреçсё.
Пёри кунта, леш унта,
Темёнле йёр йёрлесеç.

Трое всадников в лесу
Скачут, следы оставляя.
Один сюда, другой туда,
Какой-то след ищут.

Как видим, группа всадников лишена каких-либо индивидуальных черт. Поэтому совершенно неожиданным кажется название одного из всадников *постфактум*:

Маттур шапърсә паян
Икё пуса-каччипе

Молодец-шапърсә сегодня
С двумя парнями-сорвиголовами

¹ О функциональной значимости имяназвания мальчика Сентти мы уже говорили.

И если автор поначалу не признает в группе всадников музыканта-шѣпарсѣ, то, очевидно, только потому, что находится на значительном удалении от них. В последствии эта точка зрения эволюционирует, что позволяет ему разглядеть одного из «старых знакомых». Тем самым создается *эффект присутствия* автора-повествователя в самой сцене, что способно повысить степень достоверности изображаемого. Аналогичный прием используется при описании старухи, показавшейся из-за стада:

Кѣтѹ хысѣан урампа
Хура тусан хѣпарать.
Акѣ тусан ѣшѣнче
Карчѣк аран сѣс утать.

А по улице за стадом
Туча черной пыли поднимается.
И в пыли в этой
Старуха чуть идет.

Потом обнаруживается, что несет она чиряс с пивом. Но пока неизвестно, кто это. И лишь далее читаем:

Пирѣн ватѣ Михетер
Тантѣшсене йѣхѣрать:
Унѣн ватѣ карчѣкки
Сѣра йѣтнѣ, уттарать...

Наш старый Мигедер
Ровесников созывает:
Его старуха-жена
Несет пиво...

Такая *постепенность узнавания* своих персонажей позволяет создать некоторый *эффект отчуждения*, который необходим автору для создания иллюзии *незаданности повествования* (т. е. незаинтересованности повествователя в происходящем, «незнания» им дальнейших событий, когда он должен восприниматься нами как повествователь-наблюдатель).

Автор на страницах текста свободен и раскован, он мастер-виртуоз смены «точек зрения». Причем делается это с такой поразительной легкостью, что не успеваешь «угнаться» за ней. Думается, внутренний ритм образа во многом объясняется этой способностью придать динамизм «точке зрения» — пространственной, временной, психологической. Вот авторский голос (безымянного повествователя) сливается с хором голосов сельбиян, выходящих в поле, вот он уже сливается с голосами родственников Мигедера: «Пирѣн тѣван хѣр парать, пире унта йѣхѣрать...» (Наш родственник дочь выдает, нас туда зовет...). Причем автор не объясняет фактора своего «присутствия» в той или иной группе людей. С той же легкостью он способен отпочковаться от них.

В произведениях К. Иванова-Прта интересно название «*чаваш*» («чавашсем», «чаваш сынни»). *Чуваш* и производные от него в «Нарспи» — это та точка отсчета, которая формирует как пространственно-временные параметры, так и духовные координаты. В первой строфе упоминание «*Чаваш Силпи ялёнче*» играет роль своего рода критерия освоенности пространства законом *чувашского национального сознания*. Это код, ключ для понимания «этого мира» — особенностей его организации и существования. В этой связи Сильби, как выше отмечалось, это словно место первотворения. Для автора не существует другого, известного (т. е. освоенного им) мира. И когда превозносится гимн человеку — властелину всего сущего, делается это с широких позиций национального опыта, которому известна и обратная сторона медали: «Анчах вайлә этем те хай тёнчине пайханать. Уксапала эрехех сына йсран каларать» (Однако и всесильный человек подчиняется миру своему. Все те же деньги да водка делают его безумным). Эпическая степень обобщения *мира чувашского* в этих строчках даст возможность в следующих раскрыть конкретные национально-особенные его проявления: «Аслă калăм эрнинче мёнле чаваш ёсмен-ши?!» (В неделю великого калым какой чуваш не будет пить?!) Эта риторическая фраза сильнее любого аргумента, ибо мир этот освящен и освоен чувашским национальным опытом, его законами. Вот она, величайшая степень обобщения, когда изначальную заданность традиции невозможно подвергнуть сомнению, ибо на слове «чаваш» лежит первоначальная степень святости, верности. Так создается емкая эпическая картина чувашского мира: механизм ее подобен созданию и населению Палестины древними евреями в Библии. И теперь название персонажа именем «чаваш» — это акт *абсолютной типизации* части, ее уподобления всем другим частям *чувашского целого*. В основе этой типизации — знак всеобщего «нашего», знак *единого корня*. Автор иронизирует над выпившим чувашем, лежащим в весенней грязи («Выртать чаваш улпут пек» — Лежит чуваш словно барин), но это добрая ирония по отношению к *единоверцу*, человеку одного с автором родового корня. Освященный этими законами, будет ПРАВОверным. Не случайно в поэме-притче «Тăлăх арăм» (Вдова) содержится следующая сцена битвы:

Асап курать сичё ютра
Сичё таван вăрçара.
Хам та чаваш пуçампа

Страждут семь мужей в бою,
Семь родных в чужом краю.
Сам чуваш, на них гляжу я,

Часах сисрём чунампа
Вёсем чăваш иккенне.
Ырă сунтăм вёсене:
«Ырă чăваш тăвансем,
Пётчёр сирён ташмансем!
Сут хевелпе сут тёнче
Вай паччăр сак кунсенче!»

И душою вмиг почувяв,
Что чувашаи эти семь,
Пожелав добра им всем:
«Братья, добрые чувашаи,
Пусть враги погибнут ваши!
Пусть вам солнце, мир светил
В эти дни прибавит сил».

(Пер. П. Хузангая)

Мифомышление, являющееся формой передачи коллективного сознания, не интересуется степенью правоты единоверцев, ибо они всегда правы. Стоило автору-повествователю почувствовать, что здесь бьются чувашаи, он, не имея возможности вмешаться в событийный пласт, открыто проявляет сочувствие, желает им скорейшей победы. Во «Вдове» автор не акцентирует причину нахождения семерых братьев-чувашей на чужой земле. В «Рабе дьявола» причина расшифровывается. Братями движет мысль об обогащении за счет грабежа. Они оставили на родине старуху-мать, жен. Это первый шаг на пути разрушения рода, семьи, и шаг этот начинает осознавать умирающий Младший брат: «Мана хаман айăпшăн турă асап ячĕ пуль» (За вину мою, наверно, бог наказал меня).

И теперь уже понятно, как обращение «Ёнтĕ, ўсĕр чăвашем, урăр сине тăрăр-ха» (Так вставайте же на ноги, пьяные чувашаи) переходит в родственное «Эй, пиччесем, тăрăр-ха» (Эй, братцы, вставайте).

Создание такого контекста национальной картины мира позволяет далее, не акцентируя каждый раз данный момент, задать соответствующий критерий оценки. В описании Нарспи не будет говориться, что это идеал чувашской девушки, что и без того становится ясно, равно как и называние Сильби древним селением («Силпи ялĕ — аслă ял»). Все, что попадает в поле действия данной картины, словно бы обретает второе осмысление — насколько глубже осмысливается смерть Тахтамана после строк: «Пётрĕ чăваш ёмĕрĕ, ырăн синчен тăрас сук, ысă ыльăх-чĕрлĕх-не тăрса апат парас сук» (Жизнь чуваша погасла, не подняться теперь с кровати, голодной скотинушке не задать уж корма). Теперь его смерть воспринимается в философском русле: здесь и драматизм происшедшего, и жалость к человеку одной с ним крови, здесь и косвенное осуждение преступления против единоверца, ибо не может быть большей вины, чем та, когда чуваш поднимает руку на чуваша (аналогичный мотив мы видим в трагедии «Раб дьявола»). Такому прочтению данных строк способствует

придание называнию «чаваш» значения сакральности. Данный мотив выявляется и в описании смерти Нарспи:

Хёвел анчĕ, каç пулчĕ,
Чаваш сынни сыварать.
Хёвел тухрĕ, сутайчĕ,
Чаваш ёсе тытанать.
Анчах пирĕн Нарспишĕн
Емёрлĕхе каç пулчĕ...

Солнце село, ночь наступила,
Чуваш спит.
Солнце взошло, рассвело,
Чуваш за работу берется.
Только для нашей Нарспи
Навечно ночь наступила...

Здесь печать значительного обобщения. Речь идет не об одном человеке, хотя «чуваш» употреблено в единственном числе. Речь идет обо всем народе, как едином целом. Такой контекст выводит образ на орбиту темы «вины народа».

Заключение

Кратко резюмируем выводы, к которым пришли в результате исследования поэтики произведений К. Иванова-Прта.

1. Положение дел в чувашской литературе XIX — начала XX века можно охарактеризовать как «литературу на перепутье». Чувашские писатели на себе, на материале своей национальной действительности стремились словно бы примерить различные эстетические модели, свойственные различным этапам развития мировой культуры. В связи с этим литература данного переходного в истории Чувашии периода представляет собой пеструю картину — в ней практически одновременно существуют и действуют различные художественно-стилевые системы. Это и высокопарные оды в честь сановных особ, выдержанные в традициях классицизма, просветительская концепция действительности как в оправе системы реализма, так и классицизма, романтизм, реализм И. Юркина и т. д.

Своеобразным откликом на культурную ситуацию начала века явилось творчество К. Иванова-Прта, в произведениях которого взаимодействуют и взаимопроникают мифологическая, романтическая, реалистическая концепции мира. В этом плане особо примечательна поэма-предание «Нарспи», в которой содержится образ эволюционирующей эстетической системы.

2. В произведениях писателя выделяются два мировоз-

зренческих пласта — мифологический и художественный. Они функционируют как диалектические противоположности — отрицая друг друга и находя взаимоприемлимое, общее. В «Нарспи» художественно-эстетический пласт мировоззрения автора реализуется в мифологической концепции мира, которую следует отличать от собственно мифологической картины мира (в первом случае мы имеем миф как прием, во втором — миф как явление), которая далее последовательно перерастает в ренессансную, романтическую, просветительскую, реалистическую концепции действительности. Помимо этого в произведении наличествует «переключка» с древнегреческой концепцией человека, с моделью мира, присущей сентиментализму. Художественное сознание — есть результат «расщепления» мифологического мышления, поэтому на каждом из элементов художественного образа налицо отпечаток мифа. Художественные образы легко реконструируемы до того уровня, когда начинают «проглядываться» структуры мифологической системы архетипов.

3. В образных структурах «Нарспи» моделируются и художественно обыгрываются исторически закономерные этапы развития мирового искусства — собственно миф, древнегреческий эпос, ренессанс, романтизм, просвещение, психологический, а также детерминированный реализм. Но художественная орбита «Нарспи» тем самым не замыкается, ибо на следующем витке развития искусства наблюдается возвращение к мифу, но не как к явлению, а как к приему. Данный момент находит подтверждение и на жанровом уровне: эпос-лирика — драма — предание как жанр эпоса. Отсутствие мотивационной заставки в начале поэмы создает эффект ввода в «течение жизни» (В. Холшевников). Это начало круга, которое в то же время не является началом, так как круговой цикл — явление без начала и конца. Не случайно в последних строчках произведения создается иллюзия «ухода» Нарспи в народное предание, в легенду. В этом смысле художественный метод К. Иванова-Прта — мифологический реализм. Это тот случай, когда умудренный опытом реализм начинает понимать относительность всего сущего.

4. Однако К. Иванов-Прта в образных структурах «Нарспи» обыгрывает далеко не все вершинные этапы развития мирового искусства. Автор моделирует историческое развитие личности на пути все большего усиления в ней индивидуального начала. На наш взгляд, в искусстве данный фактор как раз и служит причиной эволюции

художественных систем (методов) от мифа до психологического реализма, а также жанров от эпоса до психологической драмы. Таким образом, К. Иванов-Прта обыгрывает те этапы развития художественного образа, в которых наиболее остро ставится проблема свободы личности.

5. Характеризуя родовую специфику «Нарспи» с точки зрения пафоса, мы обязаны выделить два его «берега» — эпос и трагедию, тем самым характеризуя произведение эпической трагедией. С точки зрения оценки непосредственно жанра, думается, не совсем справедливо название произведения «поэмой», это предание-поэма, ибо здесь налицо активное взаимодействие фольклорно-сказового и художественно-условного начал. Данное жанровое своеобразие позволило разорвать замкнутое в единной системе художественное время и создало предпосылку для изображения эволюционирующего в различных эстетических системах образа.

6. «Нарспи», на наш взгляд, явление уникальное, что предполагает необходимость использования в его характеристике понятия метод в самом широком значении слова, определяя им не только иллюзию исторически меняющихся эстетических систем, но и динамические внутрижанровые процессы. В этом смысле без труда выявляется универсальный художественный метод «Нарспи», для которого создание образа поступательного развития эстетических систем (концепций, методов), родов и жанров является вполне осознанной эстетической задачей, направленной на то, чтобы в одном произведении отразить свернутую «вселенную искусства».

7. Поэзия К. Иванова-Прта способна к саморазвитию и самообогащению как за счет энергии диалектических противоречий, содержащихся в самих произведениях, так и за счет активного взаимодействия с художественным восприятием читателей различных эпох, индивидуальностей. Она развивается вместе с развитием нашего знания о Мире и Вечности, вместе с осознанием себя частью национального Космоса и Космоса в Себе.

1. Chuvash literature of the end of the 19th century and the beginning of the 20th century is a mixed one. There are practically different methods of art: classicism, romanticism, realism of the Enlightenment and psychological realism. All of them interast with mythological conception of the world. Chuvash literature of that period can be characterized as «Literature at the critical turning-point». The Chuvash writers in their works based on national reality tend «to try on» various aesthetic methods which are peculiar to some stages of the development of West European art.

The orientation to assimilating western art values means making «inoculation» on «THE TREE OF CHUVASH NATIONAL CONSCIOUSNESS» of the WESTERN branch. The root system and the stem were Chuvash. The development of capitalism influenced that problem. The head of the new Chuvash culture I.Ya. Yakovlev, director of the Simbirsk Chuvash teachers' training school put this problem into practice. The school based in 1868 not only trained teachers but it was a centre of cultural, religious, medical, agricultural, economic enlightenment of the people.

One of the pupils of this school was Konstantin Ivanov-Prta. In his works he reflected «the situation of choice in new Chuvash culture at the beginning of the 20th century, Mythological, ancient Greek, romantic, enlightening, realistic conceptions of the world interact in his works. His poem—legend «Narspy» is remarkable. It contains an image of a «DEVELOPING AESTHETIC SYSTEM».

2. In 1908 in Simbirsk some original works by this young writer were published in the book «Tales and Legends of the Chuvash people». They were «The devil's slave», «An Iron myalka», «A widow», «Narspy». The poem-legend «Narspy» was his basic work. It is devoted to the fate of the most beautiful girl in the village of Silby—Narspy. She loved Setner dearly. He was very poor. He had only a horse, his two strong hands, an old mother, a shabby house and a proud heart. Narspy's father Migeder gave her in marriage to Takhtaman, an old rich man. He took her to his village of Khuzhalga where he treated her roughly. Sometimes Takhtaman beat Narspy for her love to Setner. One day Narspy was driven to despair and poisoned her husband. In such a way she got her

freedom. But her happiness with Setner in his shabby house was momentary. One night Setner rushed to save Narspy's parents who had damned them both. Setner perished that night. Narspy couldn't go through this sorrow and made suicide. Up to now the people of Silby remember her sad songs.

Such is the plot of the poem-legend «Narspy». It attracts our attention not only by its contents. It is worth analyzing in various aesthetic systems. It is the main thing. The poem concentrates the achievements of world aesthetic experience, the stages of its development—from myth to psychological realism, from epos to lyrics and then to tragedy. We can find two world outlooks in «Narspy»—mythological and artistic. The artistic consciousness is the result of mythological splitting. The artistic images easily reconstruct the mythological system of the poem. The village of Silby is idealized. The author reaches the level when the language symbol—«arkhetip» makes the author show the village as the Eden. For this purpose he uses three known themes (according to S. Averintsev); the Eden like an orchard, the Eden like a town, the Eden like the heaven. All three themes are given by the author in a shortened form.

3. The historically natural stages of the development of European art—«myth», «ancient Greek epos», «the Renaissance», «romanticism», «sentimentalism», «realism of the Enlightenment», «determined realism», «psychological realism» are modelled and used in the artistic images of the poem «Narspy». However, at a higher level of the artistic development—«post-realism» we see new return to «myth». In this traditional sense the artistic method of K. Ivanov-Prta in «Narspy» is «mythological realism». It is the situation when «wise» realism begins «to understand» relativity on the earth and comes to its mythological roots.

4. Four motives are typical to a mythological theme: the Eden, degradation (or a crime) of a hero, travelling beyond his home, coming back (or death) of a hero. We find all of them in the poem «Narspy». In chapter 1 the idealized village of Silby is compared with the Paradise. There is also the second element of the mythological plot—crime against the cruel husband. The third element (travelling) is given in a peculiar way—Narspy's way to her native village is emphasized by the description of Setner's way to kill Takhtaman. Two variants of the fourth

element — coming back and death are given in the poem. The myth reflects the eastern pole (stem), the artistic systems — the western pole (stem). We find «myth» in «Narspy» as a phenomenon and «myth» as an artistic mode.

The structure of the poem reveals an analogue of THE MYTHOLOGICAL MODEL OF THE WORLD with binary oppositions. The space oppositions «up-down», «sky-earth», «ground-underground» are easily found in the poem when we compare the prologue with the epilogue.

5. There is a peculiar dialogue with ancient writers. Some lines of the poem about a man's power are similar to Sophocle's phrase: «Nothing is stronger in nature than man».

On the day of wedding when Narspy ran away with Setner, she came up against the society, its rites (ritual). But under the circumstances she had to obey.

The personality of the Renaissance can be dramatic but not tragic (it is necessary to have a higher degree of a person's self-consciousness that the tragedy takes place). If K. Ivanov-Prta had limited himself by a person's conception of the Renaissance (he had such possibility), the narration would have ended dramatically. However, the author emphasizes «provocative force» of the circumstances showing the cruel scenes of beating Narspy by Takhtaman. At first Narspy seemed to reconcile herself to her fate. But again she revives to opposition. She prefers to die than to obey her husband. The thought to poison the villain dawned her. Narspy determined to do it and she killed him in the name of her personal freedom. The personality of the Renaissance (ideal heroes) can't do it. By committing a crime she exterminates the former obedient steady Narspy in herself. Now it is necessary to take a system of values peculiar to romanticism justify her. Romanticism worships a personality who challenges all-powerful fate. A hero of romanticism is obliged to die that's why from the very beginning he is tragic. Now it is no use to reconcile a hero with the circumstances on the base of the system of the Enlightenment. The author-narrator expresses this conception. The artistic system of the poem going on to evolve rises to the level of realism at the culmination point. For realism romantic and enlightening conceptions of reality are a way and conventional image of the world. The author using realistic conception turns to dramatic style. In this way he «rejects» the narrator who has enlightening illusion (chapter «Atte-

Anne»). Now he is obliged to introduce Narspy's death into the poem.

Thus, K. Ivanov-Prta in a concentrated form (in artistic ONTOGENESIS revealing historical PHYLOGENESIS) models centuries-old person's development to force his individual origin. In art it is the reason to evolve an artistic method (from myth to psychological realism), genre (from epos to psychological drama).

When characterizing ancestral specific character of the poem, we have to distinguish its two «banks» — epos and tragedy. In this way we characterize it an epic tragedy. «Narspy» is not only a poem, it is a poem-legend. Folklore and art stems; tale and conventional stems interact in it.

«Narspy» — is a unique phenomenon. It is necessary to use the category of «method» in its wide meaning when we characterize it. In this way we determine not only historically changing models of aesthetic systems and dynamic genre processes taking place inside the poem. The artistic method of «Narspy» is UNIVERSAL for which evolution of aesthetic systems (conceptions) and genre is a realized artistic program.

The aim is to show in one poem THE NATIONAL MODEL OF COMPRESSED «UNIVERSE» OF ART.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Истоки	6
Об историзме поэмы	14
Миф в художественной системе поэмы	18
Мифологическая система в поэме «Нарспи». Сакральный мир Сильби	27
Язык структуры. Мифологические оппозиции в поэме	36
Мифологическая структура сюжета поэмы	40
Тема эдема в «Нарспи»	43
Модель Древа мирового в общей структуре повествования	49
Мифологический контекст сцены отравления	54
Песня героя в поэме. Песня-плач в сцене отравления	60
Тема преступления. Ренессанс против мифологического сознания	69
Тема «обиженного ребенка»	78
Мифологическое и индивидуальное сознание в романтической системе оценок	81
Взаимодействие реалистического и ренессансного типов восприятий мира	86
Романтическое прочтение главы «В лесу»	92
Реалистическая концепция действительности. К вопросу о повествователе в поэме «Нарспи»	97
Разрушение сентиментальной идиллии в главе «Отец и мать»	136
Взаимодействие художественного и фольклорного типов повествования и проблема жанра	138
Пространственно-временная точка зрения и организация образа	143
Мифопоэтическое начало в «Нарспи» и проблема эпоса	148
Эпическое начало в поэме и проблема точки зрения	152
Лирическое начало в поэме. Взаимодействие эпического и лирического	155
«Нарспи» как трагедия. Эпос — лирика — драма	158
«Нарспи» как поэма-роман	163
Начало произведения: проблема стиля	166
Поэтика имени	178
Заключение	184
Summary	187

Станислав Алексеевич
Александров

ПОЭТИКА КОНСТАНТИНА ИВАНОВА

Вопросы метода, жанра, стиля

На русском языке

Редактор *П. Е. Дмитриев*
Художник *Праски Витти*
Оформление обложки *Н. С. Ананьева*
Художественный редактор *Г. С. Самсонова*
Технический редактор *Л. Н. Кондрашкина*
Корректоры *Л. А. Иванова, З. И. Гаврилова*

ИБ 2459

Сдано в набор 19.12.89. Подписано в печать 12.04.90. НТ 33201.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура лите-
ратурная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,08. Усл. кр.-отт. 10,48.
Уч.-изд. л. 12,24. Тираж 2000 экз. Заказ № 3841. Изд. № 43. Цена
65 коп.

Чувашское книжное издательство,
428000, Чебоксары, пр. Ленина, 4
Типография № 1 Государственного комитета ЧАССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
428019, Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15.

65 коп.



ЧУВАШСКОЕ
КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО